

L'Annuaire théâtral³³

Revue québécoise d'études théâtrales



Théâtre / Roman :
rencontres du livre et de la scène

L'Annuaire théâtral

n° 33, printemps 2003

Théâtre / Roman :
rencontres du livre
et de la scène

CRCCF/SQET

L'Annuaire théâtral, qui fait revivre la publication du même nom de Georges-H. Robert (de 1908), est publié deux fois par année par la Société québécoise d'études théâtrales (SQET) en collaboration avec le Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) de l'Université d'Ottawa. Les textes publiés dans *L'Annuaire théâtral* expriment librement les opinions de leurs auteurs ou de leurs auteures. Ils n'engagent pas la responsabilité de l'éditeur. *L'Annuaire théâtral* est indexé dans *Repère*.

Direction

Dominique Lafon, directrice (Lettres françaises et Théâtre, Université d'Ottawa)
Hélène Beauchamp, présidente de la SQET (École supérieure de théâtre, UQAM)
Marie-Christine Lesage, rédactrice en chef (CÉTUQ, Université de Montréal)
Jean-Pierre Wallot, éditeur délégué (CRCCF, Université d'Ottawa)

Comité de rédaction

Joël Beddows (Université d'Ottawa), Nadine Desrochers (CEAD), Chantal Hébert (Université Laval), Shawn Huffman (UQAM), Dominique Lafon (Université d'Ottawa), Marie-Christine Lesage (Université de Montréal), Leanne Lieblein (Université McGill), Stéphanie Nutting (Université de Guelph), Pascal Riendeau (Université de Toronto), Rodrigue Villeneuve (UQAC)

Conseil scientifique

Michel Corvin (Institut d'études théâtrales, Paris III), Marco De Marinis (Università degli studi di Bologna, Italie), Jean Cléo Godin (Université de Montréal), Elisabeth Mudimbe-Boyi (Stanford University), Didier Plassard (Université de Rennes 2), Janelle Reinelt (University of California), Jonathan Rittenhouse (Université Bishop), Alain-Michel Rocheleau (University of British Columbia), Jean-Pierre Ryngaert (Université Paris III-Sorbonne Nouvelle)

Production

Coordonnatrice à l'édition : France Beauregard
Gestion des abonnements : Monique P-Légaré
Conception graphique : Christian Quesnel ; Dominic Duffaud (maquette originale)
Illustration de la couverture : *L'automne le plus nébuleux de Grisail* de Robert Musil (adaptation et mise en scène de Rodrigue Villeneuve, printemps 1995, production Les Têtes Heureuses) ; photo : Luc Bergeron.

Rédaction

L'Annuaire théâtral
Dominique Lafon, directrice
Département des lettres françaises
Université d'Ottawa
Ottawa (Ontario) K1N 6N5
Tél. : (613) 562-5800, poste 1091
Télec. : (613) 562-5143
Courriel : annuaire@uottawa.ca

Diffusion en Europe

L'Annuaire théâtral est disponible dans les librairies suivantes à Paris :
Le Coupe-Papier
19, rue de l'Odéon 75006 Tél. 01 43 54 65 95
Librairie Bonaparte Spectacles
31, rue Bonaparte 75006 Tél. 01 43 26 97 56
Librairie Palimpseste
16, rue de Santeuil 75005 Tél. 01 45 35 04 54

Édition

Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) de l'Université d'Ottawa
145, rue Jean-Jacques-Lussier
Ottawa (Ontario) K1N 6N5
Tél. : (613) 562-5877
Courriel : annuaire@uottawa.ca

L'Annuaire théâtral est membre de la Société de développement des périodiques culturels québécois (Sodep)
Courriel : info@sodep.qc.ca
Site Web : www.sodep.qc.ca

ISSN : 0827-0198
ISBN : 0-88927-198-4
Dépôt légal, 2^e trimestre 2003
Bibliothèque nationale du Canada
Bibliothèque nationale du Québec

L'Annuaire théâtral est publié grâce à l'appui
du Conseil de recherches en sciences humaines
du Canada.

Sommaire

Fascination réciproque Dominique Lafon	5
--	---

DOSSIER THÉÂTRE / ROMAN : RENCONTRES DU LIVRE ET DE LA SCÈNE

Présentation Yves Jubinville et Pascal Riendeau	9
Le théâtre et le livre (le roman à la scène : un art de la contradiction) Rodrigue Villeneuve	13
Le roman comme recours et modèle : genèse d'une réforme du drame au tournant des XVIII ^e et XIX ^e siècles Muriel Plana	31
Trajectoire du romanesque : la scène sous le charme du roman (Diderot, Stanislavski, Pirandello) Yves Jubinville	46
Théâtralisations du romanesque chez Duteurtre, Salvayre et Chevillard Pascal Riendeau	61
Silence, tropisme et stéréotype chez Nathalie Sarraute Johanne Bénard	78
Récit et drame beckettien : la jonction clausulaire Étienne Fortin	91

DOCUMENT

L'ombre portée du narrateur : entretien avec Jean-Pierre Sarrazac propos recueillis par Yves Jubinville avec l'aide d'Éric St-Jean	105
<i>La passion du jardinier</i> de Jean-Pierre Sarrazac extrait présenté par Marie-Christine Lesage	113

PRATIQUES & TRAVAUX

Présentation Shawn Huffman	131
L'Orphée rouge : 750 av. J.-C. André G. Bourassa	133
Scènes de Nouvelle-France : 1535 André G. Bourassa	144
Rupture et fragments dans le théâtre de René-Daniel Dubois Nicolas Sarrasin	159

NOTES DE LECTURE

Sarrazac, Jean-Pierre, <i>La parabole ou l'enfance du théâtre</i> Rodrigue Villeneuve	183
Chalaye, Sylvie, <i>Dramaturgies africaines d'aujourd'hui en 10 parcours</i> Cole, Catherine M., <i>Ghana's Concert Party Theatre</i> Kangni Alem	185
Jolly, Geneviève, <i>Dramaturgie de Villiers de l'Isle-Adam</i> Philippe Simard	187

REVUE DES REVUES DE LANGUE ANGLAISE

<i>Journal of Dramatic Theory and Criticism</i> • <i>Modern Drama</i> • <i>New Theatre Quarterly</i> • <i>Theatre</i> • <i>Theatre Journal</i> • <i>Theatre Research International</i> Roger Parent	191
---	-----

L'Annuaire théâtral 33

Sommaire

Fascination réciproque • **Dominique Lafon**

DOSSIER THÉÂTRE / ROMAN : RENCONTRES DU LIVRE ET DE LA SCÈNE

Présentation • **Yves Jubinville et Pascal Riendeau**

Le théâtre et le livre (le roman à la scène :

un art de la contradiction) • **Rodrigue Villeneuve**

Le roman comme recours et modèle : genèse d'une réforme du drame
au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles • **Muriel Plana**

Trajectoire du romanesque : la scène sous le charme du roman
(Diderot, Stanislavski, Pirandello) • **Yves Jubinville**

Théâtralisations du romanesque chez Duteurtre,
Salvayre et Chevillard • **Pascal Riendeau**

Silence, tropisme et stéréotype chez Nathalie Sarraute • **Johanne Bénard**

Récit et drame beckettien : la jonction clausulaire • **Étienne Fortin**

DOCUMENT

L'ombre portée du narrateur : entretien avec Jean-Pierre Sarrazac

• **propos recueillis par Yves Jubinville avec l'aide d'Éric St-Jean**

La passion du jardinier de Jean-Pierre Sarrazac

• **extrait présenté par Marie-Christine Lesage**

PRATIQUES & TRAVAUX

L'Orphée rouge : 750 av. J.-C.

Scènes de Nouvelle-France : 1535 • **André G. Bourassa**

Rupture et fragments dans le théâtre de René-Daniel Dubois • **Nicolas Sarrasin**

NOTES DE LECTURE

REVUE DES REVUES DE LANGUE ANGLAISE

ISSN 0827-0198
ISBN 0-88927-198-4

L'automne le plus nébuleux de Grisœil de Robert Musil (adaptation et mise en scène de Rodrigue Villeneuve, printemps 1995, production Les Têtes Heureuses) ; photo : Luc Bergeron.

ISBN 0-88927-198-4



9 780889 271982

FASCINATION RÉCIPROQUE

Sous un titre sage qui décrit les relations entre le théâtre et le roman comme des « rencontres », le présent dossier de *L'Annuaire théâtral* traite en fait d'une fascination réciproque. Si le XIX^e siècle fut placé sous le signe de « la tentation théâtrale des romanciers » pour reprendre le titre d'un récent ouvrage¹, c'est aujourd'hui la scène qui est « sous le charme du roman ». Pour cerner les modalités de cette fascination, il fallait conjuguer les approches, repenser les termes clés des études intergénériques, tels hybridation, romanisation et bien sûr adaptation.

Ainsi le DOSSIER s'ouvre-t-il sur l'analyse de trois productions qui, en adaptant la scène au livre, à la lecture incarnée du texte plus qu'à sa réécriture, se proposaient de réaliser concrètement l'affirmation de Bernard Dort selon laquelle le livre « hante la scène comme son origine et son terme ». La réflexion de Rodrigue Villeneuve, sur les enjeux d'une pratique qu'il a assumée à la fois comme metteur en scène et acteur, participe de cette volonté d'incarner l'analyse en la conjuguant au témoignage.

Comme l'article de Muriel Plana renouvelle la perspective historique en montrant que les rencontres du roman et du théâtre s'amorcent dès le XVIII^e siècle dans les réflexions théoriques des réformateurs du modèle classique, l'étude d'Yves Jubinville renouvelle l'approche de la romanisation. Elle s'intéresse à des textes qui contextualisent la pratique théâtrale dans l'espace du roman pour dégager le courant d'une modernité qui dépasse le cadre strictement dramaturgique.

Les trois derniers articles s'attachent à des études de cas qui font plus que révéler la manière, le style propre à certains auteurs contemporains. L'analyse de Pascal Riendeau prend le contre-pied de la ligne directrice du dossier en s'attachant à trois romanciers de la fin du XX^e siècle qui, renouant avec la tentation théâtrale de leurs prédécesseurs, inscrivent leur récit dans un dispositif proprement théâtral, soit qu'ils empruntent par des références ironiques au registre du vaudeville ou, plus paradoxalement, qu'ils mettent en scène le narrateur comme l'acteur d'une impossible représentation. Le théâtre ne sert pas seulement de référence implicite, il est aussi révélateur des non-dits de la production romanesque d'écrivains « serviteur(s) des deux maîtres genres² ». Car seul le théâtre peut permettre une étude du « silence », étude au terme de laquelle Johanne Bénard conclut que chez Sarraute, le silence n'est pas neutre, mais tributaire des

1. Philippe CHARDIN *et al.* (2002), *La tentation théâtrale des romanciers*, Paris, SEDÉS. (Coll. « Questions de littérature ».)

2. Pour reprendre le sous-titre du livre précédemment cité.

stéréotypes liés aux rapports des sexes. De même, Étienne Fortin explique-t-il le passage du roman au théâtre chez Beckett par les modalités de la représentation qui, paradoxalement, permettent à l'écrivain de repousser sans cesse les limites spatiales ou temporelles de ses œuvres. Là encore, les rencontres entre théâtre et roman relèvent bien de la fascination, même s'il s'agit en l'occurrence d'un vertige.

Le DOCUMENT de ce numéro offre un diptyque original qui montre le théoricien Jean-Pierre Sarrazac à l'œuvre, à la fois comme penseur de la modernité théâtrale dans une entrevue qui prolonge la problématique du dossier et comme auteur dans la présentation d'un extrait d'une de ses pièces. Cette rencontre de la théorie et de la pratique fait écho à l'article liminaire de Rodrigue Villeneuve, et illustre bien, comme tout le dossier, moins la soumission du théâtre au roman que « les pouvoirs du théâtre³ ».

Je laisse à Shawn Huffman le soin de présenter la section PRATIQUES ET TRAVAUX qui renouvelle sa formule en accueillant le premier état d'une étude en cours. Cette initiative a pour but de donner à lire et aussi à commenter des recherches dont l'envergure suppose de longs délais de publication. Je tiens à remercier André Bourassa d'avoir accepté de nous prêter en quelque sorte les premiers chapitres de son *Histoire du théâtre au Québec*, et de s'être prêté du même coup à ce généreux mode de diffusion. Nous avons l'intention de poursuivre l'expérience avec d'autres chercheurs qui ont dans leurs dossiers de précieuses études en cours d'achèvement, car il est dans la vocation de *L'Annuaire théâtral* de favoriser comme de nourrir les échanges entre spécialistes.

Ce numéro présente les rubriques habituelles, à savoir les NOTES DE LECTURE réunies par Stéphanie Nutting et la REVUE DES REVUES de langue anglaise que signe à nouveau Roger Parent.

Je voudrais en terminant saluer le départ de Josette Féral et Gilbert David qui œuvraient au sein du comité de rédaction depuis de nombreuses années. Au nom de tous les collaborateurs de *L'Annuaire théâtral* et en mon nom personnel, je tiens à les assurer de notre reconnaissance pour le travail exemplaire qui fut le leur. La revue leur doit beaucoup et je me plains à espérer que les nombreuses responsabilités et projets qui les occupent ne les empêcheront pas néanmoins de nous prodiguer de précieux conseils, fruits de leur longue expérience. Tout à la fois complices et critiques, ils seront désormais nos premiers lecteurs.

Dominique Lafon
Directrice

3. Jean-Pierre SARRAZAC (dir.) (1994), *Les pouvoirs du théâtre. Essais pour Bernard Dort*, Paris, Éditions Théâtrales.

Yves Jubinville
Université du Québec à Montréal

Pascal Riendeau
Université de Toronto

Théâtre/Roman : rencontres du livre et de la scène

Présentation

— Demandez-lui donc pourquoi il n'a pas écrit sa pièce selon les conventions habituelles ? Où sont les noms des personnages ? Où sont les didascalies ? [...] Avouez-le donc, Mark ! L'échec de votre projet advenant, il vous reste une solution de rechange : celle d'en publier le récit !
Normand CHAURETTE, *Scènes d'enfants*

Depuis le XVIII^e siècle – et avec encore plus d'acuité au siècle suivant –, le théâtre et le roman s'observent, se copient et se pillent mutuellement de nombreux procédés. Les rencontres entre les deux genres demeurent nombreuses, variées et ont enrichi tant les techniques romanesques que l'écriture dramatique ou la mise en scène. Au début du XXI^e siècle, quels constats pouvons-nous tirer de ces échanges, emprunts et pillages ? Après les trois séminaires que la Société québécoise d'études théâtrales (SQET) a consacrés aux relations entre le roman et le théâtre, il nous a semblé pertinent de faire le point sur la situation et d'approfondir les diverses démarches entreprises. En réalisant ce dossier pour *L'Annuaire théâtral*, nous avons choisi d'adopter une approche assez large de la problématique théâtre/roman, dans la perspective toutefois de propositions théoriques originales. Sans prétendre couvrir toutes les manifestations possibles

du phénomène, nous avons abordé des pratiques qui touchent la scène et le texte, le récit théâtral et le théâtre narratif. Au fil des études, seront présentées certaines figures incontournables : Diderot, Antoine, Pirandello, Stanislavski, Beckett et Sarraute, mais aussi celles d'auteurs moins attendus. En ce sens, l'absence d'articles sur des dramaturges québécois (pensons à Tremblay, à Chaurette) relève plus d'une coïncidence que de la volonté de s'attarder uniquement à la littérature et au théâtre européens.

Il est assez convenu aujourd'hui d'affirmer que le roman est, depuis plus d'un siècle, le genre littéraire de prédilection (il est le plus édité, le plus lu, le plus étudié) tout en étant une forme hégémonique (il peut englober la poésie, la nouvelle, l'essai, le texte dramatique). Cette situation s'explique sans doute en partie parce que le roman ne s'est pas érigé sur des éléments formels immuables ; depuis Cervantes, il n'existe pas de forme romanesque canonique, alors que le texte dramatique a longtemps été lourdement assujéti à des normes très strictes. Ce constat est à la base de toute réflexion intergénérique. Notre intérêt consistait notamment à souligner les moments où se produisent éclatements, changements et ouvertures à l'intérieur des formes théâtrales et romanesques. Comment se produisent les effets de théâtralité dans le roman ? Comment le roman (qui se voulait traditionnellement « récit ») se fait-il théâtre ? Comment le drame (qui représentait traditionnellement l'action dramatique) devient-il romanesque ? Ces questions nous ont conduits à mieux définir la théâtralité, à mieux circonscrire les limites de la théâtralisation de la littérature, à mettre en évidence la résistance scénique aussi bien que l'influence du travail de l'acteur pour le romancier, l'adaptateur ou le metteur en scène.

Le principal objectif de ce dossier réside dans l'examen de toutes les rencontres éventuelles entre le théâtre et le roman ou encore entre le romanesque et le dramatique (le théâtral). À l'ère du postmodernisme, au moment où la notion même de genre semble résolument se dissoudre, quels moyens nous reste-t-il pour interroger pertinemment, avec acuité, la corrélation entre le genre dramatique et le genre romanesque ? En fait, nous avons plutôt dû nous demander comment repense-t-on les *concepts* de dramatique, de théâtral et de romanesque ? Depuis *La poétique* d'Aristote jusqu'aux théories contemporaines, il existe certes de sérieuses réflexions sur le roman et le théâtre, mais très peu ont approfondi les complexes et conflictuelles relations entre les deux. Il reste ainsi un vaste champ de recherche qui n'a pas encore été pleinement exploré.

Dans les études que nous proposons, nous n'avons pas souhaité nous limiter aux mises en scène et textes contemporains, même s'ils fournissent à l'évidence un très riche corpus. Il nous importait d'interroger des textes et des pratiques des

siècles précédents dans le but de fournir une perspective historique. Nous avons donc cherché à voir de quelles façons ces rencontres inusitées ou inédites ont pu s'exprimer à certains moments charnières aux XVIII^e, XIX^e et XX^e siècles. Différentes façons de penser la complexité de ces liens sont mises de l'avant au fil des articles. Les collaborateurs ont été amenés soit à proposer une réflexion théorique autour de la problématique, soit à analyser des exemples pertinents où théâtre et roman se rejoignent, dialoguent ou se repoussent. Autrement dit, nous avons voulu que l'apport théorique se conjugue à des analyses d'expériences textuelles ou de mises en scène singulières qui proposent des études sur des cas d'œuvres significatives, comme celles de Beckett ou de Sarraute.

* * *

Notre dossier comporte deux parties distinctes. La première traite des influences de la forme romanesque sur les pratiques scéniques et dramaturgiques. L'article de Rodrigue Villeneuve ouvre cette série avec une réflexion sur le métier d'adaptateur-metteur en scène qui, dans le cas présent, se condense dans la figure du lecteur. À partir de trois expériences théâtrales récentes, menées au sein de la troupe Les Têtes Heureuses de Chicoutimi, l'auteur, qui enseigne aussi le théâtre à l'université, propose un essai de typologie de l'adaptation théâtrale d'un matériau romanesque pour en venir à la constatation que l'opération de transcodage qu'elle implique invite celui qui s'y prête à se livrer à une espèce de jeu de cache-cache dont l'enjeu consiste à aller « au cœur de ce qu'est [pour soi] le théâtre ».

L'adaptation, qui relève aujourd'hui généralement du metteur en scène (assisté parfois du conseiller dramaturgique), est, bien entendu, à l'origine du mouvement de romanisation qui a transformé profondément l'écriture dramatique moderne. Dans une étude historique, Muriel Plana pose, à l'encontre de l'interprétation communément admise, que ce mouvement s'amorce bien avant la fin du XIX^e siècle, soit dès le XVIII^e siècle avec le drame bourgeois de Diderot qui, inspiré par l'Anglais Richardson, prend prétexte du développement fulgurant du roman à son époque pour mener campagne contre les rigidités du modèle dramatique classique.

L'œuvre de Diderot sert en outre de prémisses à la lecture que propose Yves Jubinville de trois *textes de théâtre* où s'affirme avec force, selon l'auteur, l'esprit du roman. La réflexion sur le romanesque comme idéologie, comme vision du monde, prime ici sur l'analyse formelle des influences qu'a pu exercer ce genre dominant aux XIX^e et XX^e siècles. Sous le signe de l'impossible représentation, l'étude touche à la fois le jeu de l'acteur, la mise en scène et l'activité du spectateur, imprégnés l'un et l'autre par l'imaginaire du livre.

L'analyse textuelle constitue l'axe central de la deuxième partie de notre dossier, qui examine plusieurs cas où le théâtre exerce à son tour une influence sur l'art de la composition romanesque, entendu que cette forme ouverte et hybride n'a cessé depuis son invention de « mettre en scène » le langage.

Pascal Riendeau se penche sur trois romans récents en langue française qui présentent autant de « possibilités d'incorporer le matériau théâtral aux œuvres narratives ». À la manière typiquement romanesque du recyclage des formes anciennes (le vaudeville) ou en travaillant dans le sillage des nouvelles dramaturgies, le roman français actuel se donne véritablement à lire et à voir comme une œuvre-laboratoire.

La théâtralité est aussi au cœur de l'analyse de Johanne Bénard, attentive aux différentes manifestations textuelles du tropisme dans l'œuvre de Nathalie Sarraute. On sait que cette écrivaine a d'abord résisté à la tentation de la scène, jugeant que l'obligation de représentation risquait de figer dans le stéréotype social ces mouvements fugitifs qui affleurent à la surface de la conscience. À l'inverse, Bénard découvre qu'au théâtre, comme dans le texte narratif, le tropisme tire toujours son origine du stéréotype (sexuel en l'occurrence) pour ensuite trouver dans le langage et le corps les moyens de sa dissolution.

Autre écrivain ayant exploré les multiples possibilités de l'écriture, Samuel Beckett présente une œuvre énigmatique dont le classement des titres par genre apparaît pour le moins périlleux. Abordant à la fois les romans et les textes écrits pour le théâtre, Étienne Fortin identifie un principe générateur commun aux deux formes d'écriture : la fin. Partant d'une analyse des procédés clausulaires chez Beckett, l'auteur met au jour un univers animé par un principe de tautologie organisationnelle qui enferme ses créatures (dont le lecteur et le spectateur) dans une « écriture défectueuse et giratoire ».

En guise de complément à ce dossier, nous offrons un entretien avec Jean-Pierre Sarrazac, dont les premiers travaux, à l'aube des années 1980, ont ouvert le chantier d'analyse que nous tentons aujourd'hui de relancer. À partir d'une réévaluation notamment des retombées du naturalisme de Zola et d'Antoine, Jean-Pierre Sarrazac recentre la question des rapports entre le théâtre et le roman sur les pratiques scéniques dans la perspective des développements de la mise en scène au ^{xx}e siècle.

Rodrigue Villeneuve
Université du Québec à Chicoutimi

Le théâtre et le livre (le roman à la scène : un art de la contradiction)

[...] j'avais donc besoin de pouvoir respecter de vrais auteurs, qui sont, eux, les véritables créateurs.
Peter STEIN, *Essayer encore, échouer toujours*

Le metteur en scène impudique

Dans *La parabole ou l'enfance du théâtre*, son essai sur la pièce-parabole, Jean-Pierre Sarrazac note que cette forme fait réapparaître de diverses façons l'auteur-narrateur ou monstrateur qu'avait refoulé la forme dramatique traditionnelle, le « drame absolu » ainsi que Peter Szondi l'appelle (1983 : 14). Par exemple, ce sera chez ces « parabolistes » de premier plan que sont Claudel et Brecht qu'apparaîtra la figure de l'Annoncier ou le commentateur du « song ». Sarrazac rappelle une règle fondamentale de la théorie des genres :

Le roman, la poésie autorisent, mieux : sollicitent cette présence. Le drame, lui, l'interdit. Car elle détruirait la convention d'une action au présent entre les personnages. Cependant, le théâtre épique, dans son travail d'hybridation, d'acclimatation de traits spécifiques au roman, suscite, au sein de la pièce de théâtre, cette *présence narrative* que Szondi a théorisée en tant que « sujet épique » du théâtre. Selon les types de pièces et leur inclination plus ou moins nette vers l'épique, cette présence narratrice et monstrative sera flagrante ou discrète. Dans

la pièce-parabole, qui, à bien des égards, représente le stade suprême de l'épique au théâtre, elle culmine (2002 : 230).

L'adaptation, telle que je l'ai pratiquée, a consisté, du moins pour *L'automne le plus nébuleux de Grisail* d'après Robert Musil et *Lenz* d'après Georg Büchner, à figurer la présence de l'auteur-narrateur, ou plus exactement à remplacer celui-ci par des formes plus ou moins franches du metteur en scène-monstrateur ou du metteur en scène-narrateur. Ce transfert n'a rien d'étonnant. Le metteur en scène est en effet l'auteur du spectacle, son monstrateur. Plus ou moins discret, revendiquant plus ou moins clairement ce titre, il ne peut cependant le rejeter sans hypocrisie, se déclarerait-il au seul service du texte. On peut reconnaître la manière d'un metteur en scène, saisir son point de vue sur un texte, deviner de diverses façons sa présence. Mais il est rare qu'il apparaisse sur la scène. L'exemple de Kantor reste une exception fameuse. Même dans le théâtre qui joue de la convention, qui désigne le théâtre au théâtre, que cela soit commandé par l'écriture ou imposé par la mise en scène, les formes de la présence de la narration concerneront rarement le metteur en scène. Elles pourront être le fait de personnages-présentateurs (Brecht ou Claudel), de personnages errant à la recherche d'un auteur ou d'un metteur en scène (Pirandello), d'un chœur ou d'acteurs quittant un moment leur personnage. À travers eux, c'est l'auteur qu'on entendra. Le plus souvent, comme Dieu, le metteur en scène est partout et nulle part.

Dans des projets comme *L'automne le plus nébuleux de Grisail* et *Lenz*, j'ai dépassé cette frontière et fait en sorte que la voix du metteur en scène soit entendue (presque) directement. Telle a bien été l'envie, ou plus exactement la pulsion, à l'origine de ces spectacles : que par ma voix je fasse entendre le plus directement possible la voix d'un auteur. Elle comporte bien des ambiguïtés, nous y reviendrons. Elle met en cause le théâtre, l'idée qu'on se fait habituellement du théâtre, et peut-être sa possibilité. C'est donc à cela principalement qu'il faut réfléchir à l'occasion d'un retour critique sur ces expériences d'adaptation (appelons-les ainsi pour le moment). Mais il faut pour cela aborder – et écarter si cela se peut – un aspect embarrassant de cette démarche. Je veux parler du fait d'en être à la fois le sujet et l'objet : analyser sa pratique et, ainsi, lui conférer une certaine pérennité, ce qui va absolument à l'encontre de l'idée que je m'en fais. Autre facteur aggravant, cette démarche porte sur des spectacles qui ont été l'occasion d'une affirmation très marquée du statut d'auteur du metteur en scène. Ils ont même proposé une mise en représentation de ce statut. On peut déjà se demander ce que le théâtre a à faire d'un autoportrait du metteur en scène. Que penser du retour de l'auteur sur son autoportrait ?

Si je fais de la mise en scène, je fais aussi, je fais d'abord, métier de l'enseigner (histoire, analyse, pratique). Le « sujet scientifique » que je suis a l'habitude d'objets qui lui sont étrangers, donc d'une distance qui, en bonne méthode, devrait toujours s'imposer. Je pourrais réfléchir, puisqu'il s'agira d'adaptation, sur ce que Marleau fait d'un roman de Thomas Bernhard, Langhoff d'une nouvelle de Büchner, ou Sami Frey de l'intégrale des *Entretiens de Simone de Beauvoir avec Jean-Paul Sartre* étalée sur douze soirées d'affilée. En réalité, mon embarras n'est pas tellement d'ordre méthodologique. L'exercice par lequel un praticien interroge son travail est trop bien connu pour qu'il vaille de le justifier ou d'en désigner les limites. Il s'agirait plutôt d'une méfiance d'ordre moral. J'ai peur du soupçon de narcissisme. Comment l'écarter si ce n'est en prenant l'engagement que le lecteur ne trouvera ici que ce qui peut éclairer la question générale du passage du roman à la scène ? Puisse-t-il croire au retour sur soi comme « art modeste » !

Peut-être admettra-t-il plus difficilement que je mette sur scène, crûment, mon désir, voire que j'apparaisse en personne, au premier plan, en narrateur. C'est pourtant ce qui m'apparaît le plus défendable. Je ne pourrais guère répliquer à quelqu'un qui me dirait : « Vous avez fait votre travail de metteur en scène ; laissez à d'autres le soin de le commenter ». Mais je défendrais comme une évidence le droit du metteur en scène d'aller au bout d'un projet, celui-ci dû-t-il le compromettre. C'est d'ailleurs ce risque de compromission qui d'abord le justifie. Le résultat est une autre affaire. Le « je » de l'auteur d'un spectacle n'est pas plus impudique que celui du romancier, si commun. On pourrait même savoir gré au metteur en scène d'enfin montrer son visage, tout en sachant qu'il n'y a là que fausse immédiateté et qu'ici aussi le « je » qui parle est un personnage.

Un parcours involontaire

Entre 1995 et 2000, la compagnie de théâtre Les Têtes Heureuses a produit quatre spectacles issus de textes romanesques : *L'automne le plus nébuleux de Grisail*, à partir d'une nouvelle inachevée de Robert Musil ; *Les frères Karamazov*, d'après le roman de Dostoïevski ; *La dame aux camélias*, d'après le roman d'Alexandre Dumas fils ; et *Lenz*, à partir d'une nouvelle, elle aussi inachevée, de Georg Büchner¹.

1. 1995 : *L'automne le plus nébuleux de Grisail* ; adaptation et mise en scène : Rodrigue Villeneuve ; scénographie : Luc Bergeron ; costumes : Michèle Hamel ; éclairage : Denis Guérette ; montage sonore : Serge Cardinal. Avec Nancy Bourdage, Françoise Boudreault, Stéphane Gagnon, Carolyn Girard, Michel Lavoie, Michel Lemelin, Guylaine Rivard, Rodrigue Villeneuve. 1999 : *Les frères Karamazov*, adaptation de Jacques Copeau revue par Rodrigue Villeneuve ; mise en scène : Rodrigue Villeneuve ; scénographie : Michel Gauthier ; costumes : Marie-Chantale Vaillancourt ; éclairage : Denis Guérette ; montage sonore et vidéographique : Stéphane-Denis Hazel. Avec Dominique Breton, Charles Caron, Sophie Larouche, Éric

J'ai mis en scène trois de ces spectacles. C'est Éric Jean qui a dirigé la production de *La dame aux camélias*. Il n'y avait pas au départ, et il n'y a jamais eu, l'idée de développer un cycle. C'est seulement au moment de la mise en chantier de l'adaptation de Dumas, alors qu'il était déjà question de monter *Lenz*, que cette succession de projets est apparue comme pouvant former un ensemble : quatre adaptations de textes appartenant tous au XIX^e siècle et le couvrant presque entièrement, de la fin du romantisme allemand à la crise du roman du début du XX^e siècle, de la modernité prophétique (Büchner) à une de ses affirmations les plus fortes (Musil), en passant par l'œuvre immense de Dostoïevski et le « petit » roman de Dumas, qui connut la fortune que l'on sait et qui est moins éloigné qu'on pense de l'univers du grand romancier russe. Une occasion donc apparemment exceptionnelle d'explorer *au théâtre* la grande forme du roman, à travers des œuvres très différentes par leur style, leurs thèmes, leurs dimensions ou leur place dans l'évolution du genre, mais formant un ensemble solide.

Je le répète, jamais Les Têtes Heureuses n'ont eu cette intention, ni comme projet global, ni dans la façon d'aborder aucun des textes choisis. Ce fut, à chaque fois, un projet essentiellement théâtral. Nous verrons comment. Mais en même temps ce furent des projets essentiellement littéraires, du moins ceux dont j'ai eu la responsabilité. *Textuels* conviendrait peut-être mieux. C'est-à-dire qu'ils furent, chacun, motivés par le désir de *faire entendre* un texte, jamais de l'illustrer ou de s'en servir comme point de départ d'un spectacle que seule la scène justifierait. Ce qui donna lieu à trois cas de figure qui, lorsque nous les rapprochons et les examinons après coup, peuvent présenter trois états ou trois degrés du transfert d'un texte romanesque au théâtre.

***Les frères Karamazov* : le degré plein de l'adaptation**

L'adaptation des *Frères Karamazov* de Dostoïevski fut le projet le plus attendu, le plus traditionnel et celui qui apparemment répondait le moins à la motivation de départ (« faire entendre »). Le mot *adaptation* convient ici parfaitement. Je le réserverais à ce seul type d'opération, le plus courant, qui consiste à fondre la matière romanesque dans la forme dramatique comme on l'a connue jusqu'à la fin du

Leblanc, Yannic Litalien, Jean Proulx, Mathieu Savard, Réjean Vallée, Rodrigue Villeneuve. 2000 : *La dame aux camélias*, adaptation de Pascal Brullmans ; mise en scène : Éric Jean ; scénographie : Magalie Amyot ; costumes : Ginette Grenier ; éclairage : Alexandre Nadeau. Avec Jean-François Beaulieu, Véronique Bouchard, Alexandre Frenette, Anne-Sylvie Gosselin, Mathieu Savard. 2000 : *Lenz*, adaptation et mise en scène : Rodrigue Villeneuve ; scénographie : Hélène Roy ; éclairage : Denis Guérette ; conception sonore : Daniel Charlebois et Yves Rivard. Avec Dominic Théberge, Dany Lefrançois, Carmen Tremblay.

xix^e siècle, fondée sur le présent de l'action et l'échange dialogué, à l'exclusion de tout autre procédé de médiation.

Il n'a jamais été envisagé que je fasse cette adaptation. Il s'agissait pour moi d'une manière historiquement dépassée de traiter le roman au théâtre, ce qui ne voulait pas dire sans attrait, au contraire. Surtout que dans ce cas-ci, c'était tout autant le *romanesque* que le roman lui-même qui m'intéressait, c'est-à-dire des climats, des situations et des personnages que seul le roman a le temps et l'espace de développer, et principalement celui du xix^e siècle, époque où on a vu le genre atteindre sa maturité et produire des œuvres immenses, parmi lesquelles, au premier rang, les romans de Dostoïevski (« la beauté neuve que Dostoïevski a apportée au monde² »). Ces derniers présentent d'ailleurs un autre intérêt du point de vue du théâtre. C'est la manière remarquablement libre d'y faire *parler* les personnages. Ceux-ci conversent ou « ruminent » en de longues scènes dialoguées – du théâtre pur, et donné ! – qui interrompent, grugent la narration, menacent de l'emporter. Aucune dramaturgie de l'époque n'offrait d'exemples comparables à cette *parole*, à sa puissance de « profération », d'imagination poétique, de rebondissement ; à son apparente désorganisation, à ses platitudes, sa vulgarité ; à sa rapidité de révélation par effraction de ce qu'on prétend cacher, ses absurdités, sa capacité de mentir et de dire vrai en même temps.

Envers et contre tout, je choisirai l'adaptation de Jacques Copeau, la première en français, faite en 1911 pour le Théâtre des Arts de Jacques Rouché et reprise au Vieux-Colombier en 1913. Très improbable détour, apparemment, quand on prétend faire entendre à ses contemporains la voix de Dostoïevski. Les tentatives récentes partent plutôt de la nécessité de *dépolir* la traduction, de se rapprocher du *mal fait* dostoïevskien. Elles renoncent à l'exhaustivité, de toute manière impossible. Elles insistent pour mettre de l'avant un point de vue et des préoccupations actuels. Souvent aussi elles conservent des traces de la narration. Bref, on est en présence d'une exacerbation de la subjectivité, que la névrose des personnages en quelque sorte imposerait ; et surtout d'un rejet de la réduction au modèle dramatique traditionnel d'une matière romanesque si proliférante. L'exact opposé de ce que j'ai fait, et sûrement la façon la plus susceptible de garantir à la fois l'authenticité de l'entreprise scénique et une plus grande fidélité à l'œuvre. Alors pourquoi Copeau ?

2. Dans Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard (Coll. « Bibliothèque de la Pléiade »), 1954, tome III, p. 378.

J'aurais envie de dire : par fidélité à mes lectures des *Frères Karamazov*, celle très lointaine, encore étonnamment vivace, de mon adolescence, et celle entreprise au moment où a été conçu le projet d'adapter le roman, la seconde renforçant la première, comme si ce que j'avais appris entre les deux, pendant ces dizaines d'années, n'avait servi qu'à clarifier le choc reçu. Aucun autre roman, pour moi, ne saisit la vie comme celui-ci, dans son désordre, son épaisseur, sa complexité. De ce point de vue très personnel, il est donc « le » roman, celui qui remplit le plus exactement la mission du genre. Pour cela peut-être, il est souvent insupportable, dans tous les sens, sorte d'œuvre ratée qui tire de son échec sa force et sa nécessité. Voilà qui nous éloigne passablement de la théorie et apparaîtra sans doute comme une naïveté, voire une bêtise. Saisir la vie, ou le monde, cela regarde aussi le théâtre, bien sûr. Mais il me semble que le théâtre est d'abord de l'écriture – ou de l'art, ou de la technique, comme on voudra –, alors que la grande forme romanesque classique est d'abord instrumentale, ou en tout cas immédiatement référentielle, ce qui n'enlève rien au génie de Balzac ou de Dickens. Ce fut sa grande mission au XIX^e siècle, jusqu'à Musil, Proust, Kafka ou Joyce qui ébranlèrent, par la mise au premier plan de l'écriture, l'apparente solidité de cet édifice. Amener *Les frères Karamazov* sur la scène, c'était donc forcément pour moi essayer d'y transplanter ça, dans la mesure du possible. Donc pas d'abord la voix d'un auteur, pas d'abord un texte, comme ce sera le cas avec Büchner ou Musil, mais ce que je désignais aux comédiens comme étant la « douleur secrète », qu'on risque d'atteindre seulement si on dépasse les frontières que fixent les mots, la psychologie, la vraisemblance. Ce travail concerne donc d'abord les personnages et les situations, pas la passation d'un texte mais une incarnation, au sens premier. Il me semble en tout cas que c'est ainsi qu'on peut le plus clairement définir cet effort singulier, qui exigeait le recours à l'imagination, nourrie, elle, par le recours incessant au roman.

Il fallait donc en passer, paradoxalement, par la forme traditionnelle du théâtre. Cette première manière d'adapter le roman à la scène s'appuie sur une conception non formelle – en tout cas non scripturale – du roman. Il s'agit de réinstaller dans l'espace de la scène, avec des êtres vivants, ce que capte comme nulle autre invention langagière le fameux miroir que promène le romancier. De ce point de vue, l'adaptation de Copeau présentait plusieurs avantages. D'abord, elle condensait le récit et fixait l'action en des bornes très précises, en mettant en évidence leurs ressorts, en concentrant l'attention sur l'énigme policière, en faisant un tri dans les personnages et en plaçant Ivan au premier rang. Cet élagage, monstrueux pour certains, a fourni une forme simple, dynamique et forte, surtout après qu'on eut nettoyé le dialogue de ce qui le datait trop. Cette adaptation a constitué finalement un instrument de transmission adéquat. La quête dont je parlais plus haut, celle de

la « douleur secrète », pouvait alors commencer. Il est plus facile de s'éloigner du chemin quand celui-ci est clairement dessiné et balisé. Nous avons en main une carte qui nous permettait, sans nous perdre, de plonger dans le génial fouillis du roman. La matière que nous en rapportions, comme un sous-texte, devenait pour le comédien l'occasion d'un jeu très riche avec le texte de Copeau, un peu à la manière du *non-pas-mais* brechtien. Elle permettait d'installer les conditions concrètes grâce auxquelles les mots du dialogue, la part déjà si fortement théâtrale du roman de Dostoïevski et plutôt bien rapportée par Copeau, pouvaient devenir *paroles*.

Un autre avantage de cette adaptation, c'est une étonnante parenté de fonctionnement – pourrait-on dire de structure ? – avec le roman de Dostoïevski. Copeau fait des *Frères Karamazov* un drame à la Bernstein, ce qui était si sensible dans le travail de répétition et que j'avais mal évalué. Ce corset dans lequel Copeau essaie de faire entrer l'immense roman lui convient ! Le mélodrame est là, chez Dostoïevski, comme une forme encore contemporaine, mais surtout comme une façon d'atteindre sans honte le *double* du roman, au sens où Artaud emploie le mot. Là encore, en rapportant, sans s'en rendre compte peut-être, cette vieille recette dramatique dont le romancier russe connaissait bien la capacité de révélation, Copeau était fidèle à l'œuvre. Ce *filet* du mélodrame permettait de saisir, ou plutôt de faire passer d'un pôle à l'autre, une vibration essentielle. Et les comédiens sentaient bien que c'était elle, cette vibration, qui soutenait l'ensemble, comme une basse continue sur quoi s'appuyer. Que par elle pouvaient s'installer sur le théâtre « le désordre, la violence et la sauvagerie du monde » (Adrien, 1998 : 62). Que cette démarche ait été périlleuse, que l'équilibre ait été souvent difficile à trouver, que l'audace ou le courage aient parfois manqué, c'est une autre question.

Il y a un dernier avantage à mettre au compte de l'adaptation de Copeau. Son éloignement, si on sait bien l'utiliser, constitue une protection contre deux maladies infantiles fréquentes chez les adaptateurs de Dostoïevski : le dérapage métaphysique et la complaisance dans la folie. Ce que l'on pourrait aussi appeler d'un autre nom, le pathos. L'adaptation datée de Copeau, au moins aussi juste, aussi défendable par rapport au roman que bien des lectures contemporaines, pas plus infidèle mais *formellement* datée, libère par la distance qu'elle impose. Le Dostoïevski de Copeau ne favorise guère la dérive, encore moins la perte de conscience de son lecteur. De sorte que cette adaptation si traditionnellement théâtrale, en permettant par le « détour » qu'elle constitue la multiplicité des regards, permet d'échapper au pathos et sauvegarde l'*ironie*, l'un des traits spécifiques du roman pour Kundera.

Je revendiquerai tout à l'heure la fidélité à propos du travail sur Musil et Büchner, celle qu'assurerait le geste simple du passeur qui prend une chose ici, un texte vénéré, et la transmet là, sur la scène, dans un désir de transparence évidemment « moquable », mais héroïque aussi. C'est l'autre manière d'adapter, qui part du refus d'adapter. Son apparente authenticité par rapport à l'œuvre conservée intacte et au lecteur ramené à son seul désir de lecture est évidemment un leurre, on va le voir.

Ce que nous apprend de plus important le travail sur l'adaptation de Copeau, c'est que l'inconfort, ce que j'appelle les « entraves nécessaires » (Villeneuve, 2000), est une condition de la mise en scène. « Écoute, Aliocha, tu dis toujours la vérité bien que tu t'assoies toujours entre deux chaises ». Ces paroles de Rakitine, le metteur en scène voudrait qu'elles lui conviennent toujours.

***L'automne le plus nébuleux de Grisœil* : la « mauvaise » adaptation**

L'automne le plus nébuleux de Grisœil est le titre d'une nouvelle inachevée que Musil écrivit vers 1905 et qui fut publiée, bien après la mort de l'écrivain, dans un recueil d'essais, d'articles divers et d'ébauches intitulé *Proses éparses*. Ce texte admirable, qui peut donner le sentiment fou de condenser en quelques pages l'œuvre immense de Musil, m'accompagna des années, avec, depuis sa découverte, l'idée de le faire entendre. Non pas tant d'en faire un spectacle, donc, mais simplement de le lire à d'autres pour qu'ils connaissent et partagent un récit qui avait pour moi cette capacité de révélation. Dans ce cas-ci, la très vaste question du roman au théâtre trouve là son point ancrage. Il ne s'agit pas de chercher, par-delà le répertoire dramatique qui serait devenu trop limité, une matière nouvelle à mettre en scène, mais de se donner un cadre où dire un texte. Un « retour au texte » donc, et un renversement de proposition par rapport à la conception du travail théâtral qui s'est imposée depuis la fin du XIX^e siècle. Un textocentrisme, mais qui veut aussi que « la scène parle son langage concret » (Artaud, 1964 : 53). Il s'agit en fait de mettre texte et scène en rapport de tension, en tentant de conserver à chacun le plus d'autonomie possible. C'était en tout cas l'ambition du projet Musil.

L'automne le plus nébuleux de Grisœil raconte un épisode de la vie de Walter Grisœil, peut-être un écrivain, qui traverse une crise grave. Privé de toutes ses capacités, il échoue dans une petite pension. Là il se trouve contraint, « pour devenir un homme », de s'accrocher, comme un animal parasite, à un jeune homme de vingt-deux ans, Eugenio Toronto, dont la principale qualité est d'être doté d'une extraordinaire

capacité à vivre. Il subit cette humiliation les yeux grands ouverts, comme une faillite de l'esprit qui laisse entrevoir toutes celles du ^{xx}e siècle à venir.

Plusieurs questions se posaient au départ. D'abord celle du « respect » du texte : devait-on en préserver l'intégralité ? pouvait-on se permettre des ajouts, modifier l'ordre des séquences narratives ? Puis celle de la narration : qui va dire le texte ? comment ? Enfin celle du théâtre : quoi montrer ? comment ? pourquoi ? Lors de la mise en chantier du spectacle, pratiquement aucune de ces questions n'avait de réponse. Je me rappelle ces mois de répétition – pour un spectacle d'à peine une heure quinze – comme la recherche ardue d'une forme pour chaque instant du récit.

Tout le texte de la nouvelle a été conservé. Des éléments s'y sont ajoutés, certains mineurs et appartenant toujours au régime de la narration : une citation de Kafka, comme un exergue, au tout début du spectacle, et une phrase empruntée aux *Désarrois de l'élève Törless* de Musil en conclusion. D'autres plus importants ont constitué des sortes de « greffes » de théâtre. Il s'est agi, pour deux des trois ajouts de ce genre, de simples développements de scènes esquissées par le récit, à partir de répliques empruntées à d'autres textes de *Proses éparses*. Une scène a été créée de toutes pièces. Elle « illustre » la relation de Toronto avec sa maîtresse, M^{me} Medinger. Elle était l'adaptation théâtrale classique d'un court texte emprunté lui aussi au recueil *Proses éparses*, intitulé *L'auberge de banlieue*. Il vaut la peine de s'y arrêter un instant. Il n'y avait, dans tout *L'automne le plus nébuleux de Grisoeil*, qu'une seule scène de théâtre, c'est-à-dire construite et jouée comme une effraction de la vie directement représentée, l'illusion de l'acte sans médiation, et j'ajouterais : à contenu sexuel, comme si seule la sexualité pouvait justifier que le théâtre, dans son évidence criante et son obscénité, ait encore lieu. Toronto et M^{me} Medinger font l'amour :

TORONTO (*sourdement*) : Je t'ai suivie, pendant des journées entières... (*Il essaie de gagner du temps. Ses plaisanteries trahissent son angoisse.*) Les femmes un peu fortes se corsètent aussi les pieds, n'est-ce pas ? Dans leurs souliers. Au-dessus de l'attache, là où la chair déborde un peu, il y a une petite odeur jaune cire qui ne ressemble à aucune autre. Enlève ta robe !

M^{me} MEDINGER : Vous vous égarez, ne me tutoyez pas, laissez-moi partir : je suis une femme honnête, une dame !

TORONTO : Pardonnez-moi. (*Un temps.*) J'aime ce genre de chambres. Cette chaise minable. Ces draps où, voilà une heure, couchait peut-être un vérolé !

M^{me} MEDINGER : Tu plaisantes, mon sauvage ! Mon éperonneur ! Pour que je mesure mieux le sacrifice que je fais à ta beauté !

TORONTO : Pas du tout. La vermine t'attend peut-être dans ce lit, pour s'incruster dans la pâte molle et sucrée de ta chair, pour partager ton plaisir, quand tu t'abandonneras. Je te remercie d'être venue. Il me faut cette ambiance d'objets édentés, verruqueux pour me risquer dehors. Pour rouler comme un fou – oui, je t'assure, rouler parfois comme un fou. Et si tu fais vite, il y aura en moi un grincement effroyable, inhumain, comme une roue de char.

(*Elle se déshabille résolument. Assise en face de lui, elle n'a plus maintenant sur elle que ses souliers et ses bas. Elle se met à trembler. Ses yeux sont comme des chiens tirant en tout sens sur leur chaîne.*) (Musil, 1989 : 17-23)

Tout se passait comme si la sexualité, thème majeur du texte de Musil, trouvait là son foyer. Il est arrivé, et il arrivera encore par la suite, que le narrateur laisse des répliques aux acteurs représentant des personnages du récit. Mais ici il s'interrompt. Comme s'il ne pouvait rien contre le jeu habituel du théâtre. Et surtout, lui qui est d'abord un spectateur avide, il ne regarde plus. Cette scène, à la lettre, se joue dans son dos. Il lit *Proses éparses* pendant ce temps-là ! Il ne la verra jamais. Comme si cette brûlure ne pouvait qu'excéder le récit ; comme si ce qui comptait le plus ne pouvait être pris en charge que par le théâtre. Et sans doute faudrait-il ajouter : la musique. Celle-ci en effet jouait un rôle majeur, et d'abord, dernier ajout textuel, un lied de Schubert extrait du *Voyage d'hiver*, « Gute Nacht », utilisé comme une rengaine sentimentale et devenu le chant de ralliement de la pension Schirmer. À ce *gemütlich* ironique s'opposait la musique « sublime » du narrateur, de brefs passages de la *Hammerklavier* de Beethoven ou du dernier Schumann.

Pour l'essentiel, il y eut donc bien transfert de l'intégralité du texte de Musil, ce transfert étant pris en charge par un narrateur. La question de la narration est évidemment la question principale que pose cette sorte d'adaptation qui ne veut pas en être une, qui se dérobe sans cesse, qui prétend préserver au théâtre la plus grande part possible du texte romanesque qu'elle y installe. Qui est-il, ce narrateur ? Quelles sont ses conditions d'énonciation ?

Ce narrateur est d'abord une pure invention théâtrale. Ce Walter Grisœil, qui se rappelle des années plus tard un épisode marquant de sa vie et le raconte à la troisième personne, est un personnage construit de toutes pièces à partir du récit. À qui s'adresse-t-il ? Une chose est sûre, il ne se parle pas. Il parle aux spectateurs, même si ce hiatus entre son statut de personnage fictif et la réalité de ses interlocuteurs ne manque pas d'être embarrassant. Il se trouve dans une immense bibliothèque faiblement éclairée qui lui est manifestement familière, là où il travaille sans doute. On aperçoit de très hauts rayonnages, des milliers de livres, et deux grands panneaux

montrent, esquissés à la manière de Schiele, les corps de femmes déshabillées. Des fenêtres au fond donnent sur un grand ciel nuageux. Il fait froid. Quelques fauteuils, une table de travail, un petit poêle sur lequel, tout à l'heure, avec beaucoup de soin, le narrateur fera chauffer l'eau du thé. Un espace lui aussi théâtral, un lieu imaginaire qui apparemment n'a aucun lien avec le récit qu'on y rapporte.

Autre fait important, ce personnage est joué par le metteur en scène. Je m'y superpose donc physiquement, comme un élément appartenant à la réalité de la communication théâtrale, comme la personne qui a toujours voulu lire cette nouvelle de Musil et qui le fait effectivement, par, à travers, par-dessus Grisøil, en m'adressant au public qui est là, devant moi. La solution trouvée est donc une solution de compromis – à mi-pente, diraient Banu et Sarrazac –, dont l'objectif est de faire *coexister* roman et théâtre. Elle institue pour cela un jeu de « déliaison » perpétuelle entre les diverses figures du narrateur, entre le personnage qui raconte, celui qui revit certains moments de son récit et le metteur en scène-comédien. Ce jeu qui brise donc l'harmonie entre deux principes indépendants que l'on observe habituellement dans l'art du comédien – le fait que le comédien parle à partir de lui-même et en même temps à partir d'un autre – et d'où résulte, écrivait Georg Simmel au début du siècle dernier, « l'exemple le plus radical de l'art » (2001 : 38). On sait que le théâtre est devenu depuis un mauvais mensonge, incapable d'assurer l'accord entre ces phénomènes contradictoires que sont, d'une part, le personnage incarné et, d'autre part, la personne réelle du comédien.

Le travail d'adaptation dont il est ici question s'inscrit donc sans surprise dans une modernité théâtrale dont le xx^e siècle, de Tchekhov à Kantor, a fourni d'innombrables exemples. L'évidence qu'elle constitue aujourd'hui, la fascination qu'elle exerce, le plaisir qu'elle procure, s'ils sont des faits acquis, ne peuvent empêcher de mesurer la perte alors subie (« l'exemple le plus radical de l'art »). *L'automne le plus nébuleux de Grisøil* portait les traces de cette blessure ; il en était même une sorte de théâtromachie menée par un metteur en scène-acteur-narrateur, sur fond de crise de conscience aiguë comme Vienne pouvait alors en être le lieu, dans le plus grand désarroi du corps et de la subjectivité. Le spectacle prétendait montrer que l'illusion référentielle, moins simple qu'on ne le dit souvent, appartient de façon nécessaire au théâtre et qu'il est difficile, sinon impossible, de s'en débarrasser. Même ramenée à de courts moments ou réduite à n'être qu'une dimension complémentaire d'un mode de représentation dorénavant désaccordée, elle se révélait, par-delà la nécessité de faire entendre un texte, comme la pulsion qui donnait finalement son sens au spectacle, et peut-être même justifiait qu'on y ait encore recours à cet art archaïque. Comment en effet renoncer complètement à ce qui, dans le *drame*

absolu, est réparation des « fêlures du monde », pour reprendre encore une fois les mots remarquables de Simmel, un « cadeau heureux et immérité dans l'indifférence et la confusion » des choses (2001 : 41) ?

L'automne le plus nébuleux de Grisail aura recours à la figuration du récit. Des épisodes seront concrètement évoqués (plutôt que joués). Il y aura la « partie de cartes », la « promenade dans les rues de Vienne sous la pluie », « le café »... La plupart du temps le spectacle juxtaposera narration et illustration. Mais il les fera aussi se croiser, Grisœil-narrateur devenant Grisœil-pensionnaire. Il opposera les styles de jeu, réservera à Toronto la présence rayonnante et sa « vérité », tandis que le reste de la pension sera traité sur un mode presque toujours grotesque. On sera donc, là encore, en présence d'un théâtre théâtral, d'acteurs dépassant le dessin du personnage, mais avec aussi, pour de courts moments, la possibilité de la croyance, de l'harmonie et, pour toute une scène, on l'a vu, celle du vrai « mensonge ».

Ainsi, au jeu entre les divers niveaux de la narration, s'en ajoutait un autre qui l'englobait, entre texte et scène : d'une part une langue avec sa force et sa beauté matérielles, sa rhétorique propre (par exemple l'extraordinaire liberté de la métaphore, ou encore l'énergie des descriptions, ou les sauts de la narration), son pouvoir d'élucidation, l'importance du moment historique auquel elle renvoie ; d'autre part la scène, c'est-à-dire un espace, des acteurs, une temporalité, et ce qu'on appellera faute de mieux le *théâtral*, son opacité, son excès. Le pari que prétendait tenir *L'automne* consistait à installer un système qui permettrait la mise en mouvement ou la relance de l'un par l'autre à travers diverses figures (de contradiction, de complémentarité, de dérivation, de métaphorisation), tout en conservant à chacun le plus d'autonomie possible. Bref, un dialogue sans doute intenable entre *tout* le roman et *tout* le théâtre.

L'adaptation, qui est en fait ici résistance à la forme dramatique, ne pouvait qu'aboutir à un échec. Il s'agirait plutôt d'une *mésadaptation* ou mauvaise adaptation. Cependant, pour revenir une dernière fois à Simmel, l'impossibilité de l'harmonie ne signifierait pas nécessairement que l'œuvre d'art, elle, soit un échec, mais seulement que l'accord dont elle doit obligatoirement témoigner se situerait à un autre niveau : celui d'une sorte d'équivalence entre la fêlure du monde et celle de sa représentation. Si le long, difficile et passionnant travail sur *L'automne le plus nébuleux de Grisail* a eu un sens, il s'est trouvé là, tous plans confondus.

Lenz : l'impossibilité de l'adaptation

Entre le livre et le théâtre, il y a un lien et un refus consubstantiels. L'un sort de l'autre mais le nie, tente de l'annuler, emploie toutes ses forces à le faire oublier. Pourtant il ne réussit jamais à l'exorciser tout à fait. Le livre resurgit toujours. Il hante la scène comme son origine et son terme. [...] au fond du théâtre, il y a toujours un livre.

Bernard DORT, *Le spectateur en dialogue*

C'est bien de cette persistance obstinée du livre au théâtre dont il est ici question. Depuis le début. Le livre, pour Bernard Dort, c'est le texte de la pièce, jamais vraiment assimilé par le spectacle. On peut facilement imaginer combien cette résistance est plus grande dans le cas du transfert du roman à la scène. Même quand le théâtre fait mine d'avaler les mille pages du roman qui sont à son origine, comme on l'a vu pour *Les frères Karamazov*, celles-ci ne peuvent s'empêcher de réapparaître, soit directement dans le dialogue, soit de façon diffuse dans la façon de dérouler le récit ou encore dans l'*aura*, au sens benjaminien, que confère au jeu des comédiens l'énorme sous-texte romanesque. Que dire de cette présence du livre quand le spectacle, sans renoncer au théâtre, en fait son enjeu principal, comme dans le cas de la nouvelle de Musil, sinon qu'effectivement le mot *adaptation* ne convient plus. Jouant du paradigme, je viens de proposer, comme un clin d'œil, *mésadaptation*. *L'automne* est effectivement une « mauvaise » adaptation, à mi-chemin entre la lecture (entendue au sens premier de « profération ») et l'adaptation traditionnelle (illustration décalée, brèves scènes de théâtre). Dans ce petit système dessinant un spectre qui va du degré plein de l'adaptation à son degré zéro, la lecture, *Lenz*, le dernier exemple auquel je m'arrêterai brièvement, représenterait un pas de plus vers celle-ci. *Lenz* ou la *désadaptation*, oserais-je dire ; *Lenz* ou la mise en scène de l'éloignement, sinon de la négation, de l'adaptation.

Lenz, le spectacle, refusait toute représentation de *Lenz*, la nouvelle de Büchner. Celle-ci raconte le séjour que fit Jacob Lenz, un des auteurs dramatiques les plus fameux du *Sturm und Drang*, chez le pasteur Oberlin, dans les Vosges. Pendant ce court séjour, Lenz devient fou. Ne serait-ce qu'en raison de la place que prend la description de la nature, il n'était pas possible d'illustrer *Lenz*. Seulement de le raconter. J'ai imaginé pour cela un grand hôtel abandonné, au Caire peut-être, dans lequel un homme, H, se cache, avec seulement le texte de Büchner qu'il sait par cœur et un disque de Bach joué par Glenn Gould. La partie, finalement, se déroulera entre deux hommes, celui qui ne sait que dire les mots de *Lenz* parce qu'ils lui permettent de continuer à vivre, et un autre personnage qui ne parle pas, l'Autre, qui, avec une jeune femme, squatte aussi l'hôtel où – appelons-le H. –, où H. se croyait seul.

Le spectacle refusait aussi toute analogie, c'est-à-dire toute illustration indirecte. Montrer par exemple un sort parallèle à celui du héros de la nouvelle de Büchner : il arrive à H ce qui est arrivé à Lenz, H est comme Lenz, H est Lenz. Pour H, le texte de Büchner joue un rôle physique, presque mécanique. Il ne fait que le dire, à la limite sans que le contenu soit pris en compte, comme une prière, une sorte d'invocation rituelle, un faire (un dire qui est d'abord un faire) qui rend possible la vie dans le « terrier » qu'est devenu l'hôtel pour cet étrange narrateur involontaire. L'image du terrier vient d'un récit inachevé de Kafka (1980). Il accompagnera, comme d'autres textes de fiction du même auteur, et aussi les *Journaux*, les répétitions et nourrira la construction du personnage : « Sans relations humaines, il n'y a pas en moi de mensonges visibles. Le cercle limité est pur » ; « Mon unique sentiment de bonheur consiste en ce que personne ne sait où je suis. Que n'ai-je la possibilité de toujours continuer ainsi. Ce serait encore plus juste que la mort » ; « [...] je ne suis rien d'autre que littérature, je ne peux et ne veux pas être autre chose » ; « Je m'isolerais de tous jusqu'à en perdre conscience ». Et l'étonnement jamais dissipé : « Comment suis-je arrivé là ? ». Sans que cela participe d'un projet, Kafka ouvrait *L'automne le plus nébuleux de Grisoeil*, et la dernière réplique des *Frères Karamazov*, « Je n'admets pas le monde », répétée plusieurs fois par Ivan, lui était une main tendue.

Il est donc, plus que jamais, difficile de parler d'adaptation. Il s'agit plutôt ici d'une forme d'instrumentalisation du texte de Büchner, dans le cadre d'une situation proposée par la mise en scène. Au départ, cette situation est posée sans que soit prévue la forme de son évolution. Une fois lancés, ses deux éléments étrangers l'un à l'autre, l'enfermement d'un homme et le texte de Büchner, vont évoluer selon leur propre dynamique, que va suivre, développer, éclairer, le travail de répétition. Cette mise en tension du texte et de la scène, radicale tant elle pousse à ses extrêmes l'opposition qu'affronte toujours le metteur en scène, va bien sûr connaître une résolution finale. Calmé, après un « voyage autour de sa chambre » où l'Autre a un rôle de plus en plus important à jouer et dont les divers épisodes scandent la récitation d'un texte qui rapporte les incessants déplacements de Lenz à travers l'immensité de la montagne, H, qui a frôlé à diverses reprises le sort de Lenz, s'éloigne progressivement du héros de Büchner. Il devient peu à peu capable de lire, non plus de réciter. Et donc d'entendre le texte de la nouvelle, et de s'en séparer. À l'enfermement final de Lenz correspond la libération de H. Celui-ci devenu non pas narrateur mais *lecteur* peut, son édition des *Œuvres complètes* de Büchner à la main, ayant quitté la scène, s'adresser directement aux spectateurs et leur lire, de la salle, tout près : « Il se moquait de savoir où on l'emmenait. [...] Le lendemain matin, il arriva à Strasbourg par un temps gris et pluvieux ; il avait l'air

tout à fait raisonnable, parlait avec les gens ; il fit tout comme faisaient les autres, mais il y avait en lui un vide affreux, il n'éprouvait plus d'angoisse, plus de désir ; l'existence pour lui était un fardeau inévitable. – Ainsi laissa-t-il dès lors aller sa vie. »

H s'en va avec le livre. Il laisse le théâtre dans l'enfermement duquel il a pu redevenir un homme grâce à l'Autre qui, venu du hors-scène, de nulle part, l'a regardé, écouté, a brisé la pureté du cercle, et est reparti, sans avoir, à aucune de leurs rencontres, prononcé un mot.

Le théâtre dit donc ce qu'il a à dire par-delà le texte et ce dernier, on le savait, reste inentamé, quoi qu'il arrive. L'amener sur scène parce que sa lecture nous est essentielle et qu'on croit qu'il n'y a pas de meilleure tribune pour le partager aboutit forcément à une impasse. Cette pulsion dont il a été dit au début qu'elle était à l'origine de la volonté d'adapter appelle en vérité la *lecture*. C'est elle qui est à l'autre extrémité du spectre et répond symétriquement à la « vraie » adaptation. Ce serait donc elle l'objectif ultime – inavouable ? – de l'adaptateur que j'ai essayé d'être à travers ces trois expériences. Elle, la lecture, c'est-à-dire le refus de l'adaptation.

Est-ce à dire que je me retrouve au bout de ce parcours Gros-Jean comme devant ? L'admettre n'aurait pas de sens. La réflexion sur ces formes un peu exacerbées du combat entre le livre et le théâtre a comme intérêt de montrer sa permanence, certaines de ses ruses et sa complexité. Le soupçon est l'état de nature pour le faiseur de théâtre et pour le spectateur. Ils sont condamnés, comme à la fin du *Théâtre de marionnettes* de Kleist, à faire le tour du paradis perdu. À se tenir à côté, dans l'entre-deux. À trouver dans la fêlure pas si nouvelle que ça – elle était déjà dans le masque de l'*hypokritès* – la jouissance du théâtre et sa nécessité.

Une utopie dangereuse ?

Nous revenons ainsi à notre point de départ. Cet entre-deux auquel nous obligerait l'adaptation, le recours au roman, c'est bien une forme de cet « écart scandaleux » qui définit, selon Jean-Pierre Sarrazac, le théâtre-parabole, le théâtre moderne, celui qui refuse l'immédiateté et l'identification. L'adaptateur en effet s'écarte du théâtre « normatif » (« normal » ?) et par ailleurs se place à côté du texte qu'il veut adapter. Où se tient-il ? Au théâtre, bien sûr (cet adaptateur-là n'écrit pas, il veut lire, il fait des spectacles). Mais au théâtre *autrement*. Que lui rapporte ce détour de ses objets (le roman, le théâtre) ? Voilà la question. Sarrazac, citant Joyce, pense que « le plus long détour est le plus court retour » (2002 : 24). Je crois en tout cas que le détour

par l'adaptation a été la façon la plus sûre d'aller au cœur de ce qu'est pour moi le théâtre (ce qui ne signifie pas que je doive, ou souhaite, y rester). Le détour est une stratégie. Il a son économie propre. « Comment faire que le détour ne soit pas une perte de l'objet mais une méthode pour mieux l'atteindre ? » (p. 25). En m'arrêtant à ces trois expériences, j'ai tenté de montrer quelles voies le praticien a suivies chaque fois, à quels mécanismes – est-ce le mot juste ? – il a eu recours pour garder du texte de départ sa force propre et s'inscrire en même temps le plus possible dans la réalité du théâtre. Utopie dangereuse ? Comment faire du théâtre sans la poser toujours devant soi ?

Credo provisoire

On me permettra, pour terminer, la récitation de ce credo, provisoire bien sûr, que je crois pouvoir tirer de mon expérience du roman à la scène :

– pas de théâtre sans non-théâtre en même temps (vieille leçon que donnaient déjà toutes les dramaturgies et pratiques théâtrales d'avant le réalisme) ;

– pas de théâtre sans texte *préservé*, quelle que soit la forme textuelle empruntée (ce n'est qu'une question de degré) : le dialogue a toujours lui aussi une part non assimilable par l'action, le présent de la scène, la réalité psychologique du personnage ou la dimension pragmatique ;

– pas de théâtre sans croyance (adhésion) et sans pensée (sans distance, sans lucidité) ;

– pas de théâtre sans affirmation de celui qui le fait (moins dangereuse que la fausse – parce qu'impossible – transparence ou absence) ;

– pas de théâtre sans adresse directe aux spectateurs, d'une manière ou d'une autre, à un moment ou à un autre ;

– dans cette lutte du texte et de la scène, il est manifeste que c'est le corps qui l'emporte ; le travail de l'adaptation, de la transmission du texte, le montre avec évidence, paradoxalement ;

– le roman au théâtre n'est pas le romanesque (notion essentiellement dramaturgique).

L'auteur, metteur en scène, revient sur une triple expérience d'adaptation théâtrale. Ce rapport de tension entre texte et scène est la règle ordinaire au théâtre, mais il subit, grâce au détour par le roman, une exacerbation révélatrice. L'auteur croit trouver dans les trois cas de figure qu'il analyse, trois états de l'adaptation : l'assimilation par la forme dramatique ou le degré plein de l'adaptation (*Les frères Karamazov* de Dostoïevski) ; la « mauvaise adaptation », qui part d'un désir fou de fidélité (*L'automne le plus nébuleux de Grisail* de Musil) ; enfin l'adaptation impossible ou la « désadaptation » (*Lenz* de Büchner). Il en tire quelques certitudes provisoires à propos de la pratique du théâtre.

The author, who is also a stage director, reviews in this article three experiments in theatrical adaptation. While tension between text and stage is the rule in the theatre, it is enhanced by a revealing detour through the novel. The author believes he has found, in the three cases which he analyses, three states of adaptation: assimilation by the dramatic form or the full degree of adaptation (*The Brothers Karamazov* by Dostoïevski); the "bad adaptation", which comes from a crazy desire for fidelity (*L'automne le plus nébuleux de Grisail* by Musil); finally, the impossible adaptation or "loss of adaptability" (*Lenz* by Büchner). The author draws from these experiences some provisional certainties in connection with theatre practice.

Professeur titulaire au Département des arts et lettres de l'Université du Québec à Chicoutimi, Rodrigue Villeneuve a publié de nombreux articles au Québec et à l'étranger, participé à des ouvrages collectifs, dirigé des numéros de revue, organisé des colloques. Il s'intéresse aux questions de représentation, plus particulièrement dans le cadre de la mise en scène. Cofondateur de la compagnie de théâtre Les Têtes Heureuses (1982), il en est le directeur artistique. Il est aussi metteur en scène (Splendid's de Genet, Les reines de Chaurette, Pour un oui ou pour un non de Sarraute, Macbeth, Le conte d'hiver, Richard II de Shakespeare, Tartuffe de Molière, ainsi que Musil, Büchner, Brecht, Dostoïevski...). Il prépare Le pain dur de Claudel, qui sera présenté à l'automne 2003.

Bibliographie

ADRIEN, Philippe (1998), *Instant par instant*, Arles, Actes Sud.

ARTAUD, Antonin (1964), « La mise en scène et la métaphysique », *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard. (Coll. « Idées ».)

DORT, Bernard (1995), *Le spectateur en dialogue*, Paris, POL.

KAFKA, Franz (1980), « Le terrier », dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, tome II, p. 738-772. (Coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».)

MUSIL, Robert (1989), « L'auberge de banlieue » (adaptation), dans *Proses éparses*, Paris, Seuil.

SARRAZAC, Jean-Pierre (2002), *La parabole ou l'enfance du théâtre*, Belfort, Circé. (Coll. « Penser le théâtre ».)

SIMMEL, Georg (2001 [1908]), *La philosophie du comédien*, traduit de l'allemand par Sylvie Muller, Belfort, Circé.

SZONDI, Peter (1983), *Théorie du drame moderne*, traduit de l'allemand par Patrice Pavis avec la collaboration de Jean et Mayotte Bollack, Lausanne, L'Âge d'homme.

VILLENEUVE, Rodrigue (2000), « Les entraves nécessaires », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 96 (septembre), p. 154-161.

Le roman comme recours et modèle : genèse d'une réforme du drame au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles

C'est peut-être parce qu'une forme, aussi séduisante soit-elle, paraît inapte à décrire une nouvelle sensibilité, engendrée par des évolutions historiques profondes, qu'on se permet d'aller puiser dans une autre, afin de la renouveler¹. La forme dramatique classique – la tragédie et la comédie à la française – domine la fin du XVII^e siècle et la première moitié du XVIII^e siècle en Europe. Néanmoins, vers la fin du XVIII^e siècle, les précurseurs du romantisme en Allemagne et en France commencent à voir en elle un carcan obsole. Lenz, Lessing, Goethe, Schiller ou Diderot souhaitent s'en libérer. En quête de modèles, ils redécouvrent les dramaturgies de Shakespeare ou de Calderón. En même temps, ils se tournent vers un genre littéraire au succès croissant : le roman. Ce genre ne peut qu'attirer l'attention des réformateurs du théâtre : sa forme est libre et ample, propre au traitement de sujets de type historique ou social ; son

1. Selon Bernard Dort : « Mais, depuis deux siècles au moins, cette "forme dramatique" du théâtre n'a cessé de se dégrader [...] la problématique romantique de la lutte entre l'individu et la société (donc, d'une différenciation entre deux ordres de valeur) – problématique essentiellement romanesque – s'est imposée aussi dans la création théâtrale » (1960 : 186). Dort situe donc le début de la dégénérescence de la forme dramatique du théâtre à la charnière du XVIII^e et du XIX^e siècle.

esthétique est réaliste ; ses personnages sont individualisés, « moyens », issus du peuple et de la bourgeoisie ; bref, il répond aux exigences de la nouvelle sensibilité.

Alors qu'il est souvent admis que la « romanisation² » du drame s'impose à la fin du XIX^e siècle, au carrefour du naturalisme et du symbolisme, dans les œuvres d'Ibsen, de Tchekhov, de Strindberg, de Hauptmann ou de Zola, on peut se demander si l'étude de la relation roman-théâtre à l'ère des Lumières et des premiers Romantiques ne permet pas de percevoir, un siècle plus tôt, les prémices de cette évolution, tant dans les théories que dans la production dramatique.

On peut penser, en effet, qu'une romanisation du drame, même très partielle, commence dès la seconde moitié du XVIII^e siècle, se prolonge au début du siècle suivant et qu'elle est déterminante pour le théâtre romantique. C'est bien en rejetant la forme dramatique classique, impuissante à rendre compte d'un moi et d'un monde nouveaux, que Diderot, Goethe, Sade ou Hugo trouvent dans le roman, le modèle et, dans ses libertés, les moyens d'une nécessaire réforme du drame. Sans doute n'ont-ils pas pu la mener à son terme au moment où une transformation radicale des conditions de la représentation scénique aurait seule permis de présenter au public un drame véritablement romanisé – ce qui ne sera possible qu'à la fin du XIX^e siècle, quand apparaîtra l'art de la mise en scène.

Un nouveau « monde », un nouveau « moi » à exprimer

Le XVIII^e siècle a vu l'accession à la culture de nouvelles classes, la petite et moyenne bourgeoisie, les premiers efforts d'alphabétisation, le reflux de la fête aristocratique, la montée des valeurs familiales et de l'individualisme. Cette révolution des mentalités et le règne de nouvelles valeurs comme le travail, l'argent, la famille, mais aussi la vertu et la sensibilité, sonnent la mort lente du théâtre comme genre roi de la littérature française et européenne ou du moins du théâtre comme poésie dramatique. Ce théâtre d'élite, que l'on écoutait et dont on jouissait grâce à une culture commune, s'efface au profit de spectacles populaires et bourgeois, que des publics de plus en plus hétérogènes vont voir afin de ressentir des émotions plus individuelles que collectives. Comme le souligne Bernard Dort, cette évolution du

2. Je fais allusion à la théorie de la « romanisation » des autres genres littéraires que Bakhtine expose dans la 5^e étude d'*Esthétique et théorie du roman* intitulée « Récit épique et roman » : « La romanisation de la littérature ne signifie pas l'application aux autres genres du canon d'un genre qui n'est pas le leur. Car le roman ne possède pas le moindre canon. [...] Aussi la "romanisation" des autres genres n'est pas leur soumission à des canons qui ne sont pas les leurs. Au contraire, il s'agit de leur libération de tout ce qui est conventionnel, nécrosé, ampoulé, amorphe, de tout ce qui freine leur évolution et les transforme en stylisation des formes périmées » (Bakhtine, 1978 : 472).

public va se confirmer au XIX^e siècle et plus particulièrement sous le Second Empire, contribuant finalement à créer les conditions de l'avènement de la mise en scène (1986 : 152). En attendant, les formes spectaculaires du drame romantique, du mélodrame et de l'opéra triomphent ; dans ce nouveau théâtre, l'acteur, le décorateur et, plus tard, le metteur en scène – soit l'ensemble des maîtres de la représentation – vont empiéter sur le pouvoir des auteurs jusqu'à le leur confisquer, parfois totalement, au XX^e siècle.

Progressivement et malgré les efforts des dramaturges romantiques, on assiste au divorce de la poésie et du drame – de Scribe à Zola, la langue dramatique devient plus prosaïque –, du moins jusqu'à la réaction symboliste. Le théâtre d'Art de Lugné-Poe s'appuiera sur des poètes, de Mallarmé à Maeterlinck, quand le théâtre naturaliste de Zola et des Goncourt plonge ses racines dans la langue du roman. Paradoxalement, cette même poésie, grâce à des stylistes comme Flaubert, entre peu à peu dans le roman et le conforte dans sa littérarité.

En même temps que s'imposent au théâtre ces nouveaux spectacles pour le peuple et « pour les yeux », le roman prend une valeur esthétique et économique croissante. Le XIX^e siècle voit l'ascension d'un genre neuf (le roman) et le recul, sinon le déclin, d'un autre (la poésie dramatique). Les meilleurs auteurs délaissent la scène, qui garde pourtant à leurs yeux un attrait financier et une aura esthétique incontestables, parce qu'ils y échouent rapidement – comme Musset, Balzac, Flaubert ou Zola – ou parce qu'elle décourage toute tentative de rénovation, comme en témoigne la trajectoire de Victor Hugo. Après quelques succès, celui-ci se replie vers un « théâtre en liberté », c'est-à-dire un théâtre hors des théâtres.

Le déclin du théâtre est ancien. Diderot s'en alarme déjà. Il lui apparaît que la forme dramatique classique n'a plus de sens à la fin du XVIII^e siècle, que Voltaire a tort de continuer à écrire des tragédies. Une réforme est indispensable. La nouvelle sensibilité a besoin d'un théâtre nouveau. Jean-Jacques Rousseau pousse encore plus loin que Diderot l'idée d'une incapacité du théâtre à exprimer le moi moderne, alors que le roman et la poésie y parviennent. Dans *La Nouvelle Héloïse*, Saint-Preux décrit un théâtre de l'artifice, des conventions sociales, un théâtre incapable d'exprimer le « je » ni le moindre sentiment intime et authentique : « le je est banni de la scène française » et, si l'on excepte Molière et Racine, « les passions humaines n'y parlent jamais que par on » (Rousseau, 1925 : 343-344). Sorte d'approfondissement de l'argumentation platonicienne contre le théâtre, la réflexion de Rousseau peut nous éclairer sur cette « nouvelle sensibilité » que le théâtre paraît ignorer. La *Lettre à d'Alembert sur les spectacles* défend l'idée qu'il est à bannir, qu'on ne peut rien

en attendre, dans la mesure où il serait le « genre » de l'opacité, de la représentation sociale et des médiations multiples (en vue de la réalisation scénique).

Art du mensonge et du masque, par opposition à la transparence de la fête mais aussi de la confession romanesque, il ne conviendrait donc pas à la sensibilité romantique où le *Moi* veut s'offrir directement, transparent et unifié, à l'*Autre*, c'est-à-dire au lecteur. Absente du théâtre, la première personne romanesque (le « je » de l'auteur ou du narrateur) est garante de cette transparence, de cette unité du moi. Dans ces romans du « je », ceux de Rousseau lui-même, de Chateaubriand, Senancour, Constant ou encore Musset, la relation au lecteur ne serait ni partielle ni médiatisée : directe et complète, elle fonderait une communication parfaite, authentique, dans le refus de l'illusion, illusion qui, pour Rousseau, caractérise le théâtre. Ces idées de transparence et de totalité persistent chez Balzac, où *Moi* et *Monde* forment un véritable système. Tout doit être saisi et expliqué dans la « transparence » du roman où le discours est assumé par un seul, alors que le théâtre se divise, se fracture forcément (entre les voix, entre le texte et sa représentation, entre l'auteur et l'acteur). La difficulté de l'œuvre balzacienne, c'est que, d'un côté, elle hérite de cette sensibilité rousseauiste le choix du roman comme parole d'un « je », « authentique » vision du monde, mais que, de l'autre, la « comédie humaine » se substitue chez lui au théâtre qui reste le modèle idéal de la représentation du monde. Par ce biais, Balzac retrouve le théâtre, un « théâtre du monde » : les œuvres de référence du romancier Balzac, qui tente d'ailleurs, dans un premier temps, de devenir dramaturge, sont celles de Molière ou de Shakespeare. La « théâtralité » du romanesque balzacien compromet donc, en définitive, la transparence et l'unité de la vision du monde initialement recherchée. La « comédie humaine » veut être une totalité, mais les différents romans de Balzac ne sont que des fragments de cette totalité. Comme projet, le roman balzacien est rousseauiste et romantique. Comme résultat, du fait de sa théâtralité définie comme désir de théâtre, il est « dramatique ».

À sa façon, le roman hugolien, qui tente la synthèse des modes épiques et lyriques, qui cherche lui aussi à exprimer la totalité de la vie, tend à devenir dramatique. Les Romantiques retrouvent finalement le théâtre, le théâtre comme manque ou comme horizon, à l'intérieur même du roman ; en le dramatisant, c'est le roman qu'ils font évoluer et qu'ils modernisent. Moins digressif, moins ludique, moins populaire qu'au XVIII^e siècle, il se construit, de Balzac à Flaubert, une sorte de poétique (non normative mais « de fait »). Les romanciers du XIX^e siècle expriment une contradiction nouvelle, typique de ce siècle, entre romantisme (haine du théâtre existant) et modernité (désir d'un théâtre qui a existé ou qui n'existe pas encore). L'étude de leurs œuvres théâtrales et romanesques à la lumière de la relation roman-

théâtre fait la preuve que romanisation du théâtre et théâtralisation du roman sont des processus conjoints. Bakhtine, trop persuadé de la « modernité » du roman et de sa supériorité sur les autres genres, a négligé la réciprocité de l'interaction entre roman et théâtre : il n'est même pas impossible qu'au XIX^e siècle, le théâtre ait bien plus *libéré* le roman que l'inverse. En définitive, le modèle romanesque, défendu par Diderot et Rousseau, n'a permis que très partiellement au théâtre de se défaire de ses normes classiques.

Le dramatique à l'épreuve de l'épique ; le drame à l'épreuve du roman

Pour élaborer au théâtre cette esthétique romantique (ou rousseauiste) de la transparence, de l'accès immédiat au *moi* de l'artiste et au *monde* du spectateur, esthétique qui fonde l'évolution du théâtre et du roman au XIX^e siècle, les premiers réformateurs du drame entreprennent une critique systématique de la forme dramatique classique en la confrontant au roman. Les premiers Romantiques réclament en effet un théâtre plus réaliste et plus historique que ne l'est le théâtre classique français accusé de rigidité, d'artifice et d'abstraction. Les attaques sont plus ou moins radicales mais, en général, le roman, l'épopée ou le mode épique sont évoqués. Celles de Diderot semblent au premier abord très modérées. Par souci de réalisme, il se contente de récuser les genres de la tragédie et de la comédie et d'opter pour le drame bourgeois, le « genre sérieux » (Sarrazac, 1992 : 344-350), où s'exprime un « ton moyen ». Sa théorie se révèle pertinente pour ses propres drames, comme *Le fils naturel* ou *Le père de famille*, mais aussi pour *La mère coupable* de Beaumarchais, l'œuvre de Lessing ou, par exemple, le *Nouveau Menoza* de Lenz. Pour Diderot, « les lois des trois unités » sont « sensées », car elles tiennent compte des contraintes de la représentation. Il se sert d'ailleurs d'une comparaison avec le roman pour les justifier : alors que « de petits incidents » donnent de « la vérité » à un roman, une pièce doit être « simple » et non « chargée d'événements ».

L'opposition entre les deux formes n'est que quantitative. Le roman peut se permettre le superflu quand le théâtre doit sélectionner l'essentiel, « ces instants particuliers », et s'y tenir, faute de temps. En revanche, l'idée de « tableau » pourrait leur être commune. On parle trop dans les drames, constate Diderot. Il faut y créer des espaces « didascaliques » narratifs, y ménager des temps de silence ou d'arrêt, auxquels l'acteur, par la gestuelle et l'expression, donnera lui-même sens. L'action est ainsi transférée du discours vers le corps. Ce qui relevait du seul dialogue dramatique est pris en charge par la représentation. L'auteur anticipe sur le devenir scénique de sa pièce. En décrivant ce qui se passe sur scène, en se projetant sur une

scène à venir dont il prend du même coup le contrôle, le dramaturge, contrairement à Racine ou même à Shakespeare, ne s'efface plus derrière ses personnages, mais pénètre dans le texte dramatique, fait entendre sa voix, contrevient à la primauté du dialogue interpersonnel unique (Hubert, 1998 ; Szondi, 1983). Diderot réintroduit la voix de l'auteur, présente dans l'épopée et dont Platon dénonçait l'absence dans le drame, la voix du rhapsode ou du romancier. Alors que le drame classique, représentation au second degré, masquait l'auteur et rendait indirect l'accès à sa voix, les vides ou « trous » du texte théâtral peuvent désormais, comme dans le roman, se remplir d'un discours narratif, descriptif. Diderot demande en quelque sorte à l'auteur dramatique de faire le récit de la représentation future de sa pièce. Il voit dans ce récit, plus que dans le dialogue, le théâtre même – une pantomime d'acteur à raconter.

Du roman, Diderot retient enfin le réalisme psychosocial d'un Richardson, et c'est ainsi qu'il développe une comparaison entre l'épopée et le théâtre : pour Diderot, théâtre et épopée possèdent la même exigence de réalisme social. Dans ses drames comme dans ses romans, Diderot affirme la nécessité de peindre désormais des « conditions » particulières plutôt que des « caractères » universels. L'individualisme héroïque de la tragédie classique et de l'épopée ancienne, le portrait critique de types moraux abstraits, propre aux comédies de Molière, aux récits picaresques, devront céder la place à la peinture sociale d'une classe montante confrontée à l'histoire présente, « les hommes tels qu'ils sont », les bourgeois dans leurs fonctions de commerçant, d'artisan, de père, de fils.

Certes, l'évolution du roman ne lui permet pas encore de faire jeu égal avec le théâtre et la poésie. Diderot reconnaît la supériorité esthétique du genre dramatique, mais envisage déjà sans difficulté et dans un esprit très moderne le passage de l'un à l'autre : « D'où l'on peut conclure que le roman dont on ne pourra pas faire un bon drame ne sera pas mauvais pour cela mais qu'il n'y a point de bon drame dont on ne puisse tirer un excellent roman. C'est pour les règles que ces deux genres de poésie diffèrent » (1975 : 214-215). L'opinion selon laquelle il est plus aisé d'écrire des romans que de composer des pièces domine chez les écrivains de l'époque, pour lesquels le théâtre garde un prestige immense, hérité du Grand Siècle, prestige qui ne s'éteint pas, comme on l'a vu, au XIX^e siècle. Chez Diderot l'écriture de romans implique une certaine idée du spectacle visuel et de la présence du corps du personnage ou de l'auteur, propre à la peinture, mais que la représentation théâtrale, selon Diderot, pourrait légitimement promouvoir. C'est ce paradoxe que souligne la brillante étude de Roger Kempf :

Contre l'arbitraire du roman « romanesque » et l'insuffisance du théâtre, Diderot se munit des viatiques de Richardson. Enfin il pourra s'emparer du lecteur jusqu'à le subjuguer. Aussi bien « le nouveau roman », celui des romanciers anglais, a-t-il pour objet cette même présence réelle que le peintre parvient à dispenser mieux que personne. Présence visible, qui s'attache aux pouvoirs du corps. Présence turbulente qui sacrifie à sa mobilité les figures du temps. Présence signifiée où les physionomies, les gestes et jeux de mains, les bruits et les silences, se substituent au discours ordinaire (1964 : 11).

On conçoit alors combien théâtre et roman sont étroitement liés chez Diderot, ce qui éclaire le statut ambigu (ou hybride) de ses dialogues romanesques à caractère philosophique, *Jacques le fataliste* ou *Le neveu de Rameau*, où les deux formes s'interpénètrent comme s'il n'existait plus de « nature » spécifique du texte théâtral.

Cette première vraie révolution théorique, qui ne suscite pas d'œuvres dramatiques remarquables, est encore insuffisante. On adopte le drame sérieux, mais on ne « romanise » pas le théâtre au point de substituer le tableau à l'acte, la représentation des corps à la parole, la didascalie au dialogue dramatique. Après Diderot, mais dans un registre différent, les Romantiques allemands préconisent l'abandon du modèle classique et l'assouplissement des formes théâtrales. Comme Diderot, Lessing fait directement appel au roman. D'autres, tels Schiller et Goethe, articulent pour repenser le théâtre, les notions d'épique et de dramatique.

Schiller dénonce les présupposés des commentateurs d'Aristote : les lois qu'ils ont tirées de la *Poétique* d'Aristote sont celles d'une époque et d'un univers littéraire donnés. L'examen d'œuvres anciennes et modernes permet d'en proposer de nouvelles, adaptées à un monde nouveau. Ainsi, dans *Traité sur la poésie épique et sur la poésie dramatique*, Goethe et Schiller tentent de définir la poétique d'un drame dégagé de l'autorité aristotélicienne. Goethe y montre d'emblée que la poésie épique et la poésie dramatique suivent globalement les mêmes lois formelles et traitent des mêmes sujets. Le drame n'a de lois spécifiques que relatives aux contraintes de la représentation. En fait, épique et dramatique ne sont pas opposés mais tendent l'un vers l'autre. L'idée est déjà présente chez Lessing, pour qui le génie de l'auteur peut faire fi des dogmes : « [Chez Euripide] un être supérieur s'adresse aux spectateurs, de sorte que le genre narratif se mêle au genre dramatique ». Lessing pose alors la question essentielle : « Qu'entend-on enfin par le mélange des genres ? ». Il y répond d'une manière audacieuse : « Que m'importe qu'une pièce d'Euripide ne soit ni tout récit ni tout drame. Nommez-la un être hybride ; il suffit que cet hybride me plaise et m'instruise plus que les productions régulières de vos auteurs corrects, tels que Racine et autres. Le mulet n'est ni âne ni cheval : en est-il moins une des

plus utiles bêtes de somme ? » (1873 : 236). Le caractère hybride³ d'une œuvre ne peut donc plus servir de critère esthétique négatif.

Schiller partage cette récusation de la norme, appelle de ses vœux le décloisonnement des deux formes, se félicite de l'influence de l'une sur l'autre : « Il est donc certain que la tragédie, dans sa plus noble acception, tendra toujours à s'élever vers l'épopée, car ce n'est que par cette tendance qu'elle est réellement de la poésie. Quant à l'épopée, elle tend à son tour à descendre vers le drame, et remplira par là toutes les conditions de son genre, car les qualités qui font de l'une et l'autre une œuvre poétique les rapprochent à leur insu » (Goethe et Schiller, 1863 : 395). Schiller prend acte également de l'impossibilité d'une œuvre parfaite en son genre, à l'époque où il écrit. Il montre qu'il est non seulement bon, mais aussi nécessaire de les mélanger :

Pour exclure d'une œuvre d'art tout ce qui est étranger à son genre, il faudrait nécessairement y faire entrer tout ce qui appartient à ce genre ; et c'est précisément ce qui nous manque complètement. Comme nous ne pouvons réunir les conditions auxquelles chacun des genres est soumis, il en résulte que nous sommes forcés de les confondre (1863 : 400).

Schiller explique cette obligation par l'évolution historique du public, des auteurs, de leur sensibilité : il est devenu impossible de reprendre les modèles de l'épopée ancienne et de la tragédie grecque, parce que l'époque est devenue essentiellement « morale ».

Que sont ces « dispositions morales » des spectateurs ? Individualisme bourgeois, sensibilité romantique, goût pour le pathos, idéalisme et nationalisme éloignent le public de l'univers tragique où s'opposaient passion individuelle et transcendance, à l'intérieur d'un personnage héroïque, habité par l'*ubris*, hors du commun, monstrueux, presque inhumain, auquel le spectateur ne peut plus s'identifier. Il lui faut des héros plus moyens, plus pathétiques que tragiques, plus humains et moins abstraits, tirés de l'histoire nationale plutôt que de la mythologie universelle. Des héros qui luttent contre l'injustice plutôt que contre le destin. Des héros qui défendent des principes plutôt qu'une passion unique et la crainte des dieux. Les idées de justice et de morale sociale, le contrat rousseauiste, la pensée de la nature et des origines, la recherche identitaire des peuples européens, en cette fin du XVIII^e siècle, ont amené Schiller à préférer le drame (*Les brigands*) à la tragédie.

3. Sarrazac parle de « sources romanesques ou para-romanesques » où « s'abreuvent » les dramaturges et de « contamination du drame par le roman » (1989 : 376). Plus loin, il évoque le choix de l'hybride chez Lessing et Schiller (p. 378).

Pour son théâtre, il revendique l'ampleur de la forme romanesque, les sujets biographiques ou historiques et qualifie de « roman dramatique » sa trilogie sur la vie de Wallenstein. Dans le *Faust* de Goethe, pulsions épiques, lyriques et dramatiques dialoguent. Dans une œuvre fragmentée, on voit Faust et Méphistophélès galoper sur « *des chevaux noirs* » (précise la didascalie), « *la nuit en pleine campagne* » (Goethe, 1995 : 184), le temps de six répliques. Comme le *Lorenzaccio* de Musset, la pièce de Goethe – suite de tableaux rappelant le mystère médiéval – aboutit à l'éclatement de la forme dramatique traditionnelle et représente un défi « romanesque » aux contraintes de la scène (laquelle attendra 1856 pour donner *Faust* dans son intégralité, « Prologue dans le ciel » compris).

Les formes de la première « romanisation » du drame : adaptations théâtrales et drame romantique

Ces drames romantiques de grande ampleur, *Faust*, *Lorenzaccio*, mais aussi *Les Burgraves* de Victor Hugo, sont les manifestations les plus remarquables de la première phase de la romanisation du théâtre, au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles. Le processus est indirect et repose sur la réflexion théorique, qui a fait du roman un modèle pour le drame. Une autre démarche : l'adaptation théâtrale plus directe, plus pratique, participe du recours au roman, comme modèle, comme source. Sade, déjà, mais aussi les adaptateurs de romans gothiques en mélodrames comme Duval et Pixérécourt, et, plus tard, Victor Hugo, dont le premier drame est une adaptation de Walter Scott, s'appuient sur l'idée que le théâtre peut et doit puiser à la source du roman et qu'il est légitime de transposer des récits à la scène. Le roman, genre depuis longtemps suspect, méprisé des « grands » auteurs, lieu du divertissement des femmes et de la parodie, commence en effet à avoir ses admirateurs. Si Senancour le condamne toujours dans son œuvre *Oberman*, qu'il refuse de considérer comme un roman⁴, si Balzac lui-même a d'abord honte d'en écrire (il pense n'avoir que des lectrices), Diderot vante ceux de Fielding et de Richardson et Sade défend le genre « noir » populaire, le roman gothique, dans son *Idée sur les romans* (1878). Dans les dernières années du XVIII^e siècle, les adaptations théâtrales de romans se multiplient au rythme de la production de mélodrames pour le peuple. Les auteurs de ce nouveau genre, pour paraphraser le plus célèbre d'entre eux, Pixérécourt, écrivent pour ceux qui ne savent pas lire.

4. Dans « Observations », Senancour écrit : « Ces lettres ne sont point un roman. Il n'y a point de mouvement dramatique d'événements préparés et conduits, point de dénouement. [...] On y trouvera des descriptions [...] on y trouvera des passions [...] on y trouvera de l'amour [...] on y trouvera des longueurs [...] des contradictions... » (Senancour, 1984 : 18). On remarquera la définition paradoxale du « roman » par le drame et le refus de la part de Senancour de toute dramatisation, par souci de vérité dans la peinture du moi et de la nature...

Certes, des romans précieux du ^{xviii}e siècle avaient été en partie transposés à la scène et, depuis toujours, nouvelles et romans avaient fourni matière à l'inspiration des auteurs dramatiques. Mais la pratique était marginale. Si elle est encore honteuse sur le plan esthétique – Duval ou Hugo la déplorent tout en s'y adonnant –, l'adaptation se multiplie à tel point qu'elle se substitue presque à l'écriture de pièces originales pendant la période révolutionnaire. Les auteurs visent le peuple, souvent illettré. Par le biais de l'adaptation, on lui fait découvrir les romans étrangers, anglais et allemands, les romans qui vont marquer la nouvelle sensibilité romantique française.

Mais que signifie cette prédilection pour l'adaptation de romans au détriment de la création de pièces originales ?⁵ L'étude d'une adaptation théâtrale, par exemple, celle des *Mystères d'Udolphe* d'Ann Radcliffe par Alexandre Duval révèle les deux tendances contradictoires du théâtre en cette fin du ^{xviii}e siècle. Encore rivés au modèle classique, les adaptateurs cherchent d'abord à « théâtraliser » ou plus exactement à « dramatiser » le matériau romanesque riche et désordonné, en l'enfermant dans une forme normative et resserrée. Pris dans des formes strictes qui ne lui sont guère naturelles, ce matériau romanesque finit par les assouplir : unités, espace, personnages, rythme sont modifiés. Les structures dramatiques (l'action et le temps théâtral) se dilatent et s'enrichissent de digressions. La caractérisation psychologique des personnages se fait plus romanesque grâce à de nombreux passages descriptifs internes aux répliques et aux didascalies, plus fréquentes et plus développées.

Le romanesque influence également les représentations de ces pièces : elles deviennent plus spectaculaires ; on développe les décors et les « machineries » afin de recréer les atmosphères picturales et architecturales précisément décrites dans les didascalies. Des costumes plus réalistes, plus travaillés, renforcent l'individualité des personnages, racontent leur histoire, et même si ceux-ci ne sont le plus souvent que des types de mélodrame, les rendent moins abstraits. Enfin, le romanesque induit un jeu à la fois passionné, naturel et personnel de la part des comédiens, de Talma à Dorval et à Lemaître. Ils ne sont plus interchangeables et répugnent de

5. On peut s'en réjouir après coup comme Duval dans sa « Notice » écrite vers 1830... ou on peut le déplorer et le condamner d'avance ! Voici ce que disait Mercier à ce sujet : « Je bannis, comme de raison, ces excursions extravagantes, ces plans romanesques, ce mélange confus de teintes, cette multitude d'incidents et cette nature plate et grossière qui n'offre aucun intérêt » et il ajoute en note a) : « Mais est-ce un drame qu'un roman en dialogues ? Est-ce un but moral que de nous donner le tableau d'une complication d'aventures extraordinaires ? » (Mercier, 1773 : 140). Nous avons déjà, on le voit, le camp des adaptateurs sans scrupules et celui des contempteurs outrés de l'adaptation théâtrale, qui la considèrent pratiquement comme un acte « contre-nature ».

plus en plus aux emplois figés. Les Romantiques défendront l'idée qu'un acteur doit pouvoir tout jouer.

Pour Béatrice Didier, il existe « évidemment un lien entre le romanesque et le mélodramatique » (1988 : 81). Ce lien s'expliquerait-il par la « théâtralité » originelle du roman gothique, qui tiendrait à son suspens et à ses visions architecturales, à ses stéréotypes, à sa dimension moralisatrice, à son érotisme qui associe, dans une relation sadique, les figures du persécuteur et de la victime ? Ne faut-il pas plutôt l'attribuer aux goûts d'un nouveau public, plus populaire qu'intellectuel, plus sentimental que philosophe, de plus en plus avide d'histoires palpitantes, au théâtre comme dans les romans, et qui, en cette fin du XVIII^e siècle, ont suscité la multiplication des adaptations théâtrales et l'assouplissement des genres qui en a résulté ?

Le drame romantique français s'appuiera aussi sur le roman. La preuve en est la fascination qu'exerce le roman historique de Walter Scott sur les dramaturges romantiques français, en particulier Victor Hugo. Si on ne peut soutenir que l'adaptation par Hugo de *Kenilworth*, intitulée *Amy Robsart*, soit un drame romanisé au sens bakhtinien du terme, elle est au moins un « drame romanesque ». En effet, le modèle scottien a permis à Hugo de prendre l'histoire comme sujet du drame. En outre, cette adaptation est un véritable laboratoire de formes : les didascalies s'y multiplient, les personnages grotesques y abondent, l'unité de temps et l'unité de lieu ne sont pas respectées. Certes, Hugo va renier ce premier drame, mais ce n'est pas un hasard s'il a abandonné le théâtre après l'échec des *Burgraves* – trop épique – pour la poésie, le roman dramatique et surtout la théâtralité du *Théâtre en liberté*.

De la romanisation avortée du drame à la théâtralité du roman-refuge : modernités

L'évolution de Victor Hugo, comme celle de Diderot ou encore de Sade, relève d'un même processus d'intériorisation par le roman d'un désir de théâtre (une théâtralité devenue externe à l'écriture dramatique), un désir frustré qui ne parvient pas à inventer sa forme dramatique ou qui ne trouve pas les moyens, en son temps, de la représentation. Définie par Wagner, Antoine ou Craig à l'orée du XX^e siècle, la mise en scène moderne aurait été seule susceptible de créer avec succès et rigueur artistique le drame romanisé, le drame entièrement libéré du modèle classique. En effet, seule une pratique de la scène suffisamment autonome peut échapper à la tentation de la pièce bien faite et rechercher des textes qui y résistent.

Dès la fin du XVIII^e siècle, Sade préfigure de façon originale ces auteurs qui ne parviennent pas à imposer au théâtre la romanisation du drame – à savoir sa libération – et s'orientent vers le roman et sa possible théâtralité. Sade s'essaie pourtant lui aussi à l'adaptation théâtrale (*Oxtiern* d'après sa nouvelle *Ernestine*), tout en écrivant des pièces originales (*Le boudoir*), mais philosophie et pornographie sadiennes ne trouvent leur expression véritable que dans des textes-limites, romans dialogués, récits saturés de théâtre, agrégations – jusqu'à la boursoufflure – de formes diverses, hors des genres préétablis. La distinction théâtre/roman est finalement sans effet chez lui dans la mesure où il choisit d'exploiter le genre, aussi normé et conventionnel soit-il, en le mimant ou en le minant, en le surjouant ou en le faisant, si nécessaire, exploser.

Devenu objet de fascination pour les auteurs de la fin du XVIII^e siècle et lieu de création privilégié pour les auteurs romantiques, puis réalistes, le roman les aide donc dans le meilleur des cas à élaborer le drame nouveau, imparfaitement libéré de la norme classique : le drame romantique puis, à la fin du XIX^e siècle, naturaliste.

Quand il est trop difficile d'écrire un drame ou d'en concevoir la représentation (le modèle classique restant puissant malgré tout et le public, voire l'artiste lui-même, n'étant pas toujours prêt, surtout en France, à le voir éclater), le roman devient pour ces dramaturges déçus moins un modèle ou un recours qu'un refuge où s'exprime leur désir de théâtre. Diderot, Sade, Hugo (après l'échec des *Burgraves*), Balzac, les Goncourt et beaucoup d'auteurs du XIX^e siècle et même du XX^e siècle, comme Gide, donneront au genre romanesque leurs meilleures œuvres, en le dramatisant ou en y développant polyphonie et opacité et en s'appuyant sur des références poétiques, théâtrales, voire musicales ou cinématographiques. La théâtralité dans le roman comme désir de théâtre sera pour eux une option créative privilégiée en attendant que le processus de romanisation – ou d'épiciation (Barbolosi et Plana, 2001) s'affirme pendant les épisodes naturaliste et surtout brechtien ; ou encore que soit réalisée la fusion (ou la dissolution) des « genres » à la fin du XX^e siècle, chez Duras ou Beckett, quand roman et théâtre osent ne faire plus qu'un.

Au tournant du XVIII^e et du XIX^e siècle, théoriciens et dramaturges constatent la sclérose de la forme dramatique classique : elle semble inadéquate à l'expression de la nouvelle sensibilité bourgeoise et romantique. Diderot, Rousseau, Sade, les Romantiques allemands et français vont chercher dans le roman, genre nouveau en plein développement, le modèle d'une réforme possible du drame. Ils en appellent donc à la « romanisation » du théâtre, au libre jeu des modes épiques et dramatiques. La théorie bakhtinienne de la « romanisation » n'attend donc pas la fin du XIX^e siècle pour connaître ses premières manifestations. On s'interrogera ici sur les conditions, les modalités, les limites et les conséquences de cette réponse imparfaite, mais *originelle* à la « crise du drame » (Peter Szondi).

At the turn of the 19th century, theorists and playwrights note the sclerosis of the traditional dramatic form, which seems inadequate to express the new "bourgeois" and romantic sensibilities. Diderot, Rousseau, Sade, and the German and French Romantics will seek in the novel, a new genre in full development, the model for a possible drama reform. They thus call for the "novelization" of the theatre, for free play in the epic and dramatic modes. Thus the bakhtinian theory of "romanisation" does not await the end of the 19th century to be demonstrated. This article examines the conditions, procedures, limits and consequences of this imperfect but "original" response to the "drama crisis" (Peter Szondi).

Ancienne élève de l'École normale supérieure, maître de conférences en études théâtrales à l'Université de Toulouse-Le Mirail, Muriel Plana a soutenu en 1999 une thèse de troisième cycle intitulée La relation roman-théâtre des Lumières à nos jours : théorie, études de textes (« Thèse à la carte », Presses universitaires du Septentrion, 2002), sous la direction de Jean-Pierre Sarrazac, à l'Université Paris III-Sorbonne Nouvelle. Elle est actuellement membre du groupe de recherches sur la poétique du drame moderne et contemporain de Paris III et du groupe LLA de l'Université de Toulouse-Le Mirail, et prépare un ouvrage sur la relation roman-théâtre-cinéma au XX^e siècle.

Bibliographie

- BAKHTINE, Mikhaïl (1978), *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard.
- BARBOLOSI, Laurence et Muriel PLANA (2001), « Épique, épicisation », dans Jean-Pierre SARRAZAC *et al.* (dir.), *Poétique du drame moderne et contemporain : lexique d'une recherche*, Louvain-la-Neuve, Université catholique de Louvain, Centre d'études théâtrales (n° 22 de la revue *Études théâtrales*), p. 42-44.
- DIDEROT, Denis (1975), *Discours sur la poésie dramatique*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Herman.
- DIDIER, Béatrice (1988), *La littérature de la Révolution française*, Paris, Presses universitaires de France.
- DORT, Bernard (1960), *Lecture de Brecht*, Paris, Seuil.
- DORT, Bernard (1986 [1960]), « La condition sociologique de la mise en scène théâtrale », dans *Théâtres, essais*, Paris, Seuil, p. 143-159.
- FRANTZ, Pierre (1983), « Sade : texte, théâtralité », dans Michel CAMUS et Philippe ROGER (dir.), *Sade, écrire la crise*, Paris, Belfond, p. 193-215.
- GOETHE, Johann W. von (1995), *Faust*, traduction de Jean Amsler, Paris, Gallimard.
- GOETHE, Johann W. von et Friedrich SCHILLER (1863), *Correspondance entre Goethe et Schiller*, traduction de Mme la Baronne de Carlowitz, annotée par René Taillander, Paris, Charpentier.
- HUBERT, Marie-Claude (1998), *Les grandes théories du théâtre*, Paris, Armand Colin.
- KEMPF, Roger (1964), *Diderot et le roman ou le démon de la présence*, Paris, Seuil.
- LAFORGUE, Pierre (1996), « Théâtre et théâtralité dans *Le faiseur* de Balzac », dans Marie MIGUET-OILLAGNIER, *Le théâtre des romanciers*, Besançon, Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté, p. 15-30.
- LESSING, Gotthold Ephraïm (1873), *Dramaturgie de Hambourg*, traduction d'Ed. de Suckau, revue et annotée par L. Crouslé, Paris, Didier et Cie.
- MERCIER, Sébastien (1773), *Du théâtre ou Nouvel essai sur l'art dramatique*, Amsterdam, E. van H. P. Hurrevelt.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques (1925), *La Nouvelle Héloïse*, Paris, Hachette.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques (1987), *Discours sur les sciences et les arts & Lettre à d'Alembert sur les spectacles*, édition de Jean Varloot, Paris, Gallimard.
- SADÉ, D. A. F. de (1878), *Idée sur les romans*, « Préface » aux *Crimes de l'amour*, Paris, Ducros.
- SADÉ, D. A. F. de (1986), *Œuvres complètes*, édition Annie Le Brun et Jean Jacques Pauvert, Paris, Éditions Pauvert.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (1989), *Théâtres intimes*, Arles, Actes Sud.

SARRAZAC, Jean-Pierre (1992), « Le drame selon les moralistes et les philosophes » (*Romans en action*), dans Jacqueline de JOMARON (dir.), *Le théâtre en France*, Paris, Armand Colin, p. 331-400.

SENANCOUR, Étienne de (1984), *Oberman*, Paris, Le Livre de poche.

STAROBINSKI, Jean (1971), *Jean-Jacques Rousseau : la transparence et l'obstacle* suivi de *Sept essais sur Rousseau*, Paris, Gallimard.

SZONDI, Peter (1983), *Théorie du drame moderne*, traduction de Patrice Pavis, Lausanne, L'Âge d'homme.

Yves Jubinville
Université du Québec à Montréal

Trajectoire du romanesque : la scène sous le charme du roman (Diderot, Stanislavski, Pirandello)

En serait-il donc toujours ainsi. Ne porterions-nous jamais à la scène que le palimpseste – toujours recomposé, toujours effacé – de nos propres vies ?
Jacques LASSALLE, *L'amour d'Alceste*

Prendre le parti de la scène ou de l'histoire des genres : vis-à-vis de la question des rapports entre théâtre et roman, faire un tel choix n'est pas sans conséquence. Et encore n'épuise-t-il pas la richesse de l'objet qui s'offre à l'examen du critique et de l'historien. À vrai dire, ces deux points de vue, en apparence opposés, s'accordent à formuler le récit unique d'une scène qui revendique, au tournant des XIX^e et XX^e siècles, un espace de liberté en se tournant vers un genre qui aura toujours su prendre ses distances vis-à-vis de l'académisme. C'est ce que suggère en tout cas l'analyse bakhtinienne de l'évolution des genres selon laquelle la forme dramatique s'ouvre à la romanisation, c'est-à-dire qu'elle tente de briser la cage dorée (la « pièce bien faite ») dans laquelle la tradition l'avait enfermée, se donnant ainsi les moyens d'adopter le cadre *informel* de son concurrent romanesque (Bakhtine, 1978). De ce mouvement résulte, dans un premier temps, l'invention de la dramaturgie moderne avec des auteurs comme Tchekhov, Strindberg et Ibsen. Sous l'impulsion des théories naturalistes de Zola et d'Antoine,

celle-ci passe du modèle mécaniste de l'interprétation à celui de la création scénique, ouvrant la voie au développement de la mise en scène.

En marge de cette interprétation classique du processus de romanisation prend forme une autre histoire des liens unissant le roman au théâtre et qui se décline sur le mode de la séduction ou de la contamination. Cette histoire témoigne des luttes auxquelles cette rencontre a pu donner lieu impliquant à la fois les formes romanesques et dramatiques et leurs créateurs porteurs de visions du monde contrastées. Disons-le d'emblée pour dissiper tout malentendu : s'il y a eu lutte et qu'elle se poursuit, il ne fait pas de doute que le roman a pris le dessus sur le théâtre et qu'il s'impose aujourd'hui comme le genre hégémonique, justifiant sans doute que le second veuille le piller, l'imiter, voire le contester. Or la suprématie du roman n'existe pas que dans le domaine culturel – elle paraît incontestée à voir l'engouement populaire que suscite cet art en comparaison du théâtre – ; elle se manifeste également sur le plan idéologique. Il s'agit d'une conséquence nécessaire de ce qui précède, en ce sens que la référence romanesque induit par sa domination une sensibilité, une manière d'appréhender le réel que l'on appelle, faute de mieux, romanesque, et qui se répand bien au-delà de l'espace littéraire auquel renvoie généralement ce terme.

L'avènement de la référence romanesque dans la culture occidentale marque une rupture avec le modèle qui régnait jusque-là. En effet, avant « la vie comme un roman », expression figée liée à l'expérience moderne, c'est dans la métaphore théâtrale du *theatrum mundi* que s'incarnait la société d'Ancien Régime. La littérature dramatique usera abondamment de cette image, comme du reste la poésie et le roman, à partir de la Renaissance. Le théâtre comme idéologie ou modèle de représentation de la culture classique donnait à penser le réel à partir de son fonctionnement global ; il développait un récit de la vie sociale dans toute la complexité de son élaboration hiérarchisée où chacun, jouant un rôle déterminé par sa condition, se retrouvait tantôt spectateur tantôt acteur du système. Là aura lieu la rupture. Si le *theatrum mundi*, si cher à Shakespeare et à Calderón, racontait la société monarchique, le roman, lui, se mettra au diapason de la société démocratique où vit désormais l'homme privé engagé, dans un espace social mouvant et dans une durée relative, à fonder sa propre identité de sujet.

Le drame romantique du XIX^e siècle a su le premier capter l'essence de l'expérience moderne, mais sans pour autant chercher à inscrire cette démarche sous le signe de la création romanesque. Il en va de même de la dramaturgie moderne où l'on perçoit clairement l'influence de la référence romanesque dans la conception

du personnage et la manière de bâtir une intrigue qui tient de l'enquête plus que du procès, mais qui, pour autant, ne compte que peu d'exemples où le roman devient l'objet de la fiction¹. Est-ce à dire que le travail du romancier comme la lecture du roman ne se prêteraient pas à une transposition théâtrale ? La question se pose d'autant plus que l'on sait l'importance dans le roman du xx^e siècle de la thématique de la création et des dispositifs autoréflexifs que met en place le romancier pour la développer. Autoréflexivité qui dans les meilleurs cas se présente comme une disposition de l'esprit face au monde et à sa dimension proprement fictive². C'est dans le sens de ce questionnement que nous abordons ici trois « œuvres de théâtre » dont les caractéristiques sont très distinctes, mais où la référence romanesque, tant sur le plan thématique que formel, semble être associée à une volonté de réinventer, de repenser l'art théâtral.

Notre hypothèse est qu'à travers ces textes s'élabore un nouveau récit de l'imaginaire théâtral qui aurait pris naissance au xviii^e siècle pour se conclure au xx^e. Le premier épisode de ce récit décrit la rencontre d'un auteur et d'un spectateur dans un cadre qui s'apparente à celui de la lecture solitaire ; il s'agit du roman liminaire composé de la *Préface* et des *Entretiens sur le Fils naturel* de Diderot. Le second épisode, signé Stanislavski, développe l'idée que le jeu de l'acteur repose sur sa capacité à s'inscrire dans le double mouvement narratif de sa propre vie et celui de son personnage. *La formation de l'acteur*, ouvrage mythique imprégné de l'atmosphère du xix^e siècle, n'est pas seulement un roman dialogué ; fidèle à l'enseignement de l'auteur, le texte se compose des récits-leçons qui constituent la base de la création du personnage. Le dernier enfin, dû à Pirandello, charge la mise en scène d'adapter aux dimensions de la scène un matériau étranger au théâtre. Ces *Six personnages en quête d'auteur*, laissés en rade par un romancier désabusé, posent une énigme au Directeur, qui se voit forcé de repenser son rôle. Trois textes-clés d'une modernité théâtrale en devenir : trois moyens pour mesurer le degré de pénétration de l'esprit du roman au cœur d'une nouvelle vision du théâtre.

1. Deux cas récents dans la dramaturgie québécoise font exception. *Le passage de l'Indiana* de Normand Chaurette (1996) et *J'écirai bientôt une pièce sur les nègres* de Jean-François Caron (1990). Le premier texte développe une intrigue complexe autour d'un présumé plagiat qui sert de prétexte à une « étude » du monde de l'édition. Le deuxième met en scène une fiction à trois étages (théâtre, roman, réalité) où le « véritable niveau réel, écrit l'auteur dans une longue didascalie préfacielle, est celui que j'appelle roman. C'est qu'il contient la vérité que cherche l'auteur dramatique, enfouie sous les couches de mensonges ou les masques qu'il faut soulever pour l'atteindre » (Caron, 1990 : 9).

2. *La recherche du temps perdu* de Marcel Proust est l'expression emblématique de cette tendance suivie notamment par l'école du Nouveau Roman et ses avatars postmodernes.

Diderot : de la salle au salon

En vérité, je n'ai pu arracher le théâtre tout à fait au traitement contrasté du temps et de la durée, à la liberté narrative, à l'épaisseur feuilletée du récit romanesque.

Jacques LASSALLE, *L'amour d'Alceste*

De Denis Diderot, on retient aujourd'hui plus les romans que la production dramatique. Et même ses essais sur le théâtre sont-ils bien souvent relégués au rang des curiosités au profit de ses écrits sur l'art et de son œuvre philosophique beaucoup plus abondante. Le présent commentaire ne s'emploie pas à renverser ce jugement, il en prend plutôt acte pour tirer de l'oubli l'un des écrits les plus étranges et étonnants de l'histoire littéraire et théâtrale : le roman liminaire par lequel Diderot présente le texte du *Fils naturel* aux lecteurs de la *Correspondance* de Grimm en 1757.

Pourquoi parler de roman ? Diderot lui-même, dans une édition ultérieure de la pièce, parlera de « cette histoire vraie³ » qui accompagnait le texte de 1757, reprenant ainsi, en l'adaptant, le *topos* romanesque du manuscrit trouvé qui, à l'époque, perdurait dans la littérature populaire de colportage. Ce procédé ancien, qui visait à inscrire la fiction dans le cadre d'une expérience vécue (nous y reviendrons), marquait une rupture avec la manière classique de tenir le lecteur à distance (temporelle, géographique aussi bien que culturelle) pour provoquer en retour un effet de proximité idéologique. L'usage de ce *topos* romanesque permet à Diderot de placer son drame nouveau genre, dit domestique ou intermédiaire, à l'enseigne de la vérité historique, de ce qu'on va bientôt appeler le réalisme⁴. Mais là encore, la formule contraste avec l'emploi du liminaire théâtral traditionnel, le prologue, c'est-à-dire une scène dialoguée où l'auteur (qui n'est pas nécessairement celui de la pièce) met en scène les circonstances de la représentation. En effet le prologue, à la différence de la préface de Diderot, produisait sur la fiction dramatique un effet déréalisant, raison première de sa disparition à la fin du XVIII^e siècle⁵, qui répondait aux finalités sociales de la représentation théâtrale à l'époque du classicisme finissant.

Notons par ailleurs que le but du prologue consistait à programmer la réception du spectacle, chose que ne revendique guère la *Préface* en tête du *Fils naturel* qui se pose dans l'après-coup de la représentation. La formule était généralement la

3. Ces mots paraissent sur la page titre de l'édition originale de la pièce. Diderot s'y réfère explicitement dans son *Discours sur la poésie dramatique* (1994 : 222-223).

4. Sur cette question, voir l'ouvrage de Raymond Joly, *Deux études sur la préhistoire du réalisme* (Québec, Presses de l'Université Laval, 1968), qui s'attarde longuement au drame domestique et au *Fils naturel* en particulier.

5. Sur le prologue dramatique, voir Jubinville (2001), « Rivages de la scène. Théorie et pratique du prologue dramatique à Paris au XVIII^e siècle ».

suivante : arrivée sur scène d'un groupe de spectateurs, issus de la bonne société, qui sont conduits par l'ouvreuse à leur loge où ils pourront librement s'entretenir au sujet de la pièce nouvelle au programme⁶. La scène se termine habituellement par un compliment de la part d'un des comédiens qui demande aux spectateurs de faire preuve d'indulgence à leur endroit et d'applaudir à la fin leur prestation. Le prologue visait, pour dire les choses simplement, à re-mettre chacun à sa place, à rétablir dans le théâtre l'ordre social perturbé dans les instants précédant la représentation⁷. L'orateur chargé de s'adresser au public exerçait ainsi un rôle d'autorité que lui déléguait *temporairement* le pouvoir royal ; il était accompagné dans cette tâche par les exempts de la police locale patrouillant le parterre et faisant de la salle de spectacle un lieu littéralement *sous surveillance*.

L'artifice imaginé par Diderot tend à renverser cette logique qui réglait la cérémonie théâtrale de la société monarchique. Il transporte la représentation fictive du *Fils naturel* hors de l'espace public policé du théâtre institutionnel vers l'espace privé d'un salon familial qui évoque, au premier coup d'œil, les dimensions de l'espace de réception délocalisé dans lequel se déroule la lecture du roman. La situation décrite par la *Préface* est la suivante : arrivé à Saint-Germain-en-Laye où il croyait pouvoir prendre du repos à la suite de la parution du dernier volume de *L'Encyclopédie*, Diderot (Moi) fait la rencontre de Dorval, qui l'invite à venir assister incognito à une cérémonie théâtrale devant servir à rappeler à la mémoire de sa famille les grands moments de son histoire.

Nous nous séparâmes, Dorval et moi. C'était lundi. Il ne me fit rien dire toute la semaine. Mais le dimanche matin, il m'écrivit... Aujourd'hui, à trois heures précises, à la porte du jardin... Je m'y rendis. J'entrai dans le salon par la fenêtre ; et Dorval, qui avait écarté tout le monde, me plaça dans un coin, d'où, sans être vu, je vis et j'entendis ce qu'on va lire, excepté la dernière scène. Une autre fois, je dirai pourquoi je n'entendis pas la dernière scène (Diderot, 1966a : 21).

Lisant ce passage inscrit sous le signe de la lecture (« j'entendis ce qu'on va lire »), on pense tout de suite à l'obscurité dans laquelle est plongé l'anonyme lecteur de ce jeu domestique. Mais il y a plus : s'il est clair que se dessine dans ce tableau la scène illusionniste exemplaire avec son quatrième mur et un acteur immergé dans son personnage, on note que de l'autre côté du mur, l'action du spectateur a cessé d'être physique, corporelle, pour devenir essentiellement mentale, affective,

6. Le modèle du genre se trouve dans le prologue en tête de la comédie *Les trois cousines* de l'acteur-auteur D'Ancourt présentée à la Comédie-Française en 1700.

7. On sait que le parterre était très bruyant jusqu'au milieu du XVIII^e siècle et que la position debout des spectateurs était cause de querelles parfois sanglantes.

comme le suggère la référence à la lecture. Cela a son importance si on se rappelle que le prologue typique théâtralisait l'activité bruyante de la salle. Avec Diderot, quelque chose chez le spectateur résiste pourtant à cette théâtralisation, à cette exposition de l'activité de réception, résistance qui expliquerait pourquoi il ne fit pas un prologue conventionnel et pourquoi son récit liminaire se prolonge dans les *Entretiens sur le Fils naturel*.

Au cours de ces entretiens, Dorval et Moi (les interlocuteurs) échangent leurs impressions de spectateurs. Le mot *impression* n'est pas choisi au hasard par l'auteur : il désigne précisément la nature intime de la communication qui s'établit entre les acteurs et le spectateur unique. À plusieurs moments, Dorval aura l'occasion d'en faire l'expérience lui aussi. Impression sur l'imagination, sur la sensibilité, toute chose invisible naturellement, qui produit chez l'un et chez l'autre, à tour de rôle, une sorte d'ébranlement des assises de la personne⁸. Aussi bien dire que l'espace de réception du drame domestique de Diderot suspend toute réaction intempestive⁹ et qu'il ouvre, de ce fait, sur une durée postscénique (celui des *Entretiens*) qui permet un questionnement de l'objet comme du sujet de l'expérience esthétique. Dans un tel cadre, le spectateur, tel le lecteur du roman, accède à une liberté (d'interprétation) qui lui était jusque-là interdite.

La référence romanesque apparaît encore dans la personne de l'auteur qui préside, telle une ombre tutélaire, au déroulement de ce rituel théâtral. Y a-t-il un auteur dans la salle, pourrait-on se demander ? Tout le travail de Diderot repose en fait sur l'ambiguïté qui persiste jusqu'à la fin de son roman préfaciel quant à l'identité de cet auteur. On y repère au moins trois figures autoriales qui se confondent et qui, par la même occasion, construisent l'image d'un auteur dramatique nouveau genre, proche de celui que va incarner cent ans plus tard le romancier naturaliste Zola. C'est d'abord le père de Dorval qui suggère à son fils de reproduire sur scène les épisodes de sa vie et celle de ses enfants. Vient ensuite le fils lui-même qui soumet pour discussion ultérieure un texte de son cru décrivant à son ami Diderot l'adaptation théâtrale de l'histoire familiale. Enfin, Diderot (Moi) lui-même, s'adressant au lecteur, constitue le dernier maillon, mais non le moindre, de cette chaîne créatrice. Il y joue, en somme, le rôle du narrateur, celui qui rend cette histoire publique, la portant au-delà de la frontière tracée par le salon familial. Le dispositif romanesque du liminaire diderotien tient à cet enchaînement de voix qui engendrent le texte du *Fils naturel*. Le narrateur, en dernière instance, ne suffit pas à

8. Diderot parle lui-même d'une représentation qui chercherait à « mettre le spectateur à la gêne ». Voir *Discours sur la poésie dramatique* (1994), p. 197.

9. Diderot prônera l'abolition de la claque dans son *Discours sur la poésie dramatique* de 1758.

produire cet effet ; son discours prend une couleur romanesque parce qu'il est imprégné de témoignages vécus qui épousent les ondulations et les imperfections de l'existence. Comme le romancier naturaliste qui enquête avant d'écrire, Diderot conçoit à l'origine de la création un temps d'observation nécessaire.

Stanislavski : l'espace du récit

Répéter, refaire au théâtre ce n'est pas seulement fixer une forme. C'est apprendre à découvrir chaque fois le chemin qui a mené à cette forme, à en retrouver chaque fois l'étonnement, la nécessité.

Jacques LASSALLE, *L'amour d'Alceste*

Lire *La formation de l'acteur* comme un roman : la proposition a de quoi étonner. Et pourtant, le texte lui-même, par sa forme et son esprit, renvoie à l'une des grandes traditions romanesques, celle du roman d'apprentissage (ou de formation). Il invite aussi à apprécier comment l'auteur inaugure une nouvelle ère du théâtre qui érige l'acteur en personnage-héros, un personnage passant tout le temps qu'il n'occupe pas à jouer à (se) raconter des histoires.

Aujourd'hui devait avoir lieu notre premier cours avec Tortsov, le Directeur. Nous étions tous très impatients de commencer, mais à notre grande surprise, il se contenta de nous annoncer qu'à seule fin de nous mieux connaître, il désirait nous voir donner un spectacle où chacun serait libre de jouer une scène de son choix... (Stanislavski, 2001 : 15)

On aura reconnu ici l'incipit de *La formation de l'acteur*, premier ouvrage d'une série de deux où le metteur en scène russe livre les secrets de sa méthode. Le caractère narratif du texte s'impose d'emblée au lecteur, qui y reconnaît les ingrédients classiques du récit de fiction : alternance de l'imparfait et du passé simple, narration à la première personne, mise en situation fictive attestée du reste par la *Note de l'éditeur* reproduite en deuxième page de garde : « La méthode d'exposition adoptée par Stanislavski, que l'on pourrait nommer "demi-fiction", consiste essentiellement à faire parler Tortsov en son nom : il est le Stanislavski, acteur accompli et professeur, tandis que le jeune étudiant qui tient son journal est le jeune Stanislavski en plein développement artistique » (2001 : 13). Parler de roman, c'est voir dans *La formation de l'acteur* un écrit composite qui tient de l'essai, du journal, de la scène dialoguée, toutes choses que la tradition du roman a su intégrer sans en altérer l'aspect originel, à la différence de l'écriture dramatique traditionnelle, qui procède par abstraction/épuration afin d'obtenir une *forme absolue*.

Par ailleurs, le dédoublement de la voix de l'auteur qui tient à la fois le rôle du jeune acteur et du Directeur d'expérience, véritable énigme de la narration, contribue autant, sinon plus que le reste, à instaurer le pacte romanesque. Loin de se cacher derrière ses personnages, l'auteur manifeste une volonté évidente de créer une distance, en l'occurrence temporelle, à partir de laquelle le récit peut avoir lieu. C'est ainsi qu'il faut comprendre, dans la *Note de l'éditeur*, l'expression « demi-fiction » : le roman, dans sa conception classique, n'est jamais une fiction pure, l'authenticité de son discours tient au lien toujours étroit qu'il tisse avec le réel dont il tente de recréer le mouvement au moyen d'une diversité de voix.

Le mode de composition de l'ouvrage rappellera d'autres textes célèbres traitant du métier d'acteur : *Le paradoxe sur le comédien* de Diderot, *Le théâtre des marionnettes* de Kleist. Toutefois, c'est en faisant le détour par le roman de Goethe, *Les années d'apprentissage de Wilhelm Meister*, que le lecteur peut vraiment prendre la mesure du projet de l'auteur. La comparaison ne tient pas seulement au fait que tous les deux mettent en scène un jeune homme qui fait ses premiers pas au théâtre¹⁰, mais aussi à l'importance que le texte accorde à l'élément biographique et à l'idée que la quête d'identité s'effectue dans une durée que peut seul restituer le roman.

À propos de ce dernier aspect, on aura remarqué dans l'incipit cité plus haut le procédé narratif qui consiste à délimiter l'espace temporel : « Aujourd'hui devait avoir lieu... » (2001 : 15). Plus loin, on peut lire : « Le lendemain, je me suis réveillé très tard... » (p. 17). Et encore : « Le jour de notre première répétition... » (p. 18). Les allusions au temps sont en effet abondantes, références explicites au genre de la chronique ou du journal intime ; mais curieusement, elles n'ont pas pour effet d'enfermer les personnages dans l'instant de l'action. Le récit se déploie dans l'épaisseur d'une durée qui n'est jamais tout à fait saisie, circonscrite, et qui reflète bien le temps de maturation dont a besoin chaque élève pour apprendre son rôle. Cet apprentissage, faut-il le préciser, ne se distingue pas, chez Stanislavski, de la formation de la personne, qui est l'entreprise de toute une vie. Selon le Directeur, « cette période de gestation du rôle est au moins aussi longue que pour un être humain, souvent même beaucoup plus longue » (p. 350). Cette relativité du temps, qui appartient au roman, explique pourquoi le lecteur s'étonne à la fin du récit d'apprendre que les leçons du professeur Tortsov auront duré une année complète : « Après presque une année de travail [dit le Directeur], vous devez avoir une idée précise du phénomène de la création dramatique » (p. 348).

10. Les deux héros de ces récits entreprennent leur formation théâtrale en incarnant un personnage de Shakespeare (Hamlet et Iago).

Cette épaisseur du temps est au cœur du système stanislavskien, dont on sait la dette avouée envers la dramaturgie de Tchekhov, coulée elle aussi dans le moule du roman. À la période de gestation du rôle correspond toujours la gestation de la personne de l'acteur qui doit, par la connaissance du personnage et une plongée dans sa propre mémoire affective, arriver à trouver les points d'ancrage de son jeu, condition première de la vérité qu'il saura transmettre au spectateur. Il n'est pas lieu ici de reprendre point par point la théorie du maître russe, mais de souligner la parenté de celle-ci avec l'esprit du roman. À la base du jeu stanislavskien, il y a l'idée qu'au-delà ou en deçà de l'action du personnage, il existe un double récit, celui du rôle et celui de l'acteur, qui s'élabore pour mieux ancrer la fiction dans le terreau de l'expérience vécue. Le texte de *La formation de l'acteur* en est une illustration parfaite : en excluant le récit-cadre qui met en scène trois jeunes étudiants et leur professeur, l'ouvrage se compose d'une multitude d'histoires, d'anecdotes, de paraboles même, qui font de la création théâtrale un lieu de récits où chacun se raconte, où chaque acteur est invité à découvrir, comme dirait Freud, son *roman familial*. Ce qui explique, sans aucun doute, l'importance que l'école de formation et la salle de répétition ont acquise dans le fonctionnement comme dans l'imaginaire du théâtre moderne. L'ouvrage fondateur de Stanislavski nous en donne un aperçu en construisant l'image d'une activité dont la valeur, plus individuelle que sociale, dépend largement du temps de questionnement, de préparation qui précède la représentation. Roman du théâtre.

La référence romanesque aide à mieux comprendre la méthode de Stanislavski quand on réfléchit enfin à l'équilibre que recherche toujours l'acteur entre ses actions physiques et sa mémoire affective. Cet équilibre, c'est celui que recherche aussi le romancier (dans des proportions inverses de celles du dramaturge traditionnel) entre ce que la théorie appelle *scènes*, ces passages où le narrateur cède le premier rôle aux personnages à la faveur du dialogue ou d'un discours direct, et *pauses*, quand ce même narrateur interrompt le mouvement de l'action pour décrire un lieu, une atmosphère, une émotion. Dans ce jeu d'alternance entre *scène* et *pause*, on devine la gymnastique mentale ou psychique de l'acteur en situation de jeu. En témoignent dans le texte différents types d'exercices auxquels se livrent les élèves et qui consistent à narrer leur rôle pour en définir l'objectif, procédé que Brecht reprendra à son compte et qu'il systématisera dans le but de faire de l'acteur un véritable narrateur. Sans aller jusque-là, Stanislavski imagine que l'action du personnage n'est jamais que la traduction non pas du texte de l'auteur, mais d'un sous-texte que l'acteur fait passer par le filtre de sa personnalité¹¹. Autant dire qu'il en

11. « Tous les matériaux que nous recevons de l'auteur et du metteur en scène se trouvent filtrés à travers notre personnalité, et complétés par notre imagination » (Stanislavski, 2001 : 73).

fait un auteur ou, à tout le moins, un artiste-créateur à part entière (ce qu'il n'était pas jusqu'alors), qui revendique désormais le droit de s'adresser au public. Autre héritage du roman dont se souviendra Pirandello, le romancier, au moment d'écrire les *Six personnages en quête d'auteur*.

Pirandello : le roman de l'échec

C'est ainsi que mettre en scène, c'est traquer dans l'être même des textes, l'apparent déficit de théâtralité, l'apparent déni de représentation dont on pourrait les soupçonner.

Jacques LASSALLE, *L'amour d'Alceste*

Devrait-on lire le théâtre pirandellien en regard de l'abondante production narrative de l'auteur ? La question mérite d'être soulevée, mais elle n'est pas primordiale dans notre démarche d'analyse qui s'intéresse à une pièce de théâtre n'ayant pas pour origine un texte narratif. La référence romanesque n'y est toutefois pas absente ; elle représente même une clé de la composition de la fable et exerce une fonction opératoire de la théâtralité de l'écriture. Pour y voir plus clair, nous soumettons d'abord le passage suivant :

Le Directeur, *au Père et à la Belle-fille*. – Mais tout cela, c'est du *roman* !

Le Fils, *méprisant*. – Mais oui, de la littérature !

Le Père. – Qu'est-ce que tu racontes avec ta littérature ? C'est de la vie, monsieur !

De la passion !

Le Directeur. – Possible ! Mais ce n'est pas du théâtre !

(Pirandello, 1971 [1968] : 64)

On objectera à bon droit que l'usage du mot « roman » relève ici peut-être des hasards de la traduction. Il est vrai qu'en langue française, les diverses versions disponibles, depuis celle de Benjamin Crémieux en 1950, proposent des traductions différentes du texte italien, tantôt préférant le terme « histoire » (Crémieux), tantôt celui de « récit » (Perroud). C'est Pirandello lui-même qui donne toutefois la clé de l'énigme en confirmant, dans un article écrit vingt ans avant *Six personnages...*, à quel point le matériau romanesque s'est imposé aux dramaturges de son temps. Ce texte sera suivi d'un extrait de la préface rédigée par l'auteur à l'occasion de la parution italienne de *Six personnages en quête d'auteur*, préface dans laquelle il retrace la genèse de sa célèbre pièce et renforce l'hypothèse de ses origines romanesques.

[Presque] toute la production dramatique contemporaine a un fondement plus narratif qu'autre chose, c'est-à-dire des arguments plus propres à la nouvelle ou au roman qu'au drame ; c'est un mal, nécessairement : d'abord, parce *qu'une fiction de nature narrative se laisse en général mal réduire et adapter au fonctionnement du théâtre* ; ensuite, à cause de la *rigueur excessive, et, selon moi, erronée de la technique*

moderne, véritable lit de Procuste, qui restreint et appauvrit uniformément ce fonctionnement (Pirandello, 1988 [1899] : 197. Nous soulignons).

Or cette mienne petite soubrette, nommée Folle du Logis, a eu, voici quelques années, la fâcheuse inspiration ou le funeste caprice de m'amener toute une famille, pêchée où et comment nul ne le sait, mais dont, à son humble avis, j'allais pouvoir tirer le sujet d'un fameux roman (Pirandello, 1971 [1968] : 62).

Si l'on peut s'étonner de cette diatribe contre l'influence de la littérature narrative sur le théâtre, elle s'explique en partie par le fait qu'entre les grandes œuvres de l'auteur et cet article, plus d'une génération a passé. De même, en suivant de près son argumentation, on saisit que ce jugement ne condamne peut-être pas tant la dramaturgie elle-même que les pratiques théâtrales mal ajustées à cette nouveauté. Nous reviendrons sur ce dernier point. Ce qu'il faut souligner à ce stade, c'est que le premier texte exprime l'idée d'une incompatibilité entre le matériau romanesque et la forme dramatique, idée qui se retrouve dans *Six personnages...* et qui forme même, pourrait-on dire, le noyau d'une intrigue qui n'arrive jamais à se dénouer en raison de ce vice de forme originel. Même si Pirandello n'accuse personne en posant ce diagnostic sévère, on peut aisément lire entre les lignes qu'il s'en prend aux auteurs naturalistes qui dominent à cette époque sur toute l'Europe : Tchekhov, Strindberg, Ibsen. Ceux-ci ont intégré l'esprit du roman en créant des personnages, dit-il, qui n'agissent pas, mais méditent, expliquent et analysent. Or n'est-ce pas, en quelques mots, la définition même du personnage pirandellien ? À sa manière, le Directeur de la pièce fera écho à ce paradoxe, vingt ans plus tard, en répondant au Père qui demande toujours plus d'espace de parole : « Je ne peux pas vous laisser palabrer sans fin ! Un drame est avant tout action. Action et non pas philosophie » (Pirandello, 1977 : 91). Ce Directeur se situe précisément à la jonction de deux dramaturgies, et son discours, s'il est certain qu'il fait entendre la voix double de Pirandello, ouvre sur une perspective qui dépasse la fonction d'auteur pour embrasser celle de la mise en scène au sens moderne.

La question du romanesque chez Pirandello peut être saisie là où se laissent deviner, dans le creux du texte, les traits d'une dramaturgie dite postbrechtienne, habitée par des personnages-récitants, narrateurs de leur propre vie. Il n'empêche que le pivot de l'intrigue dans *Six personnages...* n'est pas l'auteur mais bien le Directeur, celui à qui revient la tâche de dégager d'un fatras mélodramatique un scénario pour en faire ensuite la matière d'un spectacle. La véritable quête ne se trouverait donc pas du côté des personnages, mais de celui du metteur en scène qui, pendant la durée de la pièce, est appelé à repenser son rôle, voire à redéfinir son identité. Rien d'étonnant à ce que, dans une scène typique de la rhétorique

pirandellienne, le Directeur se voit à plusieurs reprises interrogé sur son identité. C'est son statut ainsi que son action qui sont mis en question par le matériau romanesque qui se présente sur scène, matériau informe, débordant, inquiétant même, qui appelle l'élaboration d'un nouveau langage scénique étant donné que les normes et pratiques existantes ont fait depuis longtemps, rappelons-nous, la démonstration de leur « rigueur excessive ».

Ainsi est-on ramené à une dimension technique du théâtre qui, dans l'histoire moderne de la scène, distingue deux temps et deux visages de la mise en scène : celui du directeur-régisseur, chargé d'exécuter mécaniquement le programme inscrit dans le texte de l'auteur, et celui du metteur en scène, engagé dans un véritable travail de création, qui consiste à formuler un code scénique pour un texte ne fournissant pas d'emblée les clés de son interprétation. Le matériau romanesque dans *Six personnages...* symbolise cette traversée périlleuse du texte à la scène qui fait de la mise en scène une opération de déchiffrement, d'observation, d'enquête minutieuse, à laquelle résiste d'abord le Directeur. Il s'y résigne progressivement, mais jamais assez pour qu'en résulte une véritable création. Est-il besoin de rappeler que la répétition se termine sur un échec ? « Encore une journée de perdue ! », dira le Directeur pour clore le drame. La mise en scène (la représentation), qui prend chez Pirandello des dimensions métaphysiques, d'où la référence romanesque, se présente ainsi sous l'aspect d'un projet, d'un programme qui tout en saisissant la vie dans une forme s'efforce de faire « découvrir chaque fois le chemin qui [aura] mené à cette forme... » (Lassalle, 2000 : 120).

Lassalle : l'esprit du temps

Jour après jour, durant le temps des répétitions, les œuvres et les acteurs, mis à la question les uns par les autres, apportent de possibles mais provisoires réponses à l'inlassable quête d'identité du [metteur en scène].

Jacques LASSALLE, *L'amour d'Alceste*

Quoi de plus logique que d'aboutir, au terme de cette analyse, à la mise en scène ? Au plan historique, l'invention de cet art est concomitant de l'avènement du roman au statut de genre hégémonique. Mais c'est au plan esthétique que le rapprochement gagne surtout à être fait quand on songe, par exemple, au développement du roman moderne qui oblige à repenser la notion d'œuvre d'art en faisant éclater ses frontières. Penser la mise en scène comme projet, c'est reconnaître ce qu'elle emprunte au roman et à son esprit ; c'est dire sa volonté de penser le monde comme le fait le roman, et même y découvrir des objets qui jusque-là lui étaient peut-être restés étrangers. Jacques Lassalle, dont les paroles sont essaimées dans la présente étude, éclaire ce point : « Car ce n'est pas qu'un texte que l'on met en scène, mais le

jeu d'échos, de correspondances, d'échanges, de métamorphoses que ce texte poursuit avec l'œuvre en son entier » (2000 : 111).

Ce que le metteur en scène français appelle ailleurs le *feuilleté* (p. 112) ou le *palimpseste* (p. 73) de la composition romanesque, et qui appartient désormais à la mise en scène, s'exprime par l'ambition de celle-ci de faire circuler le spectateur à travers un vaste réseau de correspondances que le texte, dans les limites prescrites de son interprétation, ne parvient pas seul à faire émerger. C'est dire que romancier et metteur en scène travaillent un matériau pluriel, qu'ils sont appelés à composer, tel le Directeur des *Six personnages...*, un scénario où plusieurs trajectoires, plusieurs possibles, aussi bien dire plusieurs récits, se croisent à chaque instant de la fiction. Si l'objectif est de faire vivre au spectateur cette expérience, semblable encore une fois à celle du lecteur B – qui devient alors le point de convergence du sens B –, le metteur en scène moderne devra pour sa part exercer son esprit à percevoir ce potentiel rhizomique à la fois dans les œuvres et dans le monde.

En résulte une expérience unique de la *durée* alors que le théâtre s'était fait de tout temps *espace* de vision. Au risque de le répéter, la mise en scène poursuit de cette manière les transformations opérées par les auteurs dramatiques eux-mêmes. En évoquant au début de cette étude la notion bakhtinienne de romanisation, il était surtout question du caractère hybride du modèle romanesque et de son influence sur le texte de théâtre. Plus globalement, le terme implique également la dimension temporelle de la structure dramatique qui se complexifie avec les auteurs de la fin du XIX^e siècle. La critique a parlé dans ce cas d'envahissement de l'espace dramatique par le passé des personnages, comme si ceux-ci venaient jouer sur scène l'épilogue d'un long roman. Transposé à la pratique de la mise en scène, cela signifierait que la représentation donne à voir la pointe apparente d'un continent invisible. Celui-ci ne saurait toutefois se limiter au passé fictionnel des personnages, il embrasserait aussi celui des êtres vivants (acteurs et spectateurs) qui engagent leur vie dans l'expérience théâtrale et qui de ce fait tentent de recoller les morceaux de leur monde tel le romancier tressant sur la page les fils d'un récit à jamais ouvert, toujours provisoire.

Cette ambition était déjà présente chez Diderot, qui prêtait à l'espace privé du salon familial la vertu de refaire la société sur la base d'un partage de sensibilités. Cette référence est précieuse, car elle désigne les prémisses humanistes d'une révolution qui a été enregistrée, disions-nous, par le roman du siècle suivant et qui prend de nos jours les allures d'une idéologie rédemptrice.

Notre hypothèse est qu'à travers trois « textes de théâtre » traversés par la référence romanesque s'élabore le récit d'un nouvel imaginaire théâtral dont l'intrigue aurait pris naissance au XVIII^e siècle pour se conclure au XX^e. Le premier épisode, celui de Diderot, décrit la rencontre d'un auteur et d'un spectateur dans un cadre qui s'apparente à celui de la lecture solitaire ; il s'agit du roman liminaire composé de la *Préface* et des *Entretiens sur le Fils naturel*. Le second épisode, signé Stanislavski, développe l'idée que le jeu de l'acteur repose sur sa capacité à s'inscrire dans le double mouvement narratif de sa propre vie et celui de son personnage. *La formation de l'acteur*, ouvrage mythique imprégné de l'atmosphère du XIX^e siècle, n'est pas seulement un roman dialogué ; fidèle à l'enseignement de l'auteur, le texte se compose des récits-leçons qui constituent la base de la création du personnage. Le dernier enfin, dû à Pirandello, parle de la mise en scène comme tentative d'adapter aux dimensions de la scène un matériau étranger au théâtre. Ces *Six personnages en quête d'auteur*, laissés en rade par un romancier désabusé, posent une énigme au Directeur, qui se voit forcé de repenser son rôle. Trois textes-clés d'une modernité théâtrale en devenir : trois moyens pour mesurer le degré de pénétration de l'esprit du roman au cœur d'une nouvelle vision du théâtre.

Our assumption is that through three "texts of theatre", crossed by references to the novel, a new "imaginaire" of the theatre emerges from the 18th to the 20th century. The first episode, that of Diderot, describes the meeting of an author and a spectator within a framework connected to solitary reading; it is about the liminary novel made up of the *Préface* and of the *Entretiens sur le Fils naturel*. The second episode, on Stanislavski, develops the idea that acting rests on the actor's capacity to reflect the double narrative of his own life and that of his character. *La formation de l'acteur*, an almost mythical work imbued in the atmosphere of the 19th century, is not only a novel in dialogue form; faithful to the teaching of the author, the text is composed of lessons which constitute the basis for the creation of the character. Finally, the last work, by Pirandello, speaks about theatre production as an attempt to adapt to the stage material foreign to the theatre. These *Six Characters in Search of an Author*, left stranded by a disillusioned novelist, pose an enigma to the Director, who is forced to reconsider his role. Three key texts which reflect the evolution of theatrical modernity: three means by which to measure how the spirit of the novel is at the heart of a new vision of the theatre.

Yves Jubinville enseigne la théorie et l'histoire du théâtre à l'École supérieure de théâtre de l'Université du Québec à Montréal. Spécialiste de la dramaturgie moderne et contemporaine, il a soutenu une thèse, sous la direction de Martine de Rougemont, sur le prologue dramatique dans le théâtre français du XVIII^e siècle à l'Université de Paris 3. Ses intérêts de recherche le portent ces dernières années du côté de l'historiographie théâtrale, du discours critique sur le théâtre au Québec, ainsi que vers les dramaturgies du fait divers. Auteur de nombreux articles dans des revues québécoises et étrangères, il occupe actuellement le poste de Directeur des programmes de premier cycle à l'École supérieure de théâtre.

Bibliographie

- BAKHTINE, Mikhaïl (1978), « Récit épique et roman (méthodologie de l'analyse du roman) », dans *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Daria Olivier, Paris, Gallimard, p. 439-473.
- CARON, Jean-François (1990), *J'écrirai bientôt une pièce sur les nègres : théâtre*, Montréal, Les Herbes rouges. (Coll. « Théâtre ».)
- DIDEROT, Denis (1966a [1875]), « Introduction » [1757], dans *Œuvres complètes de Diderot*, Nendeln (Liechtenstein), Krauss Reprint Ltd., p. 17-21.
- DIDEROT, Denis (1966b [1875]), *Entretiens sur le Fils naturel* [1757], dans *Œuvres complètes de Diderot*, Nendeln (Liechtenstein), Krauss Reprint Ltd., p. 85-168.
- DIDEROT, Denis (1994), *De la poésie dramatique*, dans *Œuvres esthétiques*, textes établis par Paul Vernière, Paris, Garnier, p. 177-287.
- JUBINVILLE, Yves (2001), « Rivages de la scène. Théorie et pratique du prologue dramatique à Paris au XVIII^e siècle ». Thèse de doctorat, Université de la Sorbonne-Paris 3, Arts du spectacle.
- LASSALLE, Jacques (2000), *L'amour d'Alceste*, Paris, POL.
- PIRANDELLO, Luigi (1971 [1968]), « Préface à *Six personnages en quête d'auteur* », dans *Écrits sur le théâtre et la littérature*, Paris, Denoël/Gonthier. (Coll. « Bibliothèque Médiations ».)
- PIRANDELLO, Luigi (1977), *Six personnages en quête d'auteur* suivi de *La volupté de l'honneur*, traduit de l'italien par Michel Arnaud, Paris, Gallimard. (Coll. « Folio/Théâtre ».)
- PIRANDELLO, Luigi (1988 [1899]), « L'action parlée », dans *L'humour et autres essais*, traduit de l'italien par François Rosso, Paris, Éditions Michel de Maule, p. 195-199. (Coll. « Littérature étrangère ».)
- STANISLAVSKI, Constantin (2001), *La formation de l'acteur*, traduit de l'anglais par Élisabeth Janvier, Paris, Payot & Rivages. (Coll. « Petite Bibliothèque Payot ».)

Pascal Riendeau
Université de Toronto

Théâtralisations du romanesque chez Duteurtre, Salvayre et Chevillard

Le roman français actuel est-il théâtral ? Spontanément, on pourrait répondre non, pas plus que durant les décennies précédentes et sans doute beaucoup moins qu'au XIX^e siècle, au sens où le texte de théâtre contemporain ne possède plus une forme classique facile à imiter et que le cinéma a exercé une influence nettement plus importante sur le roman au XX^e siècle. Le théâtre peut tenter les romanciers, et quelques-uns ont aussi créé une œuvre théâtrale (Beckett, bien sûr, Sarraute ou Pinget, pour ne nommer que ceux-là), mais assez rares demeurent ceux qui ont poussé l'expérience de la théâtralisation du narratif au-delà de quelques aspects superficiels ou secondaires. On connaît de grands textes dramatiques qui à l'origine étaient des récits, tels *Rhinocéros* de Ionesco ou *Le théâtre de l'amante anglaise* de Duras. On peut également penser à l'originalité de ces œuvres hybrides que sont *Théâtre/Roman* d'Aragon ou *Le théâtre des métamorphoses* de Jean Ricardou. Plus récemment, on peut noter, dans des registres très variés, *Le troisième Faust* de Marc Petit (1994) ou l'œuvre inclassable d'Olivier Cadiot, qui amalgame théâtre, poésie et narration, comme dans *Retour durable et définitif de l'être aimé* (2002). Si le roman français des trente dernières années n'est pas véritablement contaminé par le théâtre, certains ouvrages proposent avec lui des rencontres singulières fort pertinentes. Très récemment, en 1999, la parution presque simultanée de trois œuvres narratives de trois auteurs différents (tant par leur style que par la tradition romanesque dans laquelle ils s'inscrivent) a marqué de façon significative la présence du théâtre (ou du théâtral) dans le roman. *Les malentendus*

de Benoît Duteurtre, *La conférence de Cintegabelle* de Lydie Salvayre et *L'œuvre posthume de Thomas Pilaster* d'Éric Chevillard représentent trois possibilités d'incorporer le matériau théâtral aux œuvres narratives. J'insiste sur le terme « possibilités », puisqu'il s'agit bien de trois manières d'interroger indirectement, mais avec acuité, tout ce qui peut relier le dramatique au narratif, le théâtral au romanesque. Leur dissemblance montre aussi que le théâtre possède plusieurs façons originales de s'infiltrer dans la prose narrative¹. *A priori*, que les trois récits aient été publiés à quelques mois d'intervalle relève du hasard ; *a posteriori*, ce hasard devient peut-être plus éloquent qu'il n'y paraît : le théâtre n'a pas encore fini de transformer le roman.

En reprenant les distinctions proposées par Jacqueline Viswanathan-Delord dans *Spectacles de l'esprit* à propos de l'intégration du théâtre dans le roman, je m'attarderai à l'effet dramatique et à l'effet de théâtralité qui se produisent dans le roman. Si le premier effet cherche à « créer un monde imaginaire intensément présent et prenant », le second « met en relief l'artificialité du monde fictionnel et provoque chez le lecteur une prise de conscience de la mise en scène fictionnelle » (Viswanathan-Delord, 2000 : 23). Comment le roman (qui se voulait traditionnellement « récit ») se fait-il théâtre, lui qu'on définissait jadis par les dialogues et l'action dramatique ? Cette question devrait conduire à une meilleure compréhension de l'importance de la théâtralité ou encore de la théâtralisation de la littérature narrative. Il est indéniable que le roman a depuis longtemps assimilé le dialogue théâtral, mais qu'est-ce que cela signifie aujourd'hui, alors que les formes les plus conventionnelles du dialogue sont largement délaissées par la dramaturgie contemporaine qui remet ainsi en cause l'opposition entre le monologisme dramatique et le dialogisme romanesque, concepts clés de la théorie du roman de Bakhtine (1970) ? C'est dire que les romans qui intègrent la forme théâtrale ne peuvent que tenir compte du « nouveau dialogisme² » de l'écriture dramatique.

Selon Jean-Pierre Sarrazac, « il serait dangereux et illusoire de croire qu'on en aurait fini, aujourd'hui, avec le devenir d'une écriture spécifique pour le théâtre » (1999 : 203). Dans cette perspective, toute discussion relevant de l'échange entre le

1. Depuis les années 1950, comme le précise Michel Corvin, « le théâtre évolue donc moins vers le roman qu'il n'est soumis à l'invasion des modes actuels du récit » (1998b [1991] : 1418). Dans la dramaturgie française contemporaine, on le remarque encore davantage chez Enzo Corman, Philippe Minyana ou Jean-Luc Lagarce.

2. L'expression est de Jean-Pierre Sarrazac, qui ajoute : « le texte beckettien, en disloquant le personnage individué et en substituant au dialogue traditionnel le soliloque généralisé, inaugure une sorte de "dialogisme" de la plus petite dimension : une attitude questionnante et contradictoire vis-à-vis de lui-même » (1999 : 129). En acceptant cette conception du dialogisme dramatique, force est de reconnaître qu'elle s'est grandement répandue depuis Beckett.

théâtre et le roman – et en particulier de l'inclusion d'une forme dramatique à l'intérieur d'une œuvre narrative – soulève la problématique de ce qu'est l'écriture dramatique et de ce qui peut être joué sur scène. J'estime souhaitable de pouvoir aller au-delà de la dichotomie du jouable et de l'injouable pour voir à quel moment la transposition n'est plus possible et quand le travail d'adaptation s'impose. En revanche, je ne crois pas qu'il faille rejeter complètement cette opposition sous prétexte que toute œuvre littéraire peut se transformer en texte théâtral. Si une telle proposition n'est pas fausse, l'adopter empêcherait d'approfondir la question de ce qui est théâtral, de ce qui peut donner lieu à un véritable texte scénique. D'ailleurs, il ne faut pas non plus négliger l'apport des grands romanciers – je pense à Joyce, à Aragon – qui ont habilement joué sur le théâtre irréprésentable³ dans le roman. C'est dans ce contexte que seront analysés les textes de Duteurtre, Salvayre et Chevillard qui illustrent, chacun à leur manière, non seulement comment la prose narrative actuelle transforme des éléments relevant du théâtre, en misant sur leur impossible représentation, mais aussi combien elle s'inspire et se nourrit des formes de la nouvelle dramaturgie.

Possibilité Duteurtre : le roman théâtralisé

Sur la quatrième de couverture des *Malentendus* de Benoît Duteurtre, l'éditeur affirme que ce roman est écrit comme une pièce de théâtre, mais à première vue, on peut en douter. Le roman ne possède pas les signes extérieurs (dialogues, didascalies) qui caractérisent la forme dramatique. En fait, une lecture de l'ouvrage confirme qu'il ne ressemble en rien au roman dramatique qui a connu son essor au XIX^e siècle, puisqu'il ne privilégie pas l'unité d'action, la prépondérance des dialogues ou l'effacement du narrateur. Il n'inclut pas non plus la mise en abyme d'une pièce ou d'un long extrait et ne fait aucunement référence au théâtre (par des liens intertextuels ou des commentaires métatextuels), si ce n'est par la brève dénonciation par un des personnages d'un montage de sketches de piètre qualité qui infantilise les handicapés. Bien que *Les malentendus* ne soient pas un texte explicitement théâtral, son organisation laisse malgré tout deviner une conception théâtralisée du roman. Composée comme un vaudeville⁴ romanesque, l'œuvre emprunte donc une forme théâtrale connue et conventionnelle et la modifie en petite chronique parisienne de fin de siècle. Pourquoi le vaudeville ? N'est-il pas devenu, pour reprendre la formulation de Marie-Claude Canova-Green, un « symbole de conformisme idéologique » qui suscite « le rire qui ne dérange pas la doxa » (2002 : 619) ? Oui, et

3. À ce sujet, voir Danan (1995) et Limat-Letellier (1996).

4. *La valse aux adieux* de Milan Kundera est un autre exemple de roman qui emprunte largement au vaudeville.

voilà pourquoi un tel procédé de réactualisation peut devenir pertinent dans un roman contemporain. « Rien n'est devenu plus suspect dans un roman, plus ridicule, désuet, de mauvais goût que l'intrigue avec ses excès vaudevillesques. [...] Pourtant, les premiers romanciers n'ont pas eu ces scrupules devant l'improbable » (Kundera, 1986 : 114). Le travail de Duteurtre s'inscrit bien dans la conception kundérienne du roman vaudevillesque au second degré : par la légèreté de la forme alliée à la gravité du sujet, par les invraisemblances et le jeu des coïncidences qui donne à la narration une distance ironique ou parodique. De cette façon, Duteurtre opère un habile renversement : au vaudeville de convention, il ajoute un second type de discours qui n'est toutefois pas étranger à un vaudeville plus sophistiqué : la critique sociale. La reprise des conventions et des codes à la fois connus et désuets lui permet plus aisément d'aller à l'encontre du discours de la doxa en critiquant (du moins en les soulignant) tous les conformismes, qu'ils soient de droite ou de gauche. Ainsi, l'impact des thèmes et des motifs vaudevillesques sur l'ensemble de la narration ressort plus nettement : l'humour, le rythme très rapide, les invraisemblances, la légèreté, etc. Bref, incisé, avec un nombre limité de personnages et pourvu d'un comique de situation efficace, le roman *Les malentendus* possède en théorie tout ce qu'il faut pour être mis en scène tout en représentant un sérieux défi. Une adaptation de l'œuvre poserait probablement moins de problèmes qu'un long roman polyphonique ; en revanche, ce vaudeville narratif rethéâtralisé risquerait de perdre une partie de son relativisme romanesque.

Duteurtre reprend de nombreux éléments propres au vaudeville : le titre du roman possède déjà un potentiel vaudevillesque : les malentendus – équivoques, méprises ou quiproquos – sont au cœur même des caractéristiques du genre. En plus d'être une longue suite de malentendus, le roman met l'accent sur les répétitions, les péripéties saugrenues, les rencontres inattendues et détonantes. Plutôt que de céder à la tentation d'élaborer une intrigue tarabiscotée comme dans les meilleurs vaudevilles, le narrateur donne d'abord au lecteur l'illusion d'une intrigue compliquée, mais qui se révèle rapidement cousue de fil blanc. Dès lors, on constate que ses aspects prétendument complexes sont mis en place ironiquement et que le narrateur joue avec le lecteur (en lui donnant des indices évidents) au lieu d'essayer de le tromper. Que raconte ce roman ? Martin, jeune étudiant de gauche brillant et ambitieux, spécialisé dans les questions d'immigration, se fait attaquer par trois jeunes Beurs, ce qui bouleverse ses idées et son intégrité. Un de ses assaillants est Rachid, un jeune sans-papiers marocain qui vit chez Jean-Robert, un homosexuel handicapé, qu'il aide en échange de services sexuels. Martin est partagé entre Camille, son amie d'extrême gauche, et Cécile, jeune femme d'affaires de droite séduisante. Après une brève liaison, Cécile laisse tomber Martin et rencontre un nouvel amant

grâce au minitel : Rachid, qui délaisse la protection que lui offrait Jean-Robert. Celui-ci, alors qu'il est délégué à un congrès de handicapés, est victime d'un accident à cause d'un fauteuil roulant défectueux manufacturé par la société de Cécile. Il organisera un *sit-in* devant le kiosque occupé par Cécile lors d'un salon pour handicapés tenu peu de temps après. Les personnages principaux (Martin, Rachid et son cousin Karim) ont tous à faire au salon et se retrouvent ensemble « sur scène », autour de Jean-Robert et Cécile, et chacun cherche à régler ses comptes. Tous les malentendus se dissipent et tous semblent satisfaits de ce dénouement vaudevillesque qui réaffirme sans équivoque la théâtralisation du roman et la combinaison d'un contenu sérieux à l'intérieur d'une forme légère, voire frivole.

Le premier et seul véritable quiproquo du roman est sans incidence sur l'intrigue, mais il représente la métaphore du roman : une vieille dame chauvine voit en Rachid, venu l'aider à porter ses paquets, un « bon petit français », et elle insulte un adolescent français à l'allure néo-fasciste qu'elle prend pour un Arabe. Cette anecdote cocasse donne le ton au roman et annonce en quelque sorte l'ensemble des malentendus ultérieurs. La méprise sur l'identité des personnages et les opinions politiques (rarement très nuancées) qu'ils soutiennent colorent le vaudeville d'un discours sociopolitique où dominent deux sujets délicats : l'intégration des immigrants et, dans une moindre mesure, celle des handicapés à la société française. L'expression critique sociale s'avère peut-être légèrement inappropriée pour le roman de Duteurtre. Il s'agit davantage d'une confrontation des discours tributaires du dialogisme romanesque. En réalité, la complaisance de la forme s'accorde bien avec la critique du traitement des discours. Le narrateur s'éloigne des propos lénifiants, cherchant plutôt à accentuer la caricature des idées et idéaux des personnages et surtout la manière incongrue dont ils les affichent ou les défendent. Il serait faux de prétendre que tous les points de vue sont présentés de façon équitable : le discours véritablement raciste est toujours implicitement dénigré. En revanche, le discours antiraciste ou antifasciste est présenté dans toutes ses contradictions et tous ses excès.

Le narrateur recourt de façon modérée aux dialogues, mais privilégie les caractéristiques les plus typiques du langage vaudevillesque : exclamations, injures et répliques assassines qui laissent un personnage pantois ou décontenancé. Il utilise également des slogans et des formules toutes faites – un peu comme des refrains – qu'il commente par la suite. De cette façon, il souligne leur banalité, leur bêtise ou leur paradoxe. Les interventions ironiques du narrateur sont d'autant plus faciles à intégrer dans le roman que les personnages restent pris dans un système où ils doivent faire face à leurs contradictions, parce qu'ils se retrouvent tous à un moment

ou un autre piégés par une situation insolite ou embarrassante causée par un malentendu. Le dialogue favorise nettement la confrontation, comme c'est le cas entre Martin et Camille, sa camarade de sciences po. Le passage suivant, sorti de son contexte, pourrait ne pas donner toute sa mesure théâtrale. Pourtant, la fin de la discussion politique entre les deux étudiants représente une sorte de condensé d'un dialogue et d'une situation de vaudeville :

Martin fut pris de vitesse par cette intrusion du III^e Reich dans le débat. Il devait choisir entre *Hitler* et *Camille*, qui s'emportait :

« La lutte des immigrés sera le détonateur pour une société sans classes !

– Tu n'as pas l'impression que nous y sommes depuis un moment, dans la société sans classes. Une télé, un téléphone portable, une carte de crédit pour tout le monde ! [...] Tu devrais réfléchir aux bizarreries de notre époque, au lieu de répéter des formules toutes faites. »

[...]

« Tes propos sont vraiment hyper-réacs. Dommage, Martin, tu glisses sur une pente cynique. Et du cynisme au fascisme... »

Elle se leva et sortit du café sans payer son thé ni ses cigarettes (Duteurtre, 1999 : 85-86).

La sortie de scène de Camille, ses propos lapidaires avec la petite pointe assassine de la fin – pour Camille, le fascisme est un mot passe-partout où elle enferme quiconque lui déplaît politiquement, moralement ou physiquement – théâtralise cette situation déjà insolite. Toute l'ironie du narrateur se manifeste dans la mise en scène de telles séquences : en présentant Martin face à une alternative absurde : Hitler ou Camille (!), il montre bien toute la dérive de la discussion politique et des positions les plus tranchées. En signalant le radicalisme et l'absurdité de la position de Camille, le narrateur ajoute un commentaire purement romanesque à la scène « théâtrale ». Cet extrait est caractéristique de l'ensemble du texte : toute théâtralisation n'a de sens qu'à l'intérieur d'une narration qui souligne l'effet de théâtralité – l'artificialité du procédé. L'utilisation d'une forme dite monologique, le vaudeville, accentue le dialogisme du roman de Duteurtre, et c'est dans cette confrontation que son originalité se manifeste. Si depuis Beckett le texte dramatique a éclaté et adopté une dimension dialogique, le vaudeville, lui, demeure une forme monologique. C'est précisément cette vision du monde caricaturale dans une organisation monolithique qui permet au narrateur d'installer une distance critique romanesque et de faire ressortir la complémentarité du théâtre et du roman.

Possibilité Salvayre : le récit monologué

À l'inverse du roman de Duteurtre, le paratexte de *La conférence de Cintegabelle* de Lydie Salvayre ne suggère aucun lien avec le théâtre. L'ouvrage ne porte même pas de mention générique, si ce n'est le terme « conférence » du titre, qui renvoie à un discours oral vraisemblablement plus savant ou érudit que théâtral. *La conférence de Cintegabelle* n'est pas présentée comme un roman, ni même comme un récit, et rien ne laisse croire que ce monologue puisse être un texte dramatique non plus. En revanche, sans qu'il possède l'apparence conventionnelle d'une pièce de théâtre, il n'est pas interdit de le concevoir *aussi* pour la scène. Est-ce un texte jouable tel quel ? Il recèle peu de détails quant à la « présence en scène » du personnage et contient peu de narration que j'appelle *didascalique* – des didascalies reformulées à l'intérieur d'un texte narratif. À l'exception de sa relative longueur (environ le triple d'un court texte comme *La nuit juste avant les forêts* de Koltès), le récit de Salvayre pourrait très bien se présenter à première vue comme un monologue dramatique. Comment, aujourd'hui, un « récit monologué » pourrait-il produire un matériau plus propice à une transposition ou à une adaptation scénique qu'un roman composé largement de dialogues ou théâtralisé comme *Les malentendus* ? Que ce soit du côté du théâtre épique ou du théâtre de la conscience, le monologue a littéralement explosé sur les scènes depuis la seconde moitié du xx^e siècle, devenant ainsi une entreprise tout aussi légitime que les pièces dialoguées. Bien entendu, tous les monologues n'adoptent pas les mêmes stratégies. Force est de reconnaître qu'étudier *La conférence de Cintegabelle* comme texte dramatique ne va pas de soi. Le défi consiste ici à observer un texte situé dans un espace générique incertain et à voir ce qu'il nous apprend sur sa propre théâtralité. S'il interroge le théâtre, c'est qu'il possède ce qu'Anne Ubersfeld (1996) nomme des matrices de représentativité ou qu'il est investi d'une théâtralité potentielle plus explicite que dans un autre récit strictement narratif.

La conférence de Cintegabelle devient en quelque sorte plus théâtrale parce que le théâtre contemporain a davantage recours à la narration, au monologue ou parce qu'il se refuse à employer les dialogues traditionnels. Cependant, la théâtralité potentielle du récit va plus loin, car l'univers du texte crée déjà une théâtralisation indéniable. Dans un espace confiné, la salle des fêtes de Cintegabelle, à l'intérieur d'une durée typiquement théâtrale (environ une heure et trente minutes), un petit notable de province, soi-disant écrivain, peu de temps après la mort de sa femme, fait une conférence à ses concitoyens sur l'art de la conversation, un sujet qui n'est pas dénué de pertinence théâtrale. Le personnage – dont on ne connaîtra jamais le nom – peut ressembler à celui que Rodrigue Villeneuve appelle le récitant : « toutes

les révolutions dramaturgiques, depuis le début du XX^e siècle, ont plus ou moins violemment mis en cause l'intégrité psychologique du personnage pour le remplacer par le récitant » (2000 : 156). En réalité, l'orateur du texte de Salvayre ne fait pas que raconter une histoire et ne se trouve pas enfermé dans une situation dramatique : il se fait plutôt narrateur d'un long récit monologué qui inclut son propre drame qu'il doit rejouer. Son discours oscille entre l'exposé et le récit rétrospectif qui reconstitue certaines scènes dialoguées. Le conférencier livre à son public un texte destiné à la publication, mais il offre beaucoup plus qu'une partition écrite : l'intérêt théâtral réside en bonne partie dans les nombreuses digressions qu'il se permet et qui ouvrent alors la porte à un véritable morcellement de ses propos. Derrière une allocution solennelle se cache un drame qui nous est peu à peu dévoilé, mais toujours de manière ironique, jamais pathétique. Le moment le plus théâtral se trouve dans la dernière partie de cette conférence en trois temps. Elle est constituée d'exemples de conversations qui entraînent le personnage-récitant à interagir avec son auditoire et qui le montrent comme un acteur aux prises avec un rôle qu'il doit jouer.

Dans *La conférence de Cintegabelle*, il existe une tension entre le romanesque et le théâtral qui se situe dans l'énonciation du texte, ainsi que dans le rapport au temps et à la mémoire qu'on retrouve également dans la dramaturgie actuelle. « Le texte de théâtre contemporain rassemble en un seul corps, celui du comédien, le temps et l'espace, mais l'espace conçu comme servant du temps. Le roman reste l'écriture de la mémoire tandis que le théâtre est une mémoire qui se parle et qui, par le fait de son énonciation scénique, s'insère toujours dans le présent » (Corvin, 1998b : 1418). Reprendre ici les affirmations de Corvin, c'est suggérer que *La conférence de Cintegabelle* se situe entre une énonciation théâtrale et romanesque, en favorisant légèrement la première. La performance du conférencier est théâtralisée parce que les anecdotes racontées dans un passé simple de convention sont revécues « sur scène » et constamment interrompues et ramenées au présent de l'énonciation. Le passage suivant montre bien la construction du récit (l'inclusion du drame vécu dans la narration), l'apparition de la digression et le retour à une énonciation plus théâtrale :

Eh bien, ce soir-là, presque tous faisaient une tête d'enterrement. Qu'ai-je dit ? Enterrement ? Il est des mots qui ne devraient jamais passer mes lèvres. Des mots qui à eux seuls font s'abattre sur moi le flot des souvenirs. Je revois tout à coup le cimetière sous la pluie, si triste. L'église vide et froide. Le cercueil de Lucienne qu'il fallut fabriquer sur mesure. Et dans lequel nous eûmes le plus grand mal à l'introduire, pauvrette. [...] Mais assez ! Assez sur ce sujet ! Et revenons à notre soirée parisienne. Où en étais-je ? (Salvayre, 1999 : 106-107)

En voulant faire un commentaire sarcastique sur l'attitude hautaine des écrivains qu'il a rencontrés au cours de sa soirée parisienne, il énonce une simple locution commune qui déclenche tout le processus de remémoration de son deuil. Le drame qu'il partage avec son auditoire est évoqué dans un registre qui vacille entre l'ironique et le risible. Son discours ne se détraque pas, ne tombe pas dans une logique totalement absurde ou dérisoire. L'extrait précédent montre aussi sa volonté de revenir constamment à son sujet, son désir de converser avec son public, d'établir un dialogue qui, dans le théâtre contemporain, rappelle Corvin, « se situe moins entre des personnages qu'entre l'auteur (ou l'acteur) et le spectateur. De la scène, il cherche à gagner la salle » (1998a : 501). Le texte reproduit cette tentative de communication théâtrale : le conférencier s'adresse à son auditoire au début et à la fin, demande aux spectateurs de se taire, les rappelle à l'ordre, les interpelle de façon récurrente, les invite à poser des questions, y répond, leur demande de quitter la salle. Il ne se contente pas de discourir, mais se met littéralement en scène, se donne en spectacle. *La conférence de Cintegabelle* se rapproche donc d'un univers théâtral dans le processus d'intériorisation et d'imitation de l'interaction avec le public, mais aussi dans le choix thématique. L'échec même de cette communication, la solitude, la marginalité du personnage et la détresse d'une condition humaine dérisoire évoquent des univers dramatiques dominants chez Ionesco et Beckett et souvent présentés à la scène depuis.

Dans la perspective d'une étude de la rencontre entre le dramatique et le narratif, les passages les plus révélateurs sont ceux où le conférencier reformule ses propres questions ou celles que ses interlocuteurs invisibles lui posent, tout en ayant recours au discours narratif direct et indirect, voire indirect libre :

Qu'ont donc ces gens qui leur fait si mauvais caractère ? demandais-je à mon ami l'écrivain régional [...]. Ce sont de pauvres crétins, me fit-il d'un air condescendant qui m'agaça [...]. Puis je voulus qu'il me dit quelle était cette personne à la figure rouge qui suscitait tant de bontés [...]. C'est un aède, m'expliqua-t-il, dont la fonction considérable est de distribuer palmes et récompenses aux autres écrivains. Autrement dit, beaucoup de fric.

Oui ? Madame Piche ? La définition d'un aède ? Eh bien, Homère en était un, Madame Piche.

D'autres questions ? (Salvayre, 1999 : 105)

Le monologue du personnage-récitant inclut concurremment des procédés dramatiques et narratifs, créant l'hybridité discursive du récit. L'effet de théâtralité accentue la dimension spectaculaire de la conférence, mais sans lui faire perdre sa dominante narrative et la nécessaire tension entre les deux modes, notamment

quand le conférencier reproduit une scène dialoguée. Par ailleurs, ce n'est sans doute pas un hasard si, vers la fin de sa (re)présentation, il compare un écrivain parisien à un aède. Dans le contexte de son exposé, la comparaison est boiteuse (l'aède a normalement une acception précise et historiquement limitée, celle du poète épique de la Grèce ancienne), mais elle se transforme en métaphore très juste pour le définir lui-même. Il relève en quelque sorte de l'aède par son côté épique – celui du « récitant » –, tout en possédant un aspect plus dramatique comme personnage par sa grandiloquence sincère et loufoque à la fois. Le conférencier – mi-personnage mi-récitant –, son discours – le monologue qui cherche à devenir dialogue –, sa présence « en scène », les données spatio-temporelles présentées avec parcimonie, qui doivent parfois être déduites, ainsi que la durée limitée et précise de sa prestation imprègnent le texte d'une théâtralité certaine semblable à celle qui se manifeste dans la dramaturgie contemporaine.

Possibilité Chevillard : le roman par défaut

La conférence est aussi ce qui lie le théâtre au roman dans *L'œuvre posthume de Thomas Pilaster* d'Éric Chevillard. Contrairement aux deux récits précédents, le texte de Chevillard est celui dont la structure d'ensemble se présente d'emblée comme la moins théâtrale. En revanche, la référence au théâtre s'y affirme de façon plus précise : au cœur de l'ouvrage, le narrateur a enchâssé une courte pièce intitulée *Conférence avec projection* écrite par l'écrivain fictif Thomas Pilaster. En fait, le roman, d'une ironie mordante, consiste entièrement en une édition critique très subjectivement présentée d'œuvres inédites de ce soi-disant célèbre écrivain appelé Thomas Pilaster, œuvres rassemblées par un ami proche de l'auteur nommé Marc-Antoine Marson. Le texte de Chevillard illustre à merveille ce que je nommerai le roman par défaut, c'est-à-dire qui se construit en juxtaposant plusieurs textes hétérogènes narratifs et non narratifs qui évoquent à la fois Beckett, Michaux, Borges ou Jules Renard. Si l'ensemble est bel est bien un roman, c'est qu'au-delà de la juxtaposition de textes divers (extraits de journal intime, nouvelle, aphorismes, monologue dramatique), le narrateur construit un véritable récit de la vie de Pilaster et de l'amitié qu'il disait avoir pour lui à travers les préfaces, notes et liminaires. Par l'entremise d'une narration à la première personne, le narrateur, témoin des aléas de la vie de l'écrivain récemment décédé, procède à l'écriture de sa biographie. Marc-Antoine Marson est donc à la fois l'éditeur de l'ouvrage et le narrateur du roman, et il tente constamment de se présenter comme le principal témoin de la vie de Pilaster. Contrairement aux biographes typiques qui parlent à la troisième personne, il ne cherche pas à effacer son énonciation ; il la met plutôt en valeur pour faire contrepoint à ce qui a fait la gloire de Pilaster de son vivant. Le roman est divisé en dix chapitres ;

comme toute édition critique savante, il commence par une préface, suivie d'une « Note sur la présente édition » et se termine par une chronologie, qui retrace en quelques pages les éléments biographiques importants de l'auteur défunt. Les sept autres chapitres sont constitués d'œuvres qu'aurait écrites l'auteur fictif, dont le septième, la pièce *Conférence avec projection*. Le narrateur-éditeur, tout en se présentant comme l'ami de Pilaster, commente ses textes avec désinvolture, condescendance ou mépris. En tant qu'édition critique, *L'œuvre posthume de Thomas Pilaster* représente une véritable entreprise de dénigrement et prouve par l'absurde qu'il vaut mieux parfois enterrer les inédits inachevés avec leur auteur. Bien qu'il soit tentant de s'arrêter à l'excellente parodie de l'édition critique universitaire, je me limiterai à une analyse du texte dramatique.

Conférence avec projection est présentée par le narrateur comme « le désir de Pilaster de prendre sa revanche au théâtre après l'échec de *Bapst* » (Chevillard, 1999 : 114), son roman qu'il a adapté lui-même pour la scène et qui n'a connu que trois représentations devant une salle vide. L'éditeur ajoute également un détail intéressant : « l'étrange dispositif qu'il imagine, intégrant la salle et les spectateurs dans le spectacle [...] rend toutefois ce petit acte injouable pratiquement et même théoriquement, et c'est pourquoi sans doute il ne tenta jamais à notre connaissance de le faire représenter » (p. 114). Dans les faits, ce n'est sûrement pas si vrai : l'intégration de la scène et de la salle est difficile à concevoir, mais assurément pas impossible. Pièce inédite et présentée comme injouable par un éditeur vindicatif, *Conférence avec projection* pourrait sans doute être *réellement* mise en scène après une légère adaptation : la quantité de sable requise pour respecter le texte dans son intégralité serait tout simplement gigantesque. En effet, la conférence porte sur la progression du désert, qui finit par envahir littéralement la salle ! J'y reviendrai. Le monologue dramatique (loin d'être étranger à la représentation) se distingue dans cette publication posthume comme étant probablement le texte le plus achevé de l'ensemble. Dans *L'œuvre posthume de Thomas Pilaster*, à l'instar des autres romans de Chevillard, la frontière reste mince entre l'originalité et la parodie d'une œuvre prétendument originale, mais fort banale en réalité. Par exemple, la nouvelle policière *La Vander fils compagnie*, quatrième chapitre de l'ouvrage, est réussie uniquement comme parodie : comme petit polar, elle est exagérément ennuyeuse, et même carrément mauvaise ! La question posée par *Conférence avec projection* est alors : peut-on trop bien réussir sa parodie ? Est-ce une courte pièce absurde écrite par un auteur ignorant le théâtre ou un texte présenté comme tel, mais qui propose, modestement, certes, un nouveau défi pour la scène ? L'ingéniosité du dispositif scénique suggéré est une première partie de la réponse. *Conférence avec projection* se situe dans le registre de la dérision ionesquienne ou de la dépossession beckettienne avec un léger décalage,

un mince détachement. En d'autres termes, sorti de son contexte (un recueil de ratages) et du registre principal de l'ouvrage (la parodie), le court texte dramatique, contrairement aux autres, demeure parfaitement concevable comme œuvre à part entière.

Conférence avec projection est un texte enchâssé dans un ensemble romanesque sans être véritablement une mise en abyme. En effet, il n'existe pas de relation synecdochique entre le contenu de la pièce et l'ensemble du roman ; celui-là ne reflète pas vraiment celui-ci. La « Notice » qui précède la pièce révèle une fois de plus l'absence de sincérité de l'ami éditeur – les notes qui accompagnent le texte visent ensuite à en souligner systématiquement la faiblesse ou l'incongruité –, mais aussi un aspect moralisateur. Il rappelle d'abord que la pièce a été écrite peu de temps après la mort accidentelle de la femme de Pilaster, puis ajoute : « il serait cruel de reprocher à Pilaster d'avoir voulu profiter une dernière fois de sa muse [...] ». On est cependant en droit de se demander si le monologue de théâtre est réellement le genre qui s'impose pour exprimer une souffrance intime⁵, car c'est alors au sens strict vouloir se donner en spectacle » (p. 114). Les didascalies sont abondantes, mais servent essentiellement d'indications scéniques. L'auteur (fictif) ne donne aucune précision sur l'identité du personnage ni sur le temps exact ni sur le lieu où doit se dérouler cette fameuse conférence. En ce sens, elle reste tout à fait dans le même registre que les autres romans de Chevillard où les références spatio-temporelles sont presque toujours aléatoires. La didascalie initiale, quant à elle, présente clairement toute la mise en place de la représentation :

(Le conférencier debout sur une estrade, devant un écran, une baguette de roseau dans une main ; dans l'autre, le boîtier de commande d'un appareil de projection. [...]) Il y a du monde, la salle est presque pleine. [...] Une première image apparaît sur l'écran. Le conférencier prend la parole. Son débit est lent, son ton posé, professoral. Tout en parlant, il projette des vues du désert dont il désigne certains détails du bout de sa baguette. Sa silhouette alors se reflète en ombre chinoise sur l'écran.) (p. 115)

Rien n'est très étonnant dans ce passage, rien ne rappelle la parodie ou la dérision, mais deux éléments méritent d'être notés : l'indication des spectateurs – dont il ne sera plus question dans la dernière didascalie, qui est pourtant une image de la salle – et la silhouette à l'intérieur de l'écran, montrant, par métonymie, que le conférencier se retrouve déjà dans l'espace occupé par le désert. Si le temps et le

5. Ce commentaire associe le conférencier à l'auteur (Pilaster), accusé par le narrateur d'avoir réussi son œuvre littéraire grâce au « travail accompli » par Lise, sa compagne, et de ne pas avoir pu écrire après sa mort. Comme c'est bel et bien la disparition de la femme aimée du conférencier qui signale sa perte, la pièce, en ce sens, pourrait devenir une mise en abyme du récit biographique reconstruit par Marson.

lieu ne sont pas spécifiés, la multiplication des espaces rend la représentation du texte plus complexe : la relation scène/salle, inscrite dès l'ouverture, se verrait donc doublée de la représentation théâtrale. Quant à l'espace imaginaire (le désert), il rejoint l'espace dramatique (la salle de conférence) jusqu'à l'envahir, le détruire et mettre fin à la représentation.

Il serait sans doute exagéré de considérer *Conférence avec projection* comme une parodie du théâtre de l'absurde, mais il n'est pas inutile de rappeler les liens du texte de Chevillard-Pilaster avec l'univers de Beckett ou de Ionesco : l'identité non déterminée du personnage, son immobilité (ou sa mobilité réduite), l'envahissement de l'espace scénique par un élément hétérogène (qui rappelle à la fois le mamelon d'*Oh les beaux jours* ou le cadavre d'*Amédée ou comment s'en débarrasser*). Le personnage anonyme est à la fois un anti-héros et un marginal sans psychologie et sans contours définis. Si le conférencier paraît tout à fait ordinaire au début du texte, il se déstabilisera (à l'image d'un pantin dont les fils se brisent) progressivement, mais à partir d'un événement singulier et inattendu : l'apparition d'une mauvaise diapositive représentant une femme, au lieu d'une autre montrant le désert, vient troubler le conférencier. Une dizaine d'images de cette femme – parfois accompagnée du conférencier – viendront interrompre son exposé et le faire glisser dans une brève digression. Ce n'est que le premier signe de l'irréversibilité de la catastrophe.

Le retour de la bonne série de diapositives n'offre qu'un bref répit au personnage en détresse :

(Il s'interrompt, se sert à boire. [...] Du sable coule de sa poche. On remarque alors que l'estrade est maintenant recouverte d'une mince couche de sable. À partir de cet instant, l'attitude du conférencier change. Il arpentera l'estrade en agitant sa baguette. Voix altérée. Les diapositives se succéderont à un rythme plus rapide.) (p. 121)

Après cet épisode, tout se détraque. Encore une fois, comme dans *La conférence de Cintegabelle*, ce qui déclenche l'égarement du conférencier, c'est la remémoration du deuil de la personne aimée. Même si elle n'est pas explicite dans cette pièce, l'écriture du deuil est fortement suggérée dans la note liminaire. Alors que le conférencier cintegabellois arrive à se ressaisir, celui de Chevillard/Pilaster n'y parviendra pas. Cette perte de contrôle passe par la déstabilisation du corps, l'incapacité à résister physiquement à un assaut et par le changement de la voix : une « voix altérée », précise la didascalie. La voix du personnage se transforme au moment où la situation insolite bascule pour devenir incontrôlable, comme en témoignent la présence du sable de plus en plus grande, le surgissement d'images incongrues et le discours de moins en moins cohérent.

Théâtre de langage, *Conférence avec projection* pousse plus loin le rapport entre le texte et la représentation en faisant apparaître sur scène le contenu du discours. C'est ce qu'a bien analysé Pierre Jourde quand il affirme : « la conférence réalise ce dont elle parle, et, faisant advenir quelque chose, se détruit dans ce qu'elle fait advenir, en une coïncidence impossible du fait et de la représentation » (1999 : 277). Une telle représentation n'est pas possible, mais une représentation théâtrale de cette représentation, elle, le devient. La dernière didascalie indique une salle enfouie sous le sable, mais cette salle est encore à l'intérieur de l'espace dramatique, celui du conférencier, autrement dit ce qui devient l'espace scénique, y compris l'espace de jeu mais excluant l'aire du public. L'espace dramatique (le lieu de la conférence) et l'espace imaginaire évoqué (le désert) qui vient l'envahir demeurent dans l'ordre du représentable. À l'exception de la complexité technique relevant de la masse de sable nécessaire pour créer l'effet de réel d'une telle opération, rien ne semble empêcher une concrétisation scénique. Il est vrai que l'existence de la dernière diapositive, « *(une vue de la salle de conférence telle qu'elle apparaît simultanément : une vaste étendue de sable balayée par le vent, quelques sièges visibles encore, à demi enfouis)* » (Chevillard, p. 130), s'avère improbable et théoriquement irréalisable dans une logique théâtrale réaliste, mais pas dans une logique héritière du théâtre de l'absurde comme celle de l'œuvre de Chevillard. D'ailleurs, bien que la dernière didascalie parle d'une étonnante adéquation entre la scène et l'image représentée sur la diapositive, elle ne mentionne nullement les spectateurs qui étaient nombreux, selon la première indication. Leur disparition soudaine (on ne dit pas s'ils ont été ensevelis ou non) rend leur présence même douteuse. Un peu comme les invités des *Chaises* de Ionesco, ils brillent par leur absence. Puisqu'il fait une présentation, il est tout à fait normal que le conférencier s'adresse à un auditoire. Ses renvois au public relèvent toutefois beaucoup plus d'une forme de rhétorique pédagogique que d'une véritable communication. Le dialogue ne se réalise jamais vraiment et il n'interroge les spectateurs qu'à la fin – « des questions » sont les dernières paroles qu'il murmure –, en s'effondrant, c'est-à-dire sans même pouvoir attendre ou entendre une seule question.

Plus il avance, plus le monologue affirme son côté absurde ou dérisoire, perceptible immédiatement après l'interruption des diapositives personnelles jusqu'à l'achèvement ou l'anéantissement final. Le retour à la normale (les bonnes diapositives, la reprise de la conférence) n'est qu'un leurre. Dans le discours du personnage, la syntaxe demeure normale, mais la cohérence des propos se disloque :

C'est malheureux, messieurs-dames, mais le désert avance et désormais rien ne l'arrêtera. [...] Il se rapproche de nous de jour en jour, déjà se parfume à la

lavande, au jasmin, son grain blond est la céréale qui remplace toutes les autres, moissonnée-moulue sur pied, aussitôt dans les bouches, dans les ventres..., il voit plus loin, l'Océan, la mer à boire, vise plus haut, les montagnes, finira par les ensevelir, il progresse en rase-mottes mais quelquefois il enfle, il se soulève et ne retombe plus, asséchant aussi le ciel [...] (p. 121-122).

La toute première phrase annonce l'imminence du désastre et la suite des propos entre dans un délire verbal poétique qui n'aura de fin qu'au moment où le conférencier est terrassé par un vent de sable. En plus d'être un des morceaux qui façonnent le tissu romanesque, la pièce de Chevillard/Pilaster ajoute deux éléments narratifs : la récitation du conférencier (qui décrit une situation inusitée) et l'utilisation des didascalies. La narrativisation du texte didascalique est présente dès le début, mais c'est à partir du moment où son discours change (quand la « voix altérée » se fait entendre) que les didascalies deviennent plus nombreuses ; elles ponctuent le monologue, allant jusqu'à créer une sorte de petit récit parallèle au monologue et non uniquement des précisions scéniques ou techniques. De cette façon, le romanesque rejoint le théâtral à l'intérieur même du texte dramatique.

* * *

En analysant *Les malentendus*, *La conférence de Cintegabelle* et *L'œuvre posthume de Thomas Pilaster*, j'ai insisté sur l'idée de « possibilités », trois façons de théâtraliser une œuvre narrative, et sur les effets de théâtralité qui se produisent dans le roman. La première possibilité offre un effet dramatique partiel, mais un effet théâtral saisissant : roman théâtralisé, *Les malentendus* empruntent des procédés convenus (ceux du vaudeville) en les réinscrivant dans une narration dialogique. Le résultat n'est pas un rajeunissement du vaudeville, mais une autre rencontre fructueuse entre des formes littéraires complémentaires. La deuxième possibilité est un monologue qui rejette d'emblée toute étiquette générique : *La conférence de Cintegabelle* oscille toutefois entre le narratif et le dramatique, et sans se présenter comme texte théâtral, se rapproche d'une conception actuelle de la dramaturgie ou du texte scénique. La troisième possibilité est un autre monologue dramatique, très bref, qui n'a qu'un lien ténu avec le romanesque. Enchâssé dans un roman lui-même constitué de textes variés dont plusieurs ne sont pas narratifs, *Conférence avec projection* sert de matériau discursif à un roman, mais il peut aussi se détacher de l'ensemble de *L'œuvre posthume de Thomas Pilaster* et proposer une expérimentation scénique valable. Le théâtre et le roman n'ont pas fini de s'imiter ou de s'emprunter des procédés. Le roman dramatique, tel qu'on le concevait au XIX^e siècle (chez Balzac, par exemple), aura eu peu d'importance au XX^e siècle. Cela ne signifie pas que le roman a repoussé la forme dramatique. Il n'a sans doute plus cherché à l'imiter,

mais il y a puisé d'autres possibilités pour diversifier sa poétique. Le théâtre dans le roman n'est plus toujours là où on l'attend ou alors il se trouve dissimulé, créant une hybridité discursive d'une complexité qui peut étonner. Ces trois « romans » français de la toute fin du xx^e siècle, écrits par trois auteurs dont les œuvres commencent de plus en plus à compter, auront permis de relancer la problématique du théâtre dans le roman en indiquant de nouvelles voies inusitées.

Cet article a pour but de proposer une nouvelle interrogation sur la relation complexe entre le roman et le théâtre à travers l'analyse de trois œuvres narratives françaises contemporaines : *Les malentendus* de Benoît Duteurtre, *La conférence de Cintegabelle* de Lydie Salvayre et *L'œuvre posthume de Thomas Pilaster* d'Éric Chevillard. Il s'agit d'abord de montrer comment les textes représentent trois possibilités très différentes d'incorporer le matériau théâtral à une œuvre narrative. Puis, il importe de voir comment les effets de théâtralité se produisent dans le roman et quelle en est la signification. L'étude de chacun des ouvrages révèle la richesse textuelle de cette hybridité entre le narratif et le dramatique (ou le théâtral). Enfin, elle tend à montrer l'originalité émanant de ces trois œuvres qui placent la théâtralité au cœur de la démarche romanesque.

This article proposes to shed new light on the complex relationship between the novel and the dramatic text through an analysis of three contemporary French prose texts : Benoît Duteurtre's *Les malentendus*, Lydie Salvayre's *La conférence de Cintegabelle*, and Éric Chevillard's *L'œuvre posthume de Thomas Pilaster*. This article demonstrates how these works represent three very different possibilities of incorporating features of drama into a narrative text, emphasizing the production of certain effects of theatricality in the novel and the signification of this textual heterogeneity. The study of each of these texts reveals the complexity of this hybrid combination of narrative and dramatic texts, as well as the originality of these three particular works which place the theatre at the heart of the novel.

Pascal Riendeau est chercheur postdoctoral et chargé de cours au Département d'études françaises de l'Université de Toronto où il occupera un poste de professeur à partir de l'été 2003. Il est l'auteur de La cohérence fautive (Nota Bene, 1997), une monographie sur Normand Chabrette. Ses recherches actuelles portent à la fois sur les nouvelles formes d'écriture dramatique et sur les questions éthiques dans les littératures française et québécoise contemporaines.

Bibliographie

- BAKHTINE, Mikhaïl (1970), *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, Lausanne, L'Âge d'Homme.
- CANOVA-GREEN, Marie-Claude (2002), « Vaudeville », dans Paul ARON, Denis SAINT-JACQUES et Alain VIALA (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, p. 619-620.
- CHEVILLARD, Éric (1999), *L'œuvre posthume de Thomas Pilaster*, Paris, Minuit.
- CORVIN, Michel (1998a [1991]), « Dialogue », dans Michel CORVIN (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Larousse, p. 500-501.
- CORVIN, Michel (1998b [1991]), « Théâtre et roman », dans Michel CORVIN (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Larousse, p. 1416-1418.
- DANAN, Joseph (1995), *Le théâtre de la pensée*, Rouen, Médiannes.
- DUTEURTRE, Benoît (1999), *Les malentendus*, Paris, Gallimard.
- JOURDE, Pierre (1999), « L'œuvre anthume d'Éric Chevillard », *Critique*, n° 622 (mars), p. 265-281.
- KUNDERA, Milan (1986), *L'art du roman*, Paris, Gallimard.
- LIMAT-LETTELLIER, Nathalie (1996), « Théâtre/Roman d'Aragon : dualité, duplicité des genres », dans Marie MIGUET-OLLAGNIER (dir.), *Le théâtre des romanciers*, Besançon, Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté, p. 219-252.
- SALVAYRE, Lydie (1999), *La conférence de Cintegabelle*, Paris, Seuil/Verticales.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (1999), *L'avenir du drame : écritures dramatiques contemporaines*, Belfort, Circé. (Coll. « Circé poche ».)
- UBERSFELD, Anne (1996 [1977]), *Lire le théâtre I*, Paris, Belin.
- VILLENEUVE, Rodrigue (2000), « Les entraves nécessaires », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 96, p. 154-161.
- VISWANATHAN-DELOD, Jacqueline (2000), *Spectacles de l'esprit : du roman dramatique au roman-théâtre*, Québec, Presses de l'Université Laval.

Silence, tropisme et stéréotype chez Nathalie Sarraute

La première question qui se pose lorsque l'on aborde le théâtre de Nathalie Sarraute est celle de la transition qui s'est opérée de son œuvre romanesque à son œuvre dramatique. Sarraute, qui avait d'abord écrit, en 1939, ce recueil de courts récits difficiles à classer que sont les *Tropismes*, écrit quatre autres romans avant sa première pièce, *Le silence*, créée pour la radio en 1964¹. Tour de force dramatique ? Alors que le propre de son récit est d'aller en deçà de la parole, Sarraute réussit, en gardant la même esthétique, à créer un dialogue théâtral. Elle fait passer le tropisme dans le dialogue, la sous-conversation dans la conversation. D'ailleurs, le défi ayant été relevé avec *Le silence*, Sarraute récidivera avec cinq autres pièces : *Le mensonge* (1966), *Isma. Ou ce qui s'appelle rien* (1970), *C'est beau* (1972), *Elle est là* (1978) et *Pour un oui ou pour un non* (1981)².

Ce passage paradoxal a été commenté par Sarraute elle-même, de même que par Arnaud Rykner, à qui l'on doit l'édition des pièces dans la Bibliothèque de la Pléiade. Point de départ de mon article, cette question du passage du roman au théâtre sera mise à l'épreuve d'une analyse comparative de deux textes présentant une thématique semblable : la pièce *Le silence*, dans laquelle le personnage qui se tait est un homme, et un texte de *Tropismes*, au centre duquel on trouve un personnage

1. La pièce, parue la même année aux Éditions du Mercure de France, est portée à la scène par Jean-Louis Barrault en 1967.

2. Les dates sont celles de la version radiophonique de ces pièces, qui ont toutes par ailleurs été produites sur scène.

de femme silencieux. Or, le changement de genre des personnages centraux de ces textes m'obligeant à modifier légèrement ma perspective, les opérations de translation générique (de l'écriture narrative à l'écriture dramatique) seront étudiées ici par rapport à la question du féminin.

Du roman au théâtre

« Pendant très longtemps j'ai pensé qu'il ne me serait pas possible d'écrire pour le théâtre. » C'est ainsi que Sarraute ouvre aux États-Unis, en 1974, une conférence sur son théâtre, qui sera reprise l'année suivante dans les *Cahiers Renaud-Barrault*. L'écrivaine commence donc par admettre la difficulté inhérente à l'exposition sur scène des tropismes : ces « mouvements intérieurs ténus, qui glissent très rapidement au seuil de notre conscience » (1996 : 1707) et qui, ainsi, ne font qu'affleurer dans le dialogue. Il lui aurait fallu une commande de la radio allemande (d'un texte dramatique qui deviendra *Le silence*) pour s'y essayer et découvrir finalement qu'elle peut, au théâtre, faire « descendre » le dialogue au niveau des mouvements intérieurs.

Des romans au théâtre, il n'y avait somme toute qu'à faire passer le dedans au dehors. Ce qui paraissait d'abord inconcevable est apparu finalement aussi simple que de « retourner un gant ». La formule que Sarraute emprunte à un critique lui permet, à l'instar de l'écriture des tropismes elle-même, de décrire le processus de façon métaphorique :

Ce qui dans mes romans aurait constitué l'action dramatique de la sous-conversation, du pré-dialogue, où les sensations, les impressions, le « ressenti » sont communiqués au lecteur à l'aide d'images et de rythmes, ici se déploie dans le dialogue lui-même. La sous-conversation devenait le dehors et un critique, plus tard, a pu à juste titre, pour qualifier ce passage du roman à la pièce, parler de « gant retourné » (1996 : 1708).

C'est à Arnaud Rykner que l'on doit, à mon avis, l'étude la plus intéressante sur cette délicate opération. Dans un article paru dans la *Revue des sciences humaines* en 1990, Rykner soutient que ce passage de la forme romanesque à la forme théâtrale n'était pas seulement possible dans l'œuvre de Sarraute, mais qu'il était en fait naturel, inévitable, voire obligé. Car l'acteur lui-même peut être considéré comme un « perpétuel créateur de tropismes, qui se projette dans les profondeurs de son intériorité pour provoquer en lui ce bouillonnement de sensations primitives qui seules commandent l'action théâtrale » (p. 141-142). Rykner va même jusqu'à dire que « l'acteur est, presque par essence, tropismique » (p. 142), qu'il est un personnage sarrautien qui redescend à la racine de l'être et se « réinvente sans cesse des tropismes qui donneront vie au dialogue » (p. 142). Les deux, l'acteur comme le personnage

sarrautien, « refusent de prendre au mot le mot et devinent que derrière eux se cachent des zones troubles » (p. 144).

On ne pouvait aller plus loin dans la justification du théâtre sarrautien. Si l'on suit jusqu'au bout le raisonnement de Rykner, on dira donc que le roman a été pour Sarraute une façon détournée d'en venir au théâtre, voire une façon de faire passer le théâtre dans le roman : « Le théâtre est dans la logique de l'écriture sarrautienne parce qu'il est le lieu symbolique de ces mouvements, de ces états grouillants qui fondent la personne humaine dans ce qu'elle a de plus originel et de moins culturel » (p. 145).

Le féminin et son neutre

Le travail sur le tropisme, pour Sarraute, se situe par-delà la question des sexes. Les mouvements tropismiques seraient fondamentalement neutres ou, du moins, sont-ils perçus comme tels par l'écrivaine : « Cette chose-là, ce que je travaille, est en train de se passer quelque part où le sexe féminin ou masculin n'intervient pas » (Benmussa, 1987 : 140-141). Si « parler n'est jamais neutre », la conscience et ses tropismes pourraient donc l'être. Les déclarations de Sarraute sur cette question semblent définitives. Sa poétique elle-même a comme présupposé fondamental le neutre : elle vise en quelque sorte le nivellement de toute différence sexuelle.

De même, le théâtre de Sarraute est un théâtre où le langage prend toute la place, où il constitue seul l'action dramatique. Les personnages n'ont pas d'identité : ils ne sont désignés que par un prénom, par les pronoms « elle » et « lui » ou bien encore par une seule lettre et un chiffre (H. 1, 2, 3 pour les hommes et F. 1, 2, 3 pour les femmes). Les tropismes s'incarnent dans des corps, certes, mais les voix sont en quelque sorte leur seul relais. Le truchement de la radio permettrait à Sarraute tout à la fois d'éviter et d'éluder le genre sexuel. Ainsi, choisit-elle de répartir arbitrairement les répliques entre les femmes et les hommes :

Je le fais presque au hasard, pour qu'il y ait un changement de voix. Ce sont des pièces que j'ai toujours commencé par écrire pour la radio. Il faut qu'il y ait des voix différentes qui se répondent. Mais ce ne sont pas des personnages que j'ai cherché à créer. En travaillant je ne les distingue guère les uns des autres (Besser, 1976 : 288).

Pourtant, quoi qu'en dise l'écrivaine, cette position demeure intenable d'un point de vue féministe. Car s'il est difficile de soutenir que l'écriture puisse décrire les tropismes de « l'être humain » en se situant uniquement dans une zone neutre sans aucune référence à des comportements reliés aux sexes, encore faut-il prendre en

compte la réception des textes qui ne peut que projeter des catégories et stéréotypes liés aux sexes. D'ailleurs, Sarraute elle-même avoue qu'il ne serait pas toujours possible de substituer les rôles. Mais c'est pour suggérer que les femmes ont un comportement plus stéréotypé que les hommes :

Parce qu'il leur est impossible d'être « neutres ». Elles sont toujours représentées, se représentent socialement, se veulent elles-mêmes – et cela joue un rôle énorme – différentes de l'homme. Elles ont certaines habitudes, certaines manières d'être, une certaine voix, certaines intonations dont les trois-quarts, à mon avis, sont fabriquées, sont le fait de l'éducation (Benmussa, 1987 : 142)³.

Les enjeux d'une telle déclaration dépassent largement le cadre de cette étude. D'une part, il n'est pas certain que la « manière d'être » de l'homme soit moins « fabriquée » socialement que celle de la femme. D'autre part, le jeu des comédiens et le travail de la voix posent des questions qui touchent à tout le travail de la mise en scène. Le neutre serait-il plus inaccessible au théâtre que dans le roman⁴ ? La présente étude, bien qu'elle ne prétende pas épuiser cette question, tentera tout au moins de montrer que l'écriture de Sarraute, qu'elle soit romanesque ou dramatique, ne peut tout à fait éviter la différence des sexes.

Le silence

Le titre de la première pièce de Sarraute, *Le silence*, est à prendre littéralement, puisque toute « l'action » tourne autour d'un silence. Ainsi, comme le note Rykner dans la préface à la réédition Folio de la pièce en 1993 : « Six personnages parlent parce qu'un septième se tait » (p. 9). La tension dramatique est à la mesure de la lourdeur de ce silence énigmatique, qui alimente la sous-conversation et, puisqu'au théâtre cette dernière doit nécessairement remonter à la surface, la conversation. La situation paraissait pourtant des plus banales. Le monologue inachevé du premier homme, à première vue simple description d'une architecture remarquée lors d'un voyage, semblait ne pouvoir constituer la source du moindre conflit dramatique. C'est donc paradoxalement l'absence de réaction de la part de Jean-Pierre, le seul

3. Sarraute ajoute même que, dans la pièce *Pour un oui ou pour un non*, elle n'aurait pas pu substituer aux rôles masculins des rôles féminins parce que le spectateur (et la spectatrice ?) y aurait reconnu le stéréotype des femmes jalouses qui se disputent.

4. Sarraute reconnaît tout de même le problème, pour signaler que le théâtre présente un plus grand défi : « C'est, là, toute la difficulté du travail d'écriture et l'extrême difficulté du travail de la mise en scène : éviter l'aspect social qui s'attache à l'acteur lui-même, à son physique, à sa manière d'être vêtu, qui s'accroche, là, et qui oblige à se transporter à la surface, dans des conflits sociaux. C'est, il me semble, la difficulté de la mise en scène d'une pièce. À tous moments, comme il y a des personnages, le social s'introduit, s'engouffre... alors tout est perdu » (Benmussa, 1987 : 143).

personnage à porter un nom dans cette pièce, qui pousse H.1 à s'interrompre. Le mutisme de Jean-Pierre cache-t-il du mépris ou de l'indifférence face au lyrisme de son discours ? Les personnages se perdront en conjectures et seront en quelque sorte pris au piège des tropismes qui dégèneront en fantasmes d'amour, de haine et de mort. Le personnage silencieux, figure tour à tour christique (qui pardonnerait) et satanique (qui damnerait), deviendra d'ailleurs en quelque sorte le bouc émissaire du groupe⁵ :

H.1 : Et moi, qu'est-ce que vous en pensez ? Est-ce que j'ai besoin de les raconter, mes histoires ? Je les connais... je n'ai aucune envie de briller, je vous assure... Il s'agit bien de ça. (*Amer*). On n'en est pas là. C'est pour distraire monsieur. Qu'il daigne me pardonner. Mais que ne ferait-on pas ? Mais on est prêt à tout : se couvrir de ridicule, s'humilier... Tout... [...] On serait prêt à se laisser damner. On prostituerait son âme... comme je l'ai fait... Qu'il la prenne... (p. 1394)⁶

La tension atteint alors son maximum et l'affleurement des tropismes occasionne, comme dans les romans, une métaphorisation de l'écriture – qui peine à exprimer, sans les catégoriser, les sensations souterraines. Le malaise qui grandit est comparé à « une solitude », plus profonde que celle ressentie sur « une île déserte », pour finalement être figuré par la métaphore concrète de la « petite tache bue par un buvard » :

H.1, *triste* : Non, vous voyez, c'est inutile. Tous les sacrifices sont inutiles. On se sent très mal...

F.4 : Oui, je trouve qu'on se sent plus mal qu'avant.

F.1 : C'est vrai. Oh ! j'ai envie de partir, à la fin. Je voudrais m'en aller. L'angoisse me gagne...

F.2 : Une sensation... moi aussi...

F.3 : Oh, comme une solitude...

F.4 : Je me sentirais plus en sécurité, moins abandonnée, même sur une île déserte...

F.2 : Oui. On n'a plus le courage... le cœur me manque...

F.3 : Les voix et les cœurs... Comme c'est vrai... C'est une loi... Contre cela il n'y a rien à faire... Les voix et les cœurs... Sa présence paralyse...

5. Cette question est abordée par Rykner dans un article portant sur tout le corpus dramatique de Sarraute : « Théâtre et exorcisme. Les écorchés de la parole », *Poétique*, n° 102, 1995, p. 153-162.

6. Les citations du *Silence* proviennent de l'édition de la Pléiade.

F.1. : Je suis comme vidée... Tout est aspiré...

F.2 : Une petite tache bue par un buvard... (p. 1395-1396)

Le dénouement surprend-il ? Le silence n'y est pas expliqué ou justifié, mais de surcroît, brisé sans plus de raisons. Tout rentre dans l'ordre conversationnel. Le dialogue revient à la surface ; le tropisme est refoulé, le silence et la pièce elle-même, déniés :

F.3 : Son silence...

H.1 : Mais quel silence ?

F.4, *gênée* : C'était un peu... Il m'a semblé... (*Hésite un instant et puis :*) Oh non, rien... Je ne sais pas...

H.1 : Et bien, je ne sais pas non plus. Je n'ai rien remarqué (p. 1397).

En fait, les réactions des locuteurs au silence de Jean-Pierre reposent d'abord sur une infraction aux règles de la conversation et, en l'occurrence selon Rykner, au « principe de convivialité, qui interdit à l'interlocuteur de souligner ce qui dans le discours de l'autre échappe à l'économie du dialogue sans mettre en cause les fondements de celui-ci⁷ » (1993 : 17). Subrepticement, le théâtre de Sarraute opérerait donc tout à la fois une subversion pragmatique (au niveau de la conversation) et une remise en question de la forme théâtrale, dans la mesure où, fondamentalement au théâtre, comme le remarque Rykner dans sa notice à la Pléiade, « tout ce qui se fait doit se dire » et où « l'action passe nécessairement par la *mise en mots* » (1996 : 1991). Au lieu d'être, comme dans le théâtre classique, un accessoire, le personnage muet est au centre de la pièce de Sarraute : son catalyseur.

Ce jeu sur les formes qui nous invite à réfléchir sur les règles des échanges verbaux et théâtraux est-il toutefois aussi neutre qu'il y paraît à première vue ? Si rien ne semble motiver le choix du sexe du personnage qui se tait et si les tropismes semblent circuler indistinctement entre hommes et femmes, il n'en demeure pas moins que la pièce ne réussit pas complètement à neutraliser ce silence, auquel, rétroactivement, la question de Jean-Pierre (à la suite de la reprise du récit par H.1.) vient prêter sens :

H.1. : [...] Il y a un village notamment, son nom m'échappe, mais je le retrouverai sur une carte... où on en voit d'admirables... d'une richesse incomparable...

7. Rykner poursuit avec d'autres « fautes » du même genre : « lapsus imperceptible, petit mensonge sans importance, prononciation suspecte ou irritante », ces deux dernières ayant d'ailleurs été l'objet de deux autres pièces de Sarraute : *Le mensonge* et *Isma*.

C'est un art byzantin libéré, qui explose... (*avec assurance*) il y a là-dessus, d'ailleurs, un livre remarquablement documenté avec des reproductions superbes... de Labovic...

Jean-Pierre : De Labovic ?

H.2, Femmes :

- Vous l'entendez ?

- Oh, vous l'entendez ?

- Il a parlé

- Voyez, sur des choses précises. Sérieuses. L'art byzantin... c'est que ça, c'est tout de même autre chose que... (*ricanant*) (p. 1396)

Ce dernier échange entre les deux hommes, qui se situe dans le domaine de l'érudition (Jean-Pierre demandant ensuite des précisions sur l'éditeur), aurait pu se dérouler entre femmes⁸, mais aurait-il été interprété tout à fait de la même façon ; aurait-il eu les mêmes connotations sociales ? Bien entendu, il ne s'agit pas de réduire tout le travail de Sarraute en plaquant sur le texte une lecture simpliste. Il est vrai que la banalité et le caractère ponctuel de la question permettent le raccordement du dialogue brisé sur un seul nom propre. Mais il y a lieu toutefois de se demander si, peut-être à l'insu de la dramaturge, le texte ne suggère pas certains stéréotypes en montrant un homme qui, resté sourd au lyrisme du récit de son interlocuteur, s'y est finalement intéressé pour relever une référence savante.

Tropismes

Le quatorzième texte de *Tropismes* présente le contrepoint peut-être le plus intéressant à la pièce, avec un silence incarné par un personnage de femme, qui se tient non seulement « à l'écart », mais dont, paradoxalement, la présence effacée marque la chair même des autres locuteurs⁹.

Bien qu'elle se tût toujours et se tint à l'écart, modestement penchée, comptant tout bas un nouveau point, deux mailles à l'endroit, maintenant trois à l'envers et puis maintenant un rang tout à l'endroit, si féminine, si effacée (ne faites pas attention, je suis très bien ainsi, je ne demande rien pour moi), ils sentaient sans cesse, comme en un point sensible de leur chair, sa présence (p. 20)¹⁰.

8. Notons en passant que les Femmes ici se contentent de marquer l'étonnement face à l'imprévisible question de Jean-Pierre.

9. Il aurait été également intéressant de comparer la pièce aux silences qui se trouvent par exemple dans *Martereau* (1996 : 257) et *Les fruits d'or* (1996 : 591).

10. Les citations de *Tropismes* proviennent de l'édition de la Pléiade.

La lecture rétroactive de ce texte (après avoir lu la pièce), permet presque d'entendre les conversations. On imagine la scène au théâtre, avec les jeux des regards, les dialogues des hommes, qui agressent la femme avec « des plaisanteries stupides, des ricanements, d'atroces histoires d'anthropophages » :

Mais parfois, malgré les précautions, les efforts, quand ils la voyaient qui se tenait silencieuse sous la lampe, semblable à une fragile et douce plante sous-marine toute tapissée de ventouses mouvantes, ils se sentaient glisser, tomber de tout leur poids écrasant tout sous eux : cela sortait d'eux, des plaisanteries stupides, des ricanements, d'atroces histoires d'anthropophages, cela sortait et éclatait sans qu'ils pussent le retenir (p. 20-21).

Certes, la densité métaphorique de ce texte est plus élevée qu'au théâtre, le recours à la métaphore marine (la « douce plante sous-marine toute tapissée de ventouses mouvantes ») étant d'ailleurs emblématique de l'écriture de Sarraute¹¹. L'effet des conversations des hommes sur la femme silencieuse, comme l'effet réciproque de ce silence sur les hommes sont toujours décrits par des mouvements physiques et concrets. Ainsi, dans le second paragraphe, la vigilance des hommes (« ils surveillaient avec effroi chaque mot, la plus légère intonation, la nuance la plus subtile, chaque geste, chaque regard ») est évoquée comme l'exploration d'« endroits mystérieux » qu'il faut éviter, pour ne pas déclencher le tintement « des milliers de clochettes à la note claire comme sa voix virginale » (p. 20).

Par ailleurs, comme au théâtre, le texte semble d'abord viser un certain niveau de neutralité ou d'abstraction, en mettant l'accent sur les mouvements tropismiques s'échangeant dans et sous la conversation. L'identité des personnages (désignés par les seuls pronoms de « ils » et de « elle ») demeure difficile à cerner, délibérément vague. Les dialogues, dont on ne connaît même pas le sujet, sont évoqués plutôt que transcrits directement. L'action se limite aux mouvements eux-mêmes, alors que le récit est mené à l'imparfait, sur un mode itératif que les adverbes « toujours » et « parfois » rendent intemporel ou tout au moins indéterminé.

Le récit refuse les catégories et la chronologie, qui, pourtant, se lisent en filigrane. D'une part, la métaphore de la femme-plante et de son repli n'empêche pas que s'esquisse un personnage de femme non seulement prude, mais pieuse :

Et elle se repliait doucement – oh ! c'était trop affreux ! – songeait à sa petite chambre, au cher refuge où elle irait bientôt s'agenouiller sur sa descente de lit,

11. Rappelons que le terme de « tropisme », emprunté à la biologie, désigne les mouvements d'approche ou de recul d'organismes simples provoqués par des excitations extérieures comme la lumière ou la chaleur.

dans sa chemise de toile froncée autour du cou, si enfantine, si pure, la petite Thérèse de Lisieux, sainte Catherine, Blandine... et, serrant dans la main la chaînette d'or de son cou, prierait pour leurs péchés (p. 21).

D'autre part, par-delà l'absence d'événements, les conversations (transposées) suivent un certain ordre : d'abord les conversations respectueuses de la présence de la femme silencieuse, puis les conversations provocantes ou agressives, et, finalement, les conversations « sincères » et « graves » qui visent l'assentiment (muét) de la femme, pour ensuite la faire souffrir :

Parfois aussi, quand tout allait si bien, quand elle se pelotonnait déjà tout agui-chée, sentant qu'on abordait une de ces questions qu'elle aimait tant, quand on les discutait avec sincérité, gravement, ils s'esquivaient dans une pirouette de clown, le visage distendu par un sourire idiot, horrible (p. 21).

De même, le dernier mot du texte semble indiquer que la narration a abandonné sa neutralité : l'adjectif « horrible » tombe comme une condamnation, un jugement sévère envers les hommes qui ont joué ce cruel jeu de la conversation. Or quel était véritablement le point de vue énonciatif de ce texte ? Certes, la nature hétérodiégétique de la narration est le fondement de son objectivité et peut être mis en parallèle avec la polyphonie du théâtre, où un point de vue unique et subjectif ne régit pas l'échange des paroles ou des voix. Mais « Elle » et « Ils » sont-ils vraiment sur le même plan ? En fait, l'analyse démontre que les hommes sont non seulement les agents des discours, mais encore les principaux sujets observés par l'instance narrative qui ne pénètre que leur conscience¹². Selon un schème stéréotypé, les hommes sont les agents actifs et la femme un sujet passif, subissant, sans même parler – ce que figure très bien le repli de la « douce plante sous-marine » – des conversations qui l'excluent et la blessent. Le dernier paragraphe constitue donc en quelque sorte une « pirouette » narrative mimant celle des hommes qui, s'étant frottés à la femme-plante, « s'esquivent ». La narration est sortie des consciences pour traduire la manifestation, sur les visages (en un sourire), des tropismes. L'ambiguïté et la subjectivité de l'adjectif « horrible », qui amplifie « idiot », témoignent de ce recul narratif pour à la fois noter et juger le dégoût des hommes qui ont violé un silence et, tout au moins métaphoriquement, la femme silencieuse.

12. Même le premier paragraphe, qui décrit la tricoteuse silencieuse comptant tout bas ses mailles, ne constitue pas une incursion dans sa conscience. Seule la parenthèse demeure un peu ambiguë, en ce qu'on peut se demander si elle rapporte des paroles : « (ne faites pas attention, je suis très bien ainsi, je ne demande rien pour moi) ».

Du tropisme au stéréotype

Le silence, chez Sarraute, ne serait-il donc pas neutre ? Le silence de cette femme qui reçoit les coups des hommes et se replie finalement sur elle-même n'est pas le même que celui de Jean-Pierre qui, à l'inverse, sortira de son mutisme pour demander une référence et attirer l'attention de tout le groupe. D'une part, un texte fondé sur la division des sexes, qui fait de la parole une arme masculine et du silence une défense féminine. D'autre part, une scène où le sens d'un silence masculin est prêté rétroactivement par une réplique sinon autoritaire (après tout le personnage ne fait que poser une question), du moins propre à établir après coup un certain rapport de force ; pour les autres interlocuteurs qui se sont débattus, se sont embourbés dans leur parole et leurs tropismes, la réplique de Jean-Pierre ne ferme pas seulement la parenthèse des échanges souterrains, elle confirme un certain pouvoir.

Le texte de Sarraute, théâtral comme narratif, n'empêcherait donc pas la manifestation des stéréotypes. Mais pourrait-il même s'en nourrir ? L'opposition du tropisme et du stéréotype se trouve d'une certaine manière au fondement de l'écriture de Sarraute, dont la profondeur des mouvements intérieurs de la conscience n'est bien jaugée que par rapport à la surface des mots et du vernis social, où se situent justement les catégories du stéréotype et, en l'occurrence, la distribution des rôles féminins et masculins, même silencieux.

Du reste, il est impossible de déterminer si le stéréotype est une composante de l'écriture de Sarraute ou s'il est une construction de lecture. Car, on peut penser que son lecteur ou sa lectrice pourrait bien, au rebours en quelque sorte de la démarche de déconstruction de Sarraute, dégager les schèmes et les catégories qui définissent pour lui ou pour elle le monde et le texte :

On voit donc l'importance du lecteur dans la mise à jour des stéréotypes : pas de stéréotype sans activité lectrice. Les théories de la lecture insistent corollairement sur la centralité des schèmes figés pour la lecture du texte littéraire : pas d'activité lectrice possible sans stéréotypes. [...] C'est à partir d'eux, en les reconnaissant et en les activant, que le récepteur peut s'engager dans une activité de construction du sens (Amossy et Herschberg Pierrot, 1997 : 74).

Ainsi, les images figées et les catégories auxquelles résiste Sarraute seraient en quelque sorte projetées de nouveau sur ses textes comme des repères indispensables à la cognition comme à la représentation du monde social. Le caractère péjoratif du stéréotype dans l'usage courant empêche seul qu'il soit considéré comme l'autre face du tropisme et comme une composante essentielle du processus de la

lecture. Pourtant, les études sociales ont depuis longtemps pris en compte la valeur positive du stéréotype, qui ne permet rien de moins que notre médiation au monde et qui constitue notre imaginaire social :

C'est le publiciste américain Walter Lippmann qui a le premier introduit la notion de stéréotype dans son ouvrage *Opinion publique* en 1922. Il désigne par ce terme emprunté au langage courant les images dans notre tête qui médiatisent notre rapport au réel. Il s'agit des représentations toutes faites, des schèmes culturels préexistants, à l'aide desquels chacun filtre la réalité ambiante. Selon Lippmann, ces images sont indispensables à la vie en société. Sans elles, l'individu resterait plongé dans le flux et le reflux de la sensation pure ; il lui serait impossible de comprendre le réel, de le catégoriser ou d'agir sur lui. [...] Ces images dans notre tête relèvent de la fiction non parce qu'elles sont mensongères, mais parce qu'elles expriment un imaginaire social (Amossy et Herschberg Pierrot, 1997 : 26).

Autrement dit, Sarraute a beau viser « le flux et le reflux de la sensation pure », le lecteur ou la lectrice (et le sexe pourra bien entendu influencer sur la lecture) superposera à l'imaginaire du texte les schèmes et catégories de l'imaginaire social, confrontera les identités fluctuantes et neutralisantes aux représentations toutes faites.

* * *

Le stéréotype, jamais neutre, est l'autre pôle du tropisme. L'écriture de Sarraute se déploie dans cette tension, y trouve sa raison d'être. Or c'est cette tension qui est littéralement dramatisée au théâtre, puisque c'est elle qui devient la source du conflit dramatique lui-même. Il y a un risque à s'aventurer au-delà ou en deçà du stéréotype, dans un réel non catégorisé, dans une conversation non codifiée ou, pour reprendre le terme de Rykner, sans convivialité. C'est ce risque que prend non seulement Sarraute, mais ses personnages de théâtre. Alors, sur cette scène où se joue le tropisme, il semble bien que le stéréotype, féminin ou autre, est inévitablement activé. Enlevons au personnage son nom, sa psychologie, son identité, il en restera toujours quelque chose. Une voix au timbre sexué ? Faisons-le se taire, même son silence ne sera pas neutre. Jamais tout à fait. Si « parler n'est jamais neutre », se taire ne l'est peut-être pas non plus¹³...

13. En guise de post-scriptum à cet article, j'ajouterai que la production récente à l'Espace Go (dans une mise en scène de Christiane Pasquier) d'une pièce de Sarraute (*Elle est là*), à laquelle j'ai assisté après la rédaction de cet article, m'a semblé tout à fait confirmer mes hypothèses. Même pour un public averti, c'est-à-dire prévenu du danger de voir dans les œuvres de Sarraute des personnages qui appartiennent à des catégories sociales, il est difficile de ne pas convoquer les stéréotypes féminins et masculins dans un spectacle où les « combats d'idées » (le terme est utilisé dans la pièce) sont menés par des personnages

La première question qui se pose lorsque l'on aborde le théâtre de Nathalie Sarraute est celle de la transition qui s'est opérée de l'œuvre romanesque à l'œuvre dramatique. Comment l'écrivaine fait-elle passer le tropisme dans le dialogue, la sous-conversation dans la conversation ? Peut-elle alors éviter les schèmes et catégories de l'imaginaire social ? Je me propose ici d'examiner ce problème par le biais d'une analyse comparative de deux textes présentant une thématique semblable : la pièce *Le silence* (1964), dans laquelle le personnage qui se tait est un homme, et un texte de *Tropismes* (1939), au centre duquel on trouve un personnage de femme silencieux.

The first question which arises when approaching the theatre of Nathalie Sarraute concerns the transition which takes place when going from novel to dramatic work. How does the writer place tropism in the dialogue, the "under-conversation" in the conversation? Can she then avoid the schemes and categories of the social *imaginaire*? I propose here to examine this problem by the means of a comparative analysis of two works presenting a similar set of themes: the play *Le silence* (1964), in which the character who is silent is a man, and a text from *Tropismes* (1939), in the center of which we find a silent female character.

Jobanne Bénard est professeure agrégée au Département d'études françaises de l'Université Queen's. Spécialiste de la littérature française du XX^e siècle, elle a fait de l'autobiographie son domaine de recherche et a publié un livre sur Louis-Ferdinand Céline : L'inter-dit célinien (Balzac-Le Griot, 2000). S'intéressant également au théâtre, elle collabore depuis 1990 aux Cahiers de théâtre Jeu.

incarnés par des acteurs et des actrices. Il y aurait encore beaucoup à dire sur cette autre histoire où une femme oppose son silence à des hommes, qui s'acharnent désespérément à la faire parler, en utilisant tous les moyens, dont l'insulte et la violence physique – allant même jusqu'à la maintenir assise de force pour l'empêcher de partir.

Bibliographie

- AMOSY, Ruth et Anne HERSCHBERG PIERROT (1997), *Stéréotypes et clichés*, Paris, Nathan.
- BENMUSSA, Simone (1987), *Nathalie Sarraute*, Lyon, La Manufacture. (Coll. « Qui êtes-vous ? ».)
- BESSER, Gretchen Rous (1976), « Colloque avec Nathalie Sarraute. 22 avril 1976 », *The French Review*, vol. 50, n° 2 (décembre), p. 284-289.
- RYKNER, Arnaud (1990), « Des tropismes de l'acteur à l'acteur des tropismes », *Revue des sciences humaines*, n° 217 (janvier-mars), p. 139-147.
- RYKNER, Arnaud (1993), « Préface », dans Nathalie SARRAUTE, *Le silence*, Paris, Gallimard. (Coll. « Folio ».)
- SARRAUTE, Nathalie (1939), *Tropismes*, Paris, Denoël.
- SARRAUTE, Nathalie (1967), *Le silence*, Paris, Gallimard.
- SARRAUTE, Nathalie (1975), « Le gant retourné », *Cahiers Renaud-Barrault*, n° 89, p. 70-79 ; *Œuvres complètes*, p. 1707-1713.
- SARRAUTE, Nathalie (1996), *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard. (Coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».)
Édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié, avec la collaboration de Viviane Forrester, Ann Jefferson, Valérie Minogue et Arnaud Rykner.

Étienne Fortin
Université du Québec à Montréal

Récits et drames beckettiens : la jonction clausulaire

Je songeai faiblement et sans regret au récit que j'avais failli faire, récit à l'image de ma vie, je veux dire sans le courage de finir ni la force de continuer.

Samuel BECKETT, « La fin », *Nouvelles et textes pour rien*

fois... c'est la bonne... finir... plus d'histoires... dormir... ça y est... presque... encore quelques... ne pas lâcher... [...] il s'agrippe... allons... allons...

Samuel BECKETT, « Cascando », *Comédie et actes divers*

Récit et drame : si loin, si proche

Pierre Larthomas, dans *Le langage dramatique*, place le roman dans les genres proprement écrits alors que le théâtre « appartient au seul genre, avec l'éloquence écrite, où l'écrit précède le dit » (1990 : 179). Il ajoute que celui-ci utilise un ensemble de procédés spécifiquement oraux, gestuels, auxquels le roman tente de trouver des équivalences. Pour Larthomas, l'écriture dramatique semble bien différente de l'écriture narrative. L'est-elle à ce point ? La tentation est grande de répondre à cette question en étudiant le travail d'un écrivain irlandais qui a écrit en anglais, puis en français, s'est traduit d'une langue à l'autre ; qui a écrit des récits, puis des pièces. Romancier ? Dramaturge ? Écrivain ? Samuel Beckett.

La clausule : pour une analyse commune des drames et récits beckettien

Toute œuvre littéraire, toute œuvre dramatique, finit nécessairement par atteindre un dénouement, ne serait-ce qu'en raison des limites matérielles qui lui sont imposées. Quelle qu'elle soit, elle possède une fin qui n'est pas simplement physique : pour plusieurs écrivains, le statut même d'une œuvre réside dans un achèvement déjà inscrit dans le texte. Toute clôture possède donc sa fonction propre. L'œuvre peut également se présenter comme fragment traduisant l'impossibilité clôturale. Impossibilité liée aux limites de ce que permet une certaine existence temporelle, qui doit nécessairement se terminer, ou à la limite du langage, qui n'arrive jamais réellement à tout pouvoir dire. Il existe de nombreuses formes qui relèvent de ces diverses opérations clôturales : la circularité, le parallélisme, l'incomplétude, l'enchaînement, le rétrécissement, l'ouverture, la résolution, la restitution, pour ne nommer que les plus souvent employées.

La clausule est une obsession constante dans les œuvres de Beckett ; la fin y est omniprésente et semble tout conditionner : espace, temps, créatures, discours, organisation, etc. Cette récurrence est la marque d'une intention que Beckett concrétise dans deux genres : le théâtre et le roman. Cette intention réside dans le fait qu'il s'acharne tout à la fois à solliciter et à repousser la clausule. La dichotomie clausulaire devient ainsi le principe d'avènement de l'œuvre dramatique, comme de l'œuvre narrative. À la lecture de ses pièces, de ses romans ou de ses nouvelles, on serait tenté de définir la clausule par l'incomplétude, la circularité ou le rétrécissement. Il ne faut pas trancher si vite, surtout parce que Beckett, par un art rigoureusement maîtrisé, fait presque toujours en sorte que la clausule n'arrive jamais réellement. Ainsi dans *Fin de partie*, Beckett nous installe d'emblée dans une impasse, une situation limite puisque le premier mot prononcé dans la pièce est « fini¹ ». Le point final constitue l'avènement (Sinturel, 1984 : 169).

La clôture inatteignable devient en quelque sorte le moteur de son écriture, le schéma fondamental qui régit toute son œuvre. Celle-ci constitue une variation sur la clausule. Partout ou presque, récits et pièces confondus, la fin est posée comme préalable et, malgré cela, Beckett s'acharne à continuer. La conséquence de cette omniprésence de la clôture est son absence. On n'atteint jamais le néant ; toujours « ça » continue. Les créatures-personnages sont presque mortes, mais sont incroyables. Le silence est de plus en plus envahissant, mais il reste quelques mots à dire. Les créatures sont recluses, le temps avance de moins en moins. Le discours tourne

1. Une affirmation identique pourrait être faite à propos d'*En attendant Godot*, puisque les premiers mots prononcés dans la pièce sont « Rien à faire ».

sur lui-même, ne cesse de faire référence à la fin. Même l'amaigrissement progressif des livres de Beckett semble témoigner matériellement de cette évolution. Il serait intéressant d'ajouter une forme clausulaire à celles précédemment mentionnées pour parler du travail de Samuel Beckett : la clause asymptotique.

Est-ce à dire que la clause et ses éléments constitutifs sont les mêmes dans les pièces et dans les récits ? Seul un survol des pièces et des romans permettra de constater dans quelle mesure Beckett, à travers l'espace, le temps, les créatures et le discours, entreprend de concrétiser la même intention, c'est-à-dire de solliciter mais aussi de repousser la clause, tous textes, tous genres confondus.

La spatialisation

L'espace semble se radicaliser au fil de l'œuvre en emprisonnant de plus en plus les créatures qui le peuplent. L'incarcération est présente, d'*Eleutheria* en passant par *Fin de partie*, jusqu'à *Oh les beaux jours* et *Comédie* ; de *Murphy* en passant par *Malone meurt*, jusqu'à *Comment c'est* et *Soubresauts*. L'espace beckettien oscille entre l'espace ouvert de l'errance et l'espace fermé de la retraite. Dans *Eleutheria*, Beckett précise qu'un plateau tournant représente deux endroits juxtaposés : la chambre de Victor et le salon de Krap. À force de tourner, au troisième acte, le salon s'effondre dans la fosse, de sorte qu'il ne reste que la chambre de Victor sur scène. Ici se confrontent espace ouvert (le salon) et espace clos (la chambre de Victor). C'est ce dernier que Beckett privilégiera dans *Fin de partie*, où la chambre aux deux étroites lucarnes qui laissent pénétrer une lumière grisâtre représente, pour Yves Sinturel, une sorte de mouvoir, pièce où la mort, fin ultime s'il en est, est attendue mais repoussée toujours par un pénultième hoquet (1984 : 174). Les créatures trouvent refuge dans cet espace clos, qui les protège d'un monde extérieur hostile. Hamm le confirme en disant : « Hors d'ici, c'est la mort » (Beckett, 1957 : 23). Les regards de Clov à travers les lucarnes font souvent référence au gris, à une lumière typiquement beckettienne qui laisse le néant extérieur s'infiltrer, ainsi qu'au vide du dehors où tout est zéro et mort. L'univers extérieur se dissout et, à l'intérieur, les objets fuient ; les créatures ne sortent pas de ce lieu maléfique, métaphorique, de leur incarceration. Même Clov, qui dit pourtant vouloir partir, n'en trouve jamais la force. L'enfermement spatial se radicalise de la même façon au fil des récits ; Molloy est enfermé dans la chambre où sa mère est morte et il n'en sort plus : « Quoi qu'il en soit, c'est moi qui ai sa chambre. Je couche dans son lit. Je fais dans son vase. J'ai pris sa place » (Beckett, 1951 : 7). Malone est également enfermé, couché sur le dos dans son lit, à demi-mort. Seul son bâton lui sert encore à explorer la chambre qui l'entoure, qu'il ne voit même plus. Le « je » de *L'innommable* ne sait plus qui il est, ni surtout où il est, ni dans quelle position il se trouve : « Mettons donc que je sois fixe quoique cela n'ait pas d'importance, que je

sois fixe ou que roulant je change sans cesse de place, dans les airs ou en contact avec d'autres surfaces, ou que tantôt je roule, tantôt m'arrête, puisque je ne sens rien » (Beckett, 1953 : 33). Il fait face à son propre souvenir en Mahood, l'homme-tronc qui ne peut plus bouger, qui deviendra ensuite Worm, le lombric, la larve.

Chez Beckett, on constate que même si les créatures ne sont pas toujours enfermées au sens littéral, entre quatre murs, elles errent, tournent en rond, s'attachent de façon maladive et obsessionnelle à leurs maigres possessions, rampent dans la boue, pour toujours finir emprisonnées dans leur univers. Il existe un rapport d'opposition entre l'espace ouvert et extérieur de l'errance redoutée, et l'espace fermé et intérieur de la retraite désirée. Que ce soit Murphy qui remonte dans sa soupente à plusieurs reprises afin de s'attacher tout seul à son *rocking-chair* à l'aide de sept écharpes et qui souhaiterait disparaître, ou Mercier et Camier qui vont et viennent, tournent en rond, se quittent, se retrouvent et finissent par se séparer, incapables de vivre avec l'autre ni sans lui, tous redoutent l'extérieur de l'errance difficile et interminable, et cherchent refuge dans une cellule qu'ils se créent ou dans laquelle ils sont tarabustés sans trop savoir pourquoi. C'est parfois par choix (Victor qui se retire consciemment du monde en anachorète famélique dans *Eleutheria* ; le « je » de « La fin » qui se retire dans son canot-tombeau), parfois par obligation (causée par les nombreuses infirmités dans *Malone meurt* ou dans *L'innommable*), parfois parce que c'est comme ça (dans *Comment c'est*, où la créature, un annélide, passe et repasse lentement dans la même boue, à raison de trente-huit mètres par an ; ou dans *Oh les beaux jours*, où Winnie est enterrée jusqu'à la taille, puis jusqu'au cou). Cette incarcération, cet emprisonnement forcent les créatures à s'immobiliser de plus en plus et ainsi à progresser de moins en moins. Ils les forcent également à un interminable soliloque, seule action encore possible dans cette réclusion. Comment la créature peut-elle arriver à clore son destin, quand elle n'a même plus la possibilité de sortir des lieux dans lesquels elle est confinée et ainsi d'exister réellement, sans uniquement s'en donner l'impression ?

La temporalité

La temporalité se radicalise elle aussi et finit par emprisonner les créatures. Elle apparaît à ce point étirée que toute progression vers l'avant, ou vers l'arrière, devient impossible. Cette temporalité « distendue² » maintient les créatures sur l'élastique indéfiniment tendu, mais jamais rompu, d'un présent qui s'éternise et qui ne trouve aucun débouché vers l'avenir ni aucun retour dans le passé. Dans les premières œuvres, tant narratives que dramatiques, le temps semble circuler encore, lentement toutefois, et les indications temporelles sont encore présentes, bien

2. Terme respectueusement emprunté à Stefano Genetti (1992 : 116-117).

que contradictoires et délibérément vagues. On ne peut passer sous silence le nombre incalculable de références au temps dans les pièces (peut-être davantage dans les premières que dans les suivantes, même si elles en comportent encore). Les indications didascaliques « Un temps. » et « Silence. » se répètent inlassablement dans *En attendant Godot*, *Fin de partie*, *Oh les beaux jours*. Dans *Comédie*, si ce sont surtout les personnages qui mentionnent que le temps passe ou qu'il y a silence, les didascalies, moins nombreuses, le font également. Dans *La dernière bande*, l'action se passe « Un soir, tard, d'ici quelques temps » (Beckett, 1959 : 7) et on y sent, à défaut d'une trace d'humour, une suspension ou une annulation temporelle. Dans les œuvres suivantes, ces notations deviendront plus éparées, diluées dans le soliloque envahissant de la créature. Le temps s'en trouve encore ralenti, au point d'être presque complètement arrêté. Pas tout à fait, cependant, ce qui permet sans doute aux créatures d'espérer la fin, malgré le fait que celle-ci semble de plus en plus hors de leur atteinte. Dans *Pas moi*, il ne subsiste aucune indication temporelle, mis à part une « pause » qui revient cinq fois et un « silence » qui revient deux fois. Si, dans cette pièce, l'urgence de dire se fait sentir plus que dans les pièces précédentes, l'enfermement radical de Bouche la condamne à déverser un torrent de paroles que même la mort n'interrompt pas, puisque sa voix ne cesse de dire. La prolifération didascalique, combinée au discours des personnages, a pour effet de ralentir le temps, presque jusqu'à son arrêt complet. Les créatures sont prisonnières de cette temporalité indéfiniment étirée, comme elles le sont de l'espace. Celles de « L'expulsé », du « Calmant » et de « La fin », par exemple, semblent emprisonnées dans l'éternel présent véhiculé par un narrateur qui raconte son histoire. Il n'y a pratiquement plus d'indications claires du temps qui passe. C'est « vers dix heures [ou] dix heures et demie » (Beckett, 1958 : 20), que la créature-narratrice de « L'expulsé » désire continuer à achever sa journée. Celle du « Calmant » n'arrive même plus à avoir l'heure juste.

Pardon monsieur, dis-je, en levant légèrement mon chapeau et en me soulevant d'un mouvement aussitôt réprimé, l'heure juste, par pitié ! Il me dit une heure, je ne sais plus laquelle, une heure qui n'expliquait rien, c'est tout ce que je sais, et qui ne me calma pas. Mais laquelle eût pu le faire (Beckett, 1958 : 60).

Et que dire de celle de « La fin » qui, couchée sur son lit, après avoir pris un calmant, convoque des souvenirs qui suivent une chronologie de plus en plus floue... Outre le fait que la temporalité est ralentie au point d'en être presque suspendue, les créatures elles-mêmes nient de plus en plus le temps et le déréalisent avec violence. Ces phénomènes sont amplifiés dans les récits qui suivent ces trois nouvelles, caractérisés par la perte de tous repères temporels et par la négation du temps : dans *Molloy*, en passant par *Malone meurt* et les récits suivants, on assiste à une immobilisation de plus en plus complète. Impossible de conclure ici à un éternel présent ni

à une remémoration quelconque du passé. Pratiquement plus de mots employés pour signaler le temps, pratiquement plus de mouvement. Nous sommes plongés au cœur de la fiction qui se dérègle au point qu'elle est confrontée à sa propre existence, à sa propre création : au centre de l'écriture qui se détraque, au milieu de ce temps inexistant, continu et interminable.

Les créatures

À travers son œuvre, Samuel Beckett présente plusieurs créatures, puis deux créatures, et enfin une seule (pour ce qu'il en reste). Elles possèdent plusieurs points communs : tôt dans l'œuvre elles ont de brefs éclairs de lucidité, de conscience de leur claustration ; elles semblent ensuite accepter cet état puisqu'elles n'en parlent plus ; elles finissent par ne plus en avoir du tout conscience et s'en contentent, par la force des choses. La pièce *Eleutheria*, texte trop peu souvent mis en relation avec les autres, semble présenter un premier état de la créature beckettienne. Car Victor Krap choisit délibérément, à la fin du troisième acte, de tourner le dos à l'humanité, de mener une vie recluse et retirée, une vie d'attente. Ce qui fait que Victor Krap apparaît comme l'ancêtre des créatures beckettiennes. À partir d'*En attendant Godot*, le libre arbitre disparaît. Dans cette pièce, l'emprisonnement se trouve davantage lié à l'impossibilité de faire autre chose que d'attendre Godot, et donc de sortir de ce lieu, de vivre, d'exister. Les nombreux « Allons-nous-en » et « On ne peut pas » en font foi. Le dialogue suivant montre bien à quel point Vladimir et Estragon sont prisonniers de leur condition et ne peuvent en sortir.

ESTRAGON (*mâche, avale*). — Je te demande si on est liés.

VLADIMIR. — Liés ?

ESTRAGON. — Li-és.

VLADIMIR. — Comment, liés ?

ESTRAGON. — Pieds et poings.

VLADIMIR. — Mais à qui ? Par qui ?

ESTRAGON. — À ton bonhomme.

VLADIMIR. — À Godot ? (Beckett, 1952 : 27)

Les deux protagonistes sont condamnés à une existence latente. Ils discutent pour passer le temps, pour meubler leur existence toujours un peu plus néantisée. Si dans *Godot*, les créatures accomplissent tout de même certaines actions, dans *Fin de partie*, l'immobilité frappe encore davantage. Les créatures sont confinées à la chambre. Elles n'entrent ni ne sortent plus de scène. C'est à peine si se soulève de temps en temps le couvercle d'une poubelle. Le seul qui bouge encore, Clov, devient une marionnette au service des trois agonisants qui l'entourent. Même si ce

dernier menace de quitter la pièce (dans tous les sens du terme) en disant systématiquement « je te quitte³ » (Beckett, 1957), il revient inlassablement, en un interminable mouvement de balancier. Le départ de Clov, comme celui de Vladimir et d'Estragon, serait le signal de la clause, mais comme ce départ n'a jamais lieu, la clause n'est jamais atteinte. Dans *Comédie*, l'emprisonnement est encore plus radical : les créatures ne bougent plus et ne se voient pratiquement plus. Leur enfermement dans trois jarres fait en sorte que physiquement, leur sortie est impossible. Placées en situation d'attente passive, elles en viennent à se mettre en doute elles-mêmes. C'est F2 qui lance : « Est-ce que tu m'écoutes ? Est-ce que quelqu'un m'écoute ? Est-ce que quelqu'un me regarde ? Est-ce que quelqu'un a le moindre souci de moi ? » (Beckett, 1972 : 25). Comme leur départ n'est pas envisageable, nous pouvons penser que la clause est ici encore mise en suspens, que son impossibilité conditionne les créatures en leur niant la possibilité d'avancer, d'exister et de s'éteindre. Les récits composant la trilogie (*Molloy*, *Malone meurt* et *L'innommable*) présentent un enfermement semblable. Beckett y montre la galerie d'humains qui perdent de plus en plus ce qui les « humanise » : leurs corps, leurs membres, leur tête... Les textes leur attribuent successivement un prénom possiblement dédoublé (Molloy/Moran), un prénom qui s'efface (Malone, au profit de Saposcat ou Sapo, de Macmann, puis de Moll), un nom commun (l'Innommable), puis enfin plus rien, c'est-à-dire un « je » non identifié. Le sujet devient un impersonnel vêtu de défroques, une créature anonyme éclopée, un lambeau de chair, un reste d'humain. Molloy est complètement infirme, enfermé dans la chambre de sa mère. La jambe de Moran finit par se raidir, comme celle de Molloy.

Ces deux créatures sont jetées dans une poursuite de l'autre en un parcours qui tourne sur lui-même. Impossible de conclure lequel précède l'autre, ni lequel se détache ou devient l'autre. Elles aboutissent à l'échec : Molloy ne retrouve pas sa mère, Moran ne retrouve pas Molloy. Dans *Malone meurt*, Malone seul, couché sur le dos dans son lit, occupe sa lente agonie à écrire quatre histoires dont on ne verra qu'une première esquisse. Il est enfermé dans son impossibilité de bouger, celle-là même que souhaitait Molloy. Le « je » qui parle dans *L'innommable* est encore plus radical. Il ne sait plus qui il est, il ne sait plus son nom, il ne sait plus où il est. Il n'a pas la moindre idée de la position dans laquelle il se trouve. Il semble ne pas voir ; enfin s'il voit, il se demande s'il ne s'agit pas d'une vision de l'intérieur, s'il peut encore voir l'extérieur. Condamné à s'imaginer lui-même, il finit par se voir comme une boule qui parle, comme un œuf (intéressante évocation presque carrollienne de l'anti-sujet) parfaitement lisse où seuls deux trous permettent d'éviter l'éclatement. Ce « je » cherche désespérément à être quelqu'un

3. Samuel Beckett, *Fin de partie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1957, p. 56, 59, 64, 66, 67, 79, 90, 106.

avant que « ça » ne s'arrête complètement. Il se réinvente lui-même en Mahood, l'homme-tronc, puis en Worm, le lombric. Deux créatures encore plus radicalement enfermées dans leur propre corps, incapables de se mouvoir, annonçant ainsi certaines des créatures de *L'image* et de *Comment c'est*, par exemple. Au fil de l'œuvre, la dépossession de ce « je » s'accuse, jusqu'à ce qu'il (ce « je ») se sépare de son propre corps et l'observe en retrait (c'est la personne du scribe, de l'observant, du voyeur...). Beckett semble s'acharner à rendre ses créatures, de plus en plus inadéquates et invalides, voire « invivables », et leur nie toute possibilité de sortie de ce tourbillon interminable et sans fin.

Le discours

Deux modalités discursives se dessinent dans l'œuvre afin de solliciter et de repousser la clausule. La première réside dans le fait que la fin se trouve au cœur du discours des créatures au point d'en devenir leur préoccupation essentielle, voire unique. La première réplique de *Fin de partie*, dite par Clov, en constitue un excellent exemple : « Fini, c'est fini, ça va finir, ça va peut-être finir » (Beckett, 1957 : 15). Dans *Comédie*, F1, F2 et H font moins directement appel à la fin qu'à l'arrêt et à l'extinction. Ils demandent systématiquement le « Silence et noir » (1972 : 31) et ils ont « Soif de noir à mourir » (p. 31). Si les références à la clausule sont moins explicites, elles n'en demeurent pas moins présentes. Dans les récits plus courts qui suivent la trilogie, la parole et le discours deviennent tellement haletants qu'ils mettent continuellement en abyme leur propre fiction, et nous plongent au cœur même de cet interminable tourbillon. La fin est encore plus improbable que dans les textes précédents, et toujours un peu plus au cœur du discours de la créature. Ces quelques passages tirés « D'un ouvrage abandonné » et d'« Assez » serviront d'exemples : « C'est la fin, et ce n'était pas la fin, et pourtant la fin ne peut plus être bien loin » (Beckett, 1967 : 21) ; « Mais à quoi bon continuer cette histoire, je ne sais pas, un jour je dois finir, pourquoi pas maintenant ? » (p. 17) ; « Un jour il me dit de le laisser. C'est le verbe qu'il employa. Il ne devait plus en avoir pour longtemps. Je ne sais pas si en disant cela il voulait que je le quitte ou seulement que je m'éloigne un instant. Je ne me suis pas posé la question » (p. 34). Même dans *Comment c'est*, le lombric annonce en incipit que ce texte est un pensum « qu'il a hâte d'achever pour avoir enfin droit au silence... à la paix... à la mort... » (Simon, 1983 : 246). Même chose dans les dramacules. Dans la première réplique du Récitant dans *Solo*, qui affirme que « Sa naissance fut sa perte » (Beckett, 1986 : 30), se lit en filigrane son souhait ou sa conscience clausulaire. De même L le lecteur, dans *Impromptu d'Ohio*, souhaite « Dans une ultime tentative de moins souffrir » (p. 61), quitter l'endroit où ils⁴ avaient été si longtemps ensemble et ainsi terminer la « triste histoire une dernière fois redite » (p. 66). Il conclut même en répétant qu'il « ne reste plus rien

à dire » (p. 67). Dans les deux versions de *Fragment de théâtre*, la clause irradie plus encore le discours des créatures. La réitération de répliques comme « Vous ne pouvez pas partir sans elles ? » (1978 : 29) ou « C'est bien ça, notre conclusion » (p. 39) vient confirmer la prégnance de cette première modalité.

La seconde modalité repose sur un amenuisement progressif du discours qui, à force de ressasser la fin et de la tourner dans tous les sens, se perd dans sa propre circularité. L'histoire racontée ne se distingue pratiquement plus de la fiction qui envahit le discours et le contamine. Ce discours n'arrive plus à se taire et se voit obligé de toujours se poursuivre. Cette voix, la voix beckettienne, n'a plus d'autre choix que de parler, que de dire sans cesse, en un va-et-vient acharné, en un perpétuel retour à son point d'origine. Ce sont tous les jeux de répétitions présents dans *En attendant Godot* (« ailes, cendres, feuilles », « délassement, distraction, délassement », etc.), auxquels jeux Beckett a ajouté des actions insignifiantes dans *Fin de partie* (« – À la lunette ? – Pas besoin de lunette. – Regarde-la à la lunette. – Je vais chercher la lunette. – Pas besoin de lunette ! – Je suis de retour avec la lunette »), ou ceux qui constituent l'essence de presque toutes les dramacules. Le discours ne devient alors qu'une action de plus, au même titre que toutes les autres, une action aussi insignifiante qu'une vaine tentative de faire arriver quelque chose, de faire passer le temps. Dans les derniers récits, le discours est hachuré, imprégné de la fin ; il tourne sur lui-même et demeure au même point. Comme le mentionne Alfred Simon, ces « derniers écrits de Beckett [...] disent d'un seul élan l'échec à tout dire et l'échec à ne rien dire. On dit toujours quelque chose » (Simon, 1983 : 273). Dans *Soubresauts*, on souhaite « à peine à peine de loin en loin oh finir. N'importe comment n'importe où. Temps et peine et soi-disant. Oh tout finir » (1989 : 28), souhait auquel fait écho, dans *Pour finir encore*, ce passage : « par elle qui sait une fin encore sous un ciel même noir sans nuages elle terre et ciel d'une fin dernière si jamais il devait y en avoir une s'il le fallait absolument » (1976 : 14) ; ou dans « Un soir », cet autre : « À cet endroit. Lente chute du crépuscule. Nuit sans lune ni étoiles. Tout cela a l'air de se tenir. Mais ne pas en dire davantage » (p. 48). Tous ces souhaits d'atteinte de l'inatteignable, de cette clause impossible, sont de plus en plus hachurés, vomis. Le discours s'effondre dans d'interminables répétitions concentriques, d'incessantes réminiscences de moins en moins réelles, de moins en moins vraies, qui n'appartiennent même plus à la créature. Le discours sombre donc, lui aussi, au même titre que cette créature, dans un état de psychose où dire est essentiel, quitte à ne rien dire en disant, et où la fin apparaît comme l'ultime réconfort, même si on s'entête à faire durer éternellement le moment précédant son arrivée. Ces deux modalités discursives font évidemment en sorte de ne jamais

4. « Ils » fait référence aux vagues présences qui ont jadis entouré L.

permettre à la clausule d'advenir. Elle demeure donc là où elle est, en marge d'un discours qui ne cesse de se dire, de se redire et de se dédire et, paradoxalement, qui conditionne l'organisation des textes, basée en très large part sur un principe de circonvolution répétitive. La circularité finit par enfermer l'écrit beckettien dans une vertigineuse tautologie qui interdit toute clausule.

À clausule absente, définition impossible ?

C'est la fin qui est le pire, non, c'est le commencement qui est le pire, puis le milieu, puis la fin, à la fin c'est la fin qui est le pire [...]

Samuel BECKETT, *L'innommable*

Mais qu'est-ce qu'elle attend à la fin, puisque c'est décidé, puisque c'est forcé, pour fermer sa grande gueule morte, encore une locution, d'avoir réuni toutes ses conneries peut-être, dans une cadence digne du reste.

Samuel BECKETT, *Nouvelles et textes pour rien*

L'étude de la clausule et de ses éléments constitutifs, dans l'œuvre dramatique et l'œuvre narrative de Samuel Beckett, a permis de cerner les points de jonction entre les récits et les drames beckettien. Beckett enferme ses créatures dans une écriture défectueuse et giratoire ; dans des espaces vastes de l'errance circulaire ou fermés de la retraite carcérale ; dans une temporalité indéfiniment étirée, voire « distendue » ; dans une peau qui ne leur appartient plus et de plus en plus gangrenée. Elles sont physiquement et mentalement invalides, au point où même leur voix quitte leur corps pour le regarder s'éteindre en retrait dans une lenteur excessive ; dans une inertie active ; dans un discours répétitif et circulaire et dans une organisation tautologique. Voilà la logique implacable à la fois intratextuelle, intertextuelle et métatextuelle par laquelle Beckett concrétiserait l'enjeu de son écriture : désirer mais repousser la clausule ; souhaiter mais craindre la clausule. S'entêter, donc, à l'interpeller, mais à ne jamais la faire advenir. C'est ce en quoi consiste la dichotomie clausulaire beckettienne ; c'est ce qu'on peut appeler la clausule asymptotique.

Il faut cependant noter que cette étude s'est uniquement attardée à l'écrit beckettien. Il faudrait encore l'ouvrir à la représentation ainsi qu'au texte de théâtre joué sur scène. D'autres questions pourraient alors être soulevées : celle des points de vue comparés du lecteur contraint de poursuivre la fiction jamais achevée des récits et du spectateur aux prises avec une représentation qui se termine dans une espèce d'arrêt de jeu, plutôt que dans une fin en soi ; ou, dans le même sens, entre le lecteur qui ferme les pages de *L'innommable*, par exemple, sur « il faut continuer, je ne peux pas continuer, je vais continuer » (1953 : 213) et le spectateur qui se voit obligé de partir après avoir été happé dans la ritournelle sans fin de Krapp qui laisse sa bande se « débobiner » à l'infini, sans plus bouger, sans partir, dans le noir

de plus en plus envahissant de la scène qui s'éteint... Ouvrir, donc, au problème de la mise en scène de la clause beckettienne. Autre impossibilité clausulaire, sans doute. Que disait Beckett ? Que la fin est dans le commencement et que pourtant il faut « simplement continuer, puisqu'il le faut, jusqu'à l'épuisement, non, pas de ça non plus, simplement continuer, sans l'illusion d'avoir commencé un jour, de pouvoir un jour conclure, mais c'est trop difficile, dépourvu de but, de ne pas se vouloir une fin [...] » (p. 163).

À travers son œuvre dramatique et narrative, Samuel Beckett semble s'acharner à concrétiser une intention caractérisée par une dichotomie clausulaire : celle de la sollicitation et de la répulsion perpétuelles de la clause. Au fil de la spatialisation qui se néantise, de la temporalité qui se distend, de la déshumanisation des créatures peuplant la totalité de l'œuvre, de l'inertie de plus en plus grande, du discours qui tergiverse et revient sur lui-même et de l'organisation circulaire, les récits comme les drames beckettien semblent progresser vers une clause impossible. Par un art rigoureusement maîtrisé, par l'utilisation de procédés semblables et à travers deux genres littéraires distincts, Beckett met en place une intention qui transcende sa production : celle du désir de la fin, mais de sa trop grande crainte pour lui permettre d'arriver une fois pour toutes. Celle de ce qui apparaît comme une forme clausulaire nouvelle : la clause asymptotique.

Within his narrative and dramatic works, Samuel Beckett strives to fulfill one sole conviction characterized by an ever-present dichotomy in his endings, on one hand aspiring to, and on the other repulsed by this very ending. Both his novels and plays seem to move towards an impossible but desirable conclusion. Numerous aspects contribute to this dichotomy. His creatures are imprisoned in time and space, offering no possible exit, nor memory of the past, nor vision of the future. These creatures disintegrate, swirl, spiral and ultimately find refuge outside their bodies, outside their own existence. Inertia consumes and short-circuits everything : action, dialogue, time, structure... Ideas equivocate and constantly repeat themselves forever plowing the same furrow, desired but doubted, wished for but rejected. His repetitive structure vacuums the reader in a never-ending circle. Using two very distinct literary genres, Samuel Beckett rigorously pursues a preoccupation that permeates all his work : an obsession with closure, but a paralysing fear of arriving there once and for all. This obsession can be visualised as a new form of ending that of non-intersecting, asymptote lines.

Étienne Fortin s'intéresse à l'œuvre de Samuel Beckett depuis plusieurs années. Parallèlement à l'enseignement de la littérature au collégial, il poursuit ses recherches et vient de terminer la rédaction d'un mémoire de maîtrise en théâtre intitulé « Soubresauts : adaptation dramatique du dernier récit de Samuel Beckett précédée d'une étude de la clause comme principe d'avènement de son œuvre », à l'Université du Québec à Montréal. Il approfondit actuellement ses recherches à l'occasion d'études doctorales sur Samuel Beckett. Cet article constitue sa première publication et s'inscrit dans le prolongement d'une communication donnée dans le cadre du colloque annuel des jeunes chercheurs de la Société québécoise d'études théâtrales.

Bibliographie

- BECKETT, Samuel (1951), *Molloy*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- BECKETT, Samuel (1952), *En attendant Godot*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- BECKETT, Samuel (1953), *L'innommable*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- BECKETT, Samuel (1957), *Fin de partie*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- BECKETT, Samuel (1958), *Nouvelles et textes pour rien*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- BECKETT, Samuel (1959), *La dernière bande* suivi de *Cendres*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- BECKETT, Samuel ([1967] 1972), *Têtes-mortes*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- BECKETT, Samuel (1972), *Comédie et actes divers*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- BECKETT, Samuel ([1976] 1991), *Pour finir encore et autre foirades*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- BECKETT, Samuel (1978), *Par* suivi de *Quatre esquisses*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- BECKETT, Samuel (1986), *Catastrophe et autres dramaticules*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- BECKETT, Samuel (1989), *Soubresauts*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- GENETTI, Stefano (1992), *Les figures du temps dans l'œuvre de Samuel Beckett*, Fasano, Schena Editore.
- LARTHOMAS, Pierre (1990), *Le langage dramatique. Sa nature, ses procédés*, Paris, Presses universitaires de France.
- SIMON, Alfred (1983), *Samuel Beckett*, Paris, Pierre Belfond.
- SINTUREL, Yves (1984), « *Fin de partie* – Le point final du début à la fin », *Le point final : actes du Colloque international de Clermont-Ferrand présentés par Alain Montandon*, Clermont-Ferrand, Faculté des lettres et sciences humaines de l'Université de Clermont-Ferrand II, nouvelle série, fascicule 20.

Yves Jubinville
Université du Québec à Montréal

L'ombre portée du narrateur : entretien avec Jean-Pierre Sarrazac¹

Annuaire théâtral : Jean-Pierre Sarrazac, vous êtes bien connu dans le monde du théâtre francophone comme dramaturge et critique de théâtre, une critique que vous vous efforcez de pratiquer, dites-vous, dans l'esprit de vos maîtres, Bernard Dort et Roland Barthes. C'est au critique surtout que je m'adresse aujourd'hui pour éclairer un champ de la réflexion dramaturgique que vous avez largement contribué à définir en 1981, avec la publication de *L'avenir du drame*. Vous y développez, dans le prolongement de Mikhaïl Bakhtine, une thèse sur la romanisation des écritures dramatiques contemporaines. Avant d'aller plus loin, pourriez-vous faire le point sur cette question ?

Jean-Pierre Sarrazac : Bakhtine forge le concept de « romanisation » à partir de cette constatation que le roman est une forme très libre, toujours en réinvention. On pourrait parler d'un laboratoire permanent, qui bénéficie au roman lui-même, bien sûr, mais en même temps à d'autres modes d'expression, et au théâtre en particulier. Bakhtine constate, avec une certaine lucidité, que la forme théâtrale a toujours tendance à se figer. Aristote parlait d'un « bel animal » ; la pièce bien faite du XIX^e siècle se présente en ce sens comme une dégénérescence de ce « bel

1. Propos recueillis et mis en forme par Yves Jubinville avec l'aide d'Éric St-Jean.

animal ». C'est alors que le roman intervient et sert, aux yeux de Bakhtine, d'exemple émancipateur à la forme dramatique. La question est de savoir si ce concept de romanisation est extensible à la situation présente. Il fonctionne en tout cas très bien pour l'époque réaliste et naturaliste. Ce qui est d'ailleurs corroboré historiquement par l'attitude de Zola qui invente, comme on sait, ce qu'il va appeler le « roman expérimental ». Après avoir réussi la refonte du roman, Zola est mû par une nouvelle ambition : révolutionner le drame. Ce qui le motive alors c'est sa répugnance à l'égard de la pièce bien faite, celle des Augier, Sardou et Dumas fils, forme entièrement figée contre laquelle il s'insurge dans ses campagnes dramatiques du *Voltaire* et du *Bien public*. Il s'en prend aux derniers avatars du drame bourgeois, à des auteurs qui ne jurent que par la « mécanique dramatique ». Pour Zola, il s'agit de mettre en l'air cette mécanique. Et pour ce faire les dramaturges doivent s'inspirer des mêmes méthodes « expérimentales » que le roman naturaliste.

A.T. Vous dites que le roman permet de sortir de cette impasse. De quelle manière selon vous ?

J.-P. S. L'influence du roman du XIX^e siècle sur le théâtre passe par la tentative de raconter l'« action » du milieu sur les personnages. Par là, le théâtre investit une nouvelle fonction : une fonction descriptive. Le but va être de reconstituer des milieux concrets sur la scène, et cela dans la grande variété de ces milieux sociaux. Pour Zola, une des vertus essentielles du roman naturaliste, que le nouveau drame devra s'approprier, c'est de « faire vrai ». Mais l'autre vertu, qu'il ne faut surtout pas oublier, c'est celle de « faire grand ». On pourrait ainsi parler d'une grandeur « épique » ou d'une grandeur narrative que le drame devrait faire sienne à son tour. Zola s'intéresse certes à l'homme du quotidien, à l'homme pris dans la promiscuité des grandes villes, des grands magasins – ou encore de la mine –, mais cet homme du quotidien – être collectif, être massifié –, il le montre sans cesse dans son interaction avec le milieu, avec la mine, le grand magasin, etc. On est loin de la pseudo-grande individualité, de la grande individualité fantôme des théâtres bourgeois ou romantique dégénérés.

A.T. Par ce regard microscopique qu'il porte sur la réalité, Zola inaugure du même coup un mouvement qui ouvre le théâtre à des zones inconnues. N'est-ce pas en cela qu'il y a révolution avec les naturalistes ? Cette forme nouvelle n'est-elle pas liée à un contenu qui, jusque-là, était étranger aux auteurs et aux publics de l'époque ?

J.-P. S. Il faudrait peut-être reconnaître, avant même Zola, une autre figure tutélaire – jusqu'à présent non identifiée – de ce rêve d'un autre théâtre, d'un théâtre

s'inspirant du roman. Je pense, assez paradoxalement, à Edgar Allan Poe. Il me semble que le roman zolien – par exemple *Thérèse Raquin* – est en grande partie un roman policier. Or cette dimension policière me paraît venir de Poe. De Poe, qui développe ses récits à partir de traces de vie formant une énigme. Le but de l'énigme policière est de soupeser des indices, des traces, des signes en observant à la loupe le milieu de vie du présumé coupable. Cette dimension d'*enquête*, que ce soit dans les nouvelles d'Edgar Allan Poe ou dans les romans de Zola, place le lecteur lui-même dans une position d'enquêteur. Eh bien, il s'agira de produire le même effet sur le spectateur de théâtre. En reconstituant sur la scène le milieu, le travail que suggère Zola et que le metteur en scène André Antoine va réellement accomplir avec un immense talent, on offre au spectateur cette fameuse entrée dans la représentation par le « quatrième mur ». Une façon de pénétrer, en tant qu'enquêteur ou à tout le moins de témoin, dans la chambre de l'énigme, dans la pièce (aux deux sens du vocable) où le crime a été commis.

A.T. Cette référence judiciaire n'est pas nouvelle au théâtre. Elle s'incarne notamment dans la forme du procès qui structure l'action du drame traditionnel et que l'on retrouve couramment dans le mélodrame. Quelle évolution y a-t-il entre le mouvement dramatique du procès et le phénomène que vous décrivez ?

J.-P. S. Le mouvement propre au roman et au théâtre naturalistes, c'est celui de l'enquête préalable au procès... C'est pour ça que je m'insurge toujours lorsqu'on parle du « voyeurisme » d'Antoine. Ce n'est pas du tout du voyeurisme. C'est mettre le spectateur dans la position de celui qui enquête. C'est proposer au spectateur non pas une attitude passive, mais un *travail* en quelque sorte... Walter Benjamin a d'ailleurs bien saisi, dans un tout autre contexte que celui de la refonte de la forme dramatique à la fin du XIX^e siècle, le sens de cette dimension policière. Comme lui, je relie ce phénomène à la pulsion du *détail*. La mise en scène, selon Antoine, c'est en effet une façon de jouer sur les détails, sur la multiplicité des objets qui portent l'empreinte de vies humaines. Une accumulation, certes, qui implique la notion de « trop plein », mais, en même temps, une économie, qui transforme la pléthore en rareté. Rareté qui donne du sens au tableau. C'est pour ça qu'il m'a toujours paru faux de parler, à propos d'Antoine et de son art de la mise en scène, de « réalisme illusionniste ». Je ne suis pas du tout d'accord avec ce qu'écrivait Denis Bablet, par exemple, parce que je pense que dans les mises en scène d'Antoine les détails ne laissent pas de poser des questions, parce que ces détails forment un ensemble, un réseau qu'on pourrait appeler l'énigme du drame. On retrouve là cette problématique que Barthes a définie par la notion de *punctum* : le détail qui pointe et qui nous point, qui, à un certain moment, saute à la figure du lecteur dans un roman policier ou du spectateur dans le théâtre naturaliste. Je parlerai

à mon tour d'une sorte de pointillisme, mais qui crée une économie signifiante. J'en parlerai aussi bien pour la mise en scène selon Antoine que pour la dramaturgie naturaliste.

A.T. Cette dramaturgie naturaliste n'est plus la nôtre ; toutefois, le roman continue d'irriguer le théâtre, mais d'une autre façon. Comment s'est produit cette transition ? Faut-il chercher du côté de la dramaturgie épique ou plutôt du côté de la mise en scène pour voir s'incarner le narrateur qui manquait au drame zolien ?

J.-P. S. On peut le retrouver dans l'un comme dans l'autre. Prenons d'abord un exemple dans le domaine de la dramaturgie. Strindberg, si on suit les analyses de Peter Szondi, dans sa *Théorie du drame moderne*, aurait, des années durant, cherché en tâtonnant une forme narrative, une forme épique attestée par l'émergence de ce que Szondi appelle le « sujet épique ». Après la fameuse crise d'*Inferno*, une pièce nouvelle, *Le chemin de Damas* (1898), œuvre très narrative, ferait enfin apparaître, toujours selon Szondi, quelque chose qui correspondrait au sujet épique. Mais ce que ne montre pas Szondi, c'est que, ce sujet épique, Strindberg va le puiser dans ses propres récits autobiographiques. Que ce sujet épique, s'il existe bien chez Strindberg, n'est pas qu'un simple narrateur objectif ou objectivant. Qu'il est au contraire une subjectivité exacerbée, une subjectivité rousseauiste, si l'on veut. On sait bien que les récits autobiographiques constituent la colonne vertébrale de toute l'œuvre du dramaturge suédois. Or, dans ses drames comme dans ses récits autobiographiques – et comme dans certaines de ses photographies où il pose devant son propre objectif –, Strindberg donne de lui-même des autoportraits. Des autoportraits légèrement décalés...

Ainsi, dans l'œuvre autobiographique, le narrateur n'est pas tout à fait Strindberg puisqu'il s'appelle Jean et non pas Auguste. Jean est le deuxième prénom de Strindberg. On a donc affaire à un dédoublement dont Szondi n'a pas su apprécier l'intérêt et la modernité. Le narrateur qui apparaît dans le théâtre à tendance épique de la fin de la vie de Strindberg n'est pas un pur narrateur, une pure subjectivité objectivante. Il reste, pour une part, pris dans son propre drame, dans ses propres conflits personnels. C'est là que se situe la difficulté principale à laquelle tant les exégètes que les metteurs en scène de Strindberg vont se trouver confrontés : à partir du *Chemin de Damas* et dans pratiquement toutes les pièces qui vont suivre, le sujet strindbergien est clivé, divisé : à la fois dramatique et épique, rêveur et révé, observateur de l'action et impliqué dans l'action. Agnès, du *Songe*, est à la fois un narrateur, un sujet épique et un sujet pleinement *dramatique*, qui vit et souffre à vue devant nous. Eh bien, cette ambivalence, que Szondi n'apprécie pas du tout, sur le plan esthétique, moi, au contraire, j'y vois une qualité – une dimension –

supplémentaire de l'œuvre. Là encore le roman ou, plutôt, le récit autobiographique est à l'origine de la refonte de la dramaturgie. Dans un sens épique, si l'on veut, mais pas rigidement épique. Dans un sens accueillant à la pure subjectivité.

A.T. Si l'on revient au roman policier, le dédoublement strindbergien rappelle le cas fameux (dans *Le meurtre de Roger Ackroyd* d'Agatha Christie) du narrateur qui révèle à la toute fin être lui-même le coupable.

J.-P. S. Absolument. Et qui s'est compromis en quelque sorte. Pour le metteur en scène, cela pose un problème de taille. Plusieurs ont tenté de le résoudre, comme Bergman qui, montant *Le songe* pour la énième fois, choisit de distribuer Agnès à plusieurs actrices pour rendre compte à la fois de cette fonction de narration et en même temps des étapes dramatiques d'une vie. Un metteur en scène prendra, par exemple, l'option de commencer par les scènes du Poète parce qu'il aura décidé que le narrateur suprême de cette pièce, c'est le Poète. Pour ma part, lorsque j'ai mis en scène *Le songe*, je suis allé chercher quelques épisodes de *La grand-route*, œuvre ultime de l'auteur, qui portaient sur le regard dedans et dehors justement, mais j'ai aussi beaucoup joué de la figure du Poète, dans la mesure où elle affirme la présence de Strindberg dans sa pièce. Ces multiples solutions de mise en scène ont chacune leur mérite, mais il faut bien admettre que, au départ, c'est l'auteur qui, par toutes sortes de voies – et de voix –, impose la dimension narrative.

À l'opposé – et c'était le sens de votre question tout à l'heure –, il y a les cas où le metteur en scène s'approprie le matériau textuel comme s'il s'agissait d'un simple document (même dans le cas d'une pièce déjà écrite) et s'occupe lui-même de mettre en place *ex nihilo* une structure narrative. Le champion de cette démarche-là, ce fut bien sûr Erwin Piscator. Et je pense que cette voie a été beaucoup explorée depuis. Un spectacle comme *Rwanda 94* du Groupov, qu'on a vu à Montréal, s'inscrit dans cette filiation. Là, c'est le metteur en scène et, à la limite, la troupe qui sont promus narrateurs. L'opération va dès lors se passer moins dans l'écriture que dans l'agencement du document et dans la polyphonie scénique. Par exemple, quand Piscator faisait appel au cinéma ou à la caricature, c'était lui le narrateur. Orchestration d'un metteur en scène-auteur du spectacle. On sait bien que cet ingénieur fabuleux de la scène qu'était Piscator projetait parfois son propre portrait pendant la représentation. Ce qui n'était pas un effet de narcissisme, mais une volonté d'affirmer l'ombre portée du narrateur.

A.T. De Piscator, on aboutit nécessairement à Brecht qui, sur la question de la narration, est un incontournable.

J.-P. S. L'art de Bertolt Brecht conjugue également narration et montage. Mais Brecht s'oppose sur un point très important à Piscator : il se présente comme l'« auteur de pièces » et non comme l'auteur de spectacles. Brecht renoue avec un théâtre de la fable, avec une certaine manière, épique, de raconter une histoire. Mais, comme il ne s'agit pas de redonner dans l'aristotélisme du « bel animal », le montage par tableaux se combine étroitement aux procédures narratives. Par les sauts entre les différents tableaux, par le passage de l'acteur du « je » au « il », par les projections et les *songs*, par tout ce qu'on appelle *littéralisation*. Ce qui m'amène à conclure que, chez Brecht aussi, dans l'imaginaire de l'écriture théâtrale, il y a le roman. L'imaginaire de la mise en scène serait, pour sa part, habité par le Livre. Un exemple flagrant, non chez Brecht mais chez son cousin catholique et réactionnaire Paul Claudel, c'est cette pièce de la fin des années 1920 : *Le livre de Christophe Colomb*. D'ailleurs, peut-on encore parler de pièce ? C'est surtout un Livre qui, dès qu'on a ouvert la première page, impose sa marche au lecteur. Marguerite Duras n'est pas bien loin de cela, elle non plus, qui veut écrire un théâtre de *lecture*. Dans une mise en scène récente de *La pluie d'été*, le metteur en scène, Eric Vignier, avait justement érigé le geste de la lecture en « gestus » de la représentation. Brecht agençait, quant à lui, ses tableaux comme les chapitres d'un livre. Cela implique une disposition physique et mentale spécifique de la part du spectateur. Une disposition que Brecht résumait par la boutade suivante : « Je fais du spectacle pour les fumeurs de cigares ». À quoi Benjamin faisait écho en déclarant en substance que le spectateur de théâtre devrait être comme le lecteur de roman, c'est-à-dire allongé sur un sofa et en train de manger du chocolat tout en tournant à son propre rythme – quitte à revenir en arrière – les pages du livre-représentation.

A.T. Ainsi, parler de l'imaginaire du livre, c'est forcément évoquer la figure du spectateur. Or l'expérience de la lecture en est une du temps pour l'essentiel. Se pourrait-il que l'influence du roman sur la dramaturgie et sur la mise en scène passe par cette traversée du temps, alors que le spectateur habite d'abord un espace ?

J.-P. S. On ouvre là un champ immense et, à mon avis, très sensible du théâtre d'aujourd'hui. Autrefois, effectivement, le théâtre était une expérience de l'espace : le lieu d'où l'on regarde. Avec ce qu'on appelle modernité, quelque chose a basculé. Depuis lors, la question du temps, d'un temps extrêmement plastique et « relatif », n'a cessé de hanter la scène. L'exemple le plus flagrant, me semble-t-il, c'est Samuel Beckett, surtout le Beckett des dernières pièces, les plus fragmentaires. Je pense à *Cette fois*, *Solo*, *L'impromptu d'Ohio*, qui sont de pures pièces *du temps* et non pas de l'espace. De pures pièces de *l'espace-temps*. Alors le metteur en scène, que peut-il faire de cette question du temps ? En l'occurrence, le metteur en scène, c'est Beckett lui-même ; c'est lui qui invente un dispositif spatial pour son propre théâtre, qui

est un théâtre du temps. Pour qualifier ce dispositif, j'emprunterai le titre d'un récit de Beckett : le « Dépeupleur ». Dans cet « espace-dépeupleur » des gens sont là, qui sont animés par un certain mouvement, puis qui perdent peu à peu leur élan, jusqu'à l'inertie, peut-être, jusqu'à la disparition. Aujourd'hui, les metteurs en scène, qu'ils le sachent ou qu'ils ne le sachent pas, créent le plus souvent un espace qui est un espace de remémoration, de rétrospection, de reviviscence. Je pense que Claude Régy est un maître dans cette expérience d'un théâtre du temps. Mais, si on reste sur Beckett un instant de plus, ce n'est pas par hasard que le seul texte théorique qu'il ait écrit porte sur Proust. D'une certaine manière, la convergence qu'il souhaitait entre la prose et le théâtre procède chez lui d'une démarche proustienne. Ou *contre-proustienne*.

A.T. Le cas de Jacques Lassalle soulève un autre aspect de la question, celle du romanesque, qui n'est pas à confondre avec la romanisation, dont nous avons parlé, ni avec le narratif proprement dit. Le romanesque serait une manière de tourner une intrigue, d'installer une atmosphère, qui s'applique à la littérature, à la musique, au cinéma. On retrouve en effet dans les mises en scène de Lassalle une certaine langueur romanesque qui le singularise.

J.-P. S. Chez Lassalle, il y a romanisation de la mise en scène, mais il y a aussi romanesque. Dans le travail des répétitions notamment. Dans tout ce que le metteur en scène raconte à ses acteurs. Dans la façon dont il les dirige, dont il les nourrit en construisant au fur et à mesure le récit infini de sa propre création. Souvent une indication de jeu de Jacques Lassalle constitue un véritable micro-roman. Moi qui ai travaillé avec lui sur un spectacle, un Labiche revu façon Flaubert (et ensuite sur une de mes pièces, *Le mariage des morts*, qu'il a mise en scène), je sais combien sa personnalité même d'artiste et de metteur en scène suggère le romanesque. Dans la durée des répétitions, c'est ce qui va porter les acteurs.

A.T. Puisque vous mentionnez votre travail d'auteur, terminons par cette dernière question. Après avoir parlé des metteurs en scène et des dramaturges, quelle place occupe dans votre œuvre la référence romanesque ? On pense à certains titres qui se rapprochent de titres romanesques.

J.-P. S. C'est curieux que vous fassiez allusion aux titres de mes pièces... Certains d'entre eux, justement, ont changé en cours d'écriture. Par exemple, ma première pièce qui porte le titre *Lazare lui aussi rêvait d'Eldorado*, et qui provient d'un roman picaresque anonyme, son premier titre était *Roman de Lazare*. Je renvoyais là carrément à l'origine romanesque de la pièce. Mais, si je me demande quelle est la matrice de mes pièces, je dirais que c'est davantage le *conte* que le roman. Le genre

épique par excellence. Je dirais qu'au fond je réécris toujours la même chose, ou presque toujours la même chose à travers toutes sortes de formes. On dit souvent de mon théâtre : « ça part dans un sens puis dans un autre » ; mais moi je sais bien qu'il y a toujours à la base le même récit originaire : *Le Petit Poucet*. Peut-être que je commence à sortir de cette histoire de *Petit poucet*, mais elle était encore très présente il n'y pas si longtemps. La particularité du conte, outre qu'il soit très réaliste (au sens fort, pas au sens de copie de la réalité), c'est de nous mettre aux prises avec un certain nombre d'épreuves. Il n'y a rien de plus réaliste que ça : se confronter, dans l'imaginaire et le symbolique, aux grandes épreuves de la vie. Au conte appartient aussi une structure qui me paraît liée à ces formes épiques qui ont conservé encore un lien très fort à l'oralité. J'y retrouve évidemment l'appel du théâtre. Car, à partir du moment où il y a oralité, je crois que nous ne sommes plus tout à fait dans le roman – où alors il s'agit de certains romans latino-américains d'aujourd'hui. On ne trouve pas ça dans le roman français. Je peux avoir plaisir à lire Modiano ou tel ou tel romancier, mais c'est tout autre chose. En revanche, quand je lis un récit de Marcel Jouhandeau, en particulier *Les Pincegrain* ou *Prudence Hautechaume*, je retrouve aussitôt quelque chose qui a à voir avec le conte, avec l'oralité – donc avec le théâtre.

Jean-Pierre Sarrazac

Jean-Pierre Sarrazac est auteur et professeur d'études théâtrales à l'Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle. Coresponsable du groupe de recherches sur la poétique du drame moderne et contemporain (Paris III), son œuvre comprend des essais sur le théâtre, notamment *L'avenir du drame* (L'Aire, 1981 ; Circé-Poche, 1999), *Théâtres intimes* (Actes Sud, 1989), *Critique du théâtre, de l'utopie au désenchantement* (Circé, 2000) et, plus récemment, *La parabole ou l'enfance du théâtre* (Circé, 2002), ainsi que plusieurs pièces, dont *Lazare lui aussi rêvait d'Eldorado* (Oswald-L'Harmattan, 1976), *La fugitive* (Médianes, 1996) et *Néo, trois panneaux d'apocalypse* (Circé, 1999).

LA PASSION DU JARDINIER

PRÉSENTATION

La passion du détail

La passion du jardinier, de Jean-Pierre Sarrazac, a été publiée en 1989 aux Éditions théâtrales. Nous en reproduisons ici une partie, avec l'aimable autorisation de l'éditeur, d'une part parce que les exemplaires de cette pièce sont épuisés¹, mais d'autre part, et plus essentiellement, pour faire découvrir à nos lecteurs un fragment de cette très belle œuvre dramatique qui fait écho aux propos de son auteur sur la romanisation de la forme dramatique.

En effet, la dimension « policière » de la narrativité structure cette pièce écrite sous la forme d'une énigme, dont l'étoffe adroitement tissée exige du lecteur de tirer ses propres fils, de (pour)suivre les motifs complexes qui parcourent la toile dramatique. Œuvre qui travaille le détail avec la plus grande finesse, qui, comme une peinture pointilliste, exige du lecteur un pas en arrière, un déplacement du regard afin de saisir le motif d'ensemble, vue qui finit par apparaître comme dans un brouillard, à la manière d'une image rêvée – mais il faudrait plutôt parler de cauchemar – dont la réalité reste incertaine. Ambiguïté de la forme dramatique, qui n'offre aucune résolution, qui met en jeu sans la juger la complexité des êtres, des événements, des choses, afin que la question essentielle ainsi posée s'achemine jusqu'à la conscience du lecteur. Question difficile de la responsabilité partagée qui vient court-circuiter le mouvement naturel d'expulsion du mal hors de soi, façon de se dispenser d'en porter aussi la charge : « L'un de nous ne pourra revoir la lumière si l'autre ne la revoit aussi », dit la vieille dame au jeune jardinier, après lui avoir raconté une petite fable sur les êtres plongés dans la noirceur d'un puits. Car Jean-Pierre Sarrazac emprunte aussi la voie du conte pour faire signe au lecteur, une autre façon de suggérer, à l'aide d'un micro-récit qui est une parabole², l'enjeu fondamental de la quête qu'active la forme ambiguë de sa pièce.

1. Mais aussi parce que sa pièce vient d'être mise en scène en France, par Olivier Perrier, au Centre dramatique national de Montluçon – Les Fédérés, en décembre 2002. La création est en tournée en 2003.

2. Forme qui nourrit une de ses dernières publications : *La parabole ou l'enfance de l'art*, Circé, 2002.

Ce que l'auteur nomme la « pulsion de détail » innerve *La passion du jardinier* de part en part, car son récit dramatique louvoie entre plusieurs petites voix, qui sont autant de voies à emprunter librement : voix propres à la réminiscence des paroles passées, réentendues et rejouées dans l'espace de la conscience du jardinier, après la « catastrophe » ; voix fantomatique de la vieille dame, mince lueur vacillante du travail à venir – peut-être, mais c'est incertain – de la conscience ; et voix au présent d'un jardinier perdu au fond d'un puits obscur. Ces petites voix s'entremêlent, se télescopent sans jamais s'expliquer, de façon à semer des indices qui pointent vers nous leur signe en forme d'interrogation, qui nous interpellent sans que nous sachions pourquoi, jusqu'à ce que par association – un bac à fleur mis pour un cerceuil, par exemple – émerge l'image complexe d'une réalité qui a la particularité de défier la pensée. Le mal que représente ce drame, de façon trouble et douce-amère, nous confronte à une aporie fondamentale, ce pourquoi il ne se laisse pas expliquer par une belle forme dramatique.

Jean-Pierre Sarrazac fait vivre, dans la forme dramatique même, cette impossibilité d'expliquer les raisons de la catastrophe advenue ; il est plutôt le monteur attentif qui se met à l'écoute de toutes les voix, même les moins belles, même les plus agressives, et qui les orchestre en une petite symphonie de l'horreur et du tragique humain. Car derrière ce drame aux résonances intimes, se cache la question de la responsabilité de notre appartenance au genre humain, question politique posée entre autres par Hannah Arendt et de nombreux philosophes contemporains. Par la voix du jardinier, notamment, la pièce fait apparaître devant nos yeux le tableau d'une fleur noire, qui image la capacité de l'être humain à se tromper lui-même, sa propension à l'autoaveuglement qui pointe son nez lorsque la passion de la beauté tourne au fanatisme : « Ceux qui détruisent les jardins de Babylone, il faut les exterminer » dira-t-il. Nous sommes loin des héros tragiques, tyranniques et de leur volonté de puissance, car ici c'est dans l'ordinaire du monde que prolifère le mal.

Marie-Christine Lesage

Jean-Pierre Sarrazac

La passion du jardinier¹

SUR LE LIEU DU DIALOGUE

Un petit labyrinthe de fleurs et d'arbustes dans des jardinières, végétation dont on ne saurait démêler si elle est naturelle ou artificielle mais qui suit les changements de saison.

Ce pourrait être le balcon-terrasse d'un appartement confortable, sur les hauteurs d'une ville de la Côte d'azur.

DRAMATIS PERSONAE

LA VIEILLE DAME : Si c'est une apparition, qu'elle déborde de vie. Tout en elle indiquera une vie bien remplie, bien menée. Et révélera que de profonds traumatismes ont été surmontés.

LE JARDINIER : S'il est vivant, c'est à la manière d'un fantôme. Son visage de tout jeune homme sera d'une pâleur extrême ; ses traits, charbonneux ; sa peau, parcheminée ; sa silhouette, flottante. (Par ces « you » qui émaillent la parole du Jardinier, dans les moments d'émotion ou de trouble, l'auteur désigne un tic de langage, une sorte de bégaiement propre à ce personnage. Mais il revient bien entendu à l'acteur de transformer, réinventer et doser ces « you »...).

Été

LA VIEILLE DAME : C'est toi ? Tu arrives bien tard.

LE JARDINIER : Le travail.

LA VIEILLE DAME : Quelle chaleur ! Si au moins l'orage éclatait. Tu vois mon peignoir. De toute la journée, je n'ai rien porté d'autre. Et encore je transpire, je transpire. Tu veux boire quelque chose ? Les volets, je ne les ouvre que la nuit. Il n'y a

1. Extrait issu de *La passion du jardinier* de Jean-Pierre Sarrazac, © Edilig, collection Théâtrales, Paris, 1989. Reproduit avec l'aimable autorisation des éditions Théâtrales.

que la nuit que je me sente bien ; c'est comme si je dormais en pleine nature... Mon neveu n'est pas passé ce soir. Toi, ça fait trois fois cette semaine... Et puis quelle figure tu fais ! Est-ce que tu aurais quelque chose à me demander ?

LE JARDINIER : Je...

LA VIEILLE DAME : Cela ne tombe pas si mal. Parce que toi aussi tu pourrais me rendre un petit service. Oh ! un tout petit... Alors qui commence ? Toujours aussi timide, le Bêta ? Voyons, cela fait combien de temps qu'on se connaît toi et moi ?

LE JARDINIER : Nous sommes le treize août... Quatre mois, un peu plus.

LA VIEILLE DAME : Et quel âge cela te fait maintenant ?

LE JARDINIER : Dix-neuf ans pas tout à fait et demie. À chaque fois vous me demandez mon âge.

LA VIEILLE DAME : Parce que je suis une radoteuse. Tu verras quand tu auras soixante-quinze ans. C'était quel jour exactement quand tu m'as rendu visite la première fois ?

LE JARDINIER : Facile. En mars, le vingt-et-un. Le patron avait envoyé mon équipe – moi, Raoul, Saïd et un autre qui ne fait plus partie de la maison – dresser des massifs dans la propriété de l'émir. On avait sorti de l'hivernage les orangers, les citronniers, les bougainvilliers et les eucalyptus. Je suis arrivé ici vers six heures. Plus tôt qu'aujourd'hui ! Et je vous ai demandé si vous auriez pas une chambre à louer.

LA VIEILLE DAME : Tu vois que nous sommes de vieux amis.

LE JARDINIER : Quand vous me traitez de bêta ?

LA VIEILLE DAME : Et de qui je t'ai parlé ce jour-là, la première fois que nous nous sommes vus ? De...

LE JARDINIER : Personne.

LA VIEILLE DAME : Myriam c'est le contraire de toi ; elle ne me cache rien.

LE JARDINIER : Pourquoi Myriam ?

LA VIEILLE DAME : Elle m'a dit que tu lui avais donné rendez-vous pour ce soir. Et ça me fait très plaisir que ma Myriam et mon Bêta se soient donné leur premier rendez-vous. Mais je crois que tu avais quelque chose à me demander ?

LE JARDINIER : Un autre jour. Ca n'est pas pressé.

LA VIEILLE DAME : Ne te fais pas prier. Je sais bien qu'à ton âge demain paraît bien loin.

LE JARDINIER : Ce matin, en allant chez un client, je suis passé cours Mirabeau. Il y avait le marché aux timbres...

LA VIEILLE DAME : Ah ! oui. Ta collection. Je te vois mal en philatéliste. Toi, si sportif, tu passes tes loisirs avec une loupe et une pince à épiler à classer des timbres dans des albums ?

LE JARDINIER : C'est un timbre très rare. De Poly...

LA VIEILLE DAME : Polynésie.

LE JARDINIER : Le vendeur m'a donné son adresse et m'a dit que je pouvais passer prendre le timbre chez lui. Il me le garde quelques jours. C'est un homme très gros avec des moustaches...

LA VIEILLE DAME : Oui, je l'imagine parfaitement. De très grosses moustaches. Et ce fameux timbre, il coûte combien ?

LE JARDINIER, *d'une voix sourde* : Huit cents.

LA VIEILLE DAME, *stupéfiée* : Huit cents !

LE JARDINIER : C'est beaucoup, mais je vous les rends à la fin du mois, promis ! Ma paye est le vingt-huit. Vous savez que vous pouvez avoir confiance.

LA VIEILLE DAME : Il faudra que tu me fasses voir ta collection. Tu en as beaucoup des timbres rares comme celui de Polynésie à moustaches ?

LE JARDINIER : Quelques-uns.

LA VIEILLE DAME : Quelques-uns... Je te laissais t'enfermer. Je savais parfaitement que tu étais en train de mentir.

LE JARDINIER : Ah !

LA VIEILLE DAME : Mais j'étais loin de la vérité. Je me disais que tu voulais faire un cadeau à Myriam. Ou peut-être l'emmener dans une boîte de nuit. Je ne me doutais pas que ta collection, ta fameuse collection...

LE JARDINIER : La vraie ?

LA VIEILLE DAME : Je préfère ne pas en parler.

LE JARDINIER : Si j'en parlais pas, ça voudrait dire que j'ai honte. Et, moi, j'ai pas honte de ce que j'ai fait... Le peu d'argent que je parvenais à économiser, je le mettais dans ma collection. Vous pouvez pas savoir le mal qu'elle m'a donné. J'achetais pièce après pièce. Je comparais avec mes livres d'histoire. Quelquefois je devais faire un voyage pour me procurer un livre, un objet, une revue. L'hiver dernier, un week-end, je me suis même rendu à Bruxelles. Ce qui me plaisait pas dans ces voyages, c'est qu'on rencontre des gens pas intéressants. You il y en a beaucoup you qui ne font ça que pour l'argent. Pire que des juifs ! Avec les huit cents francs que vous m'avez prêtés, j'ai pu acheter ce poignard qu'un type vendait – il m'a dit qu'il était fauché...

LA VIEILLE DAME : Le poignard...

LE JARDINIER : Pas un point de rouille ! Le vendeur m'a assuré qu'il venait d'un S.S. Tête de mort. Sur le manche, il y a écrit...

LA VIEILLE DAME : Ce poignard justement... Acheté avec mon argent.

LE JARDINIER : Je pouvais pas savoir.

LA VIEILLE DAME : Tu ne... pouvais pas... savoir.

LE JARDINIER : Vous ne le croirez pas : les aigles, les insignes, les décorations, ils m'ont tout confisqué. Mes revues, mon brassard, les bottes, le drapeau rouge frappé de la croix gammée noire – le Blutfahne qui m'a coûté les économies d'une année – ils les ont ramassés pendant la perquisition, avec les livres et les armes. Ils ont tout mis dans des sacs en plastique. Et le poignard...

LA VIEILLE DAME : Longueur de lame dix-huit centimètres, largeur trois centimètres.

LE JARDINIER : Ils l'ont récupéré dans la bouche d'égout où je l'avais fait disparaître. Ils lui ont accroché une étiquette avec mon nom et la date. Le juge d'instruction me l'a montré. Il le garde dans un tiroir jusqu'au procès. Et moi je ne sortirai jamais d'ici. C'est pire que si j'étais mort. Ma collection, c'est fini. Ma vie aussi you c'est fini...

LA VIEILLE DAME : Maintenant tu pleurniches au fond du puits. Et tu voudrais peut-être que je vienne te consoler ?

LE JARDINIER : Non, je veux sentir votre colère. Je veux...

LA VIEILLE DAME : Recevoir une petite baffé de mémé ?

LE JARDINIER : Si on me rendait mon poignard, je le mettrais dans votre main et votre main je la serrerais dans mon poing. Puis je guiderais votre bras jusqu'à ce que vous m'ayez enfoncé dans la poitrine toute la longueur de la lame. Ah ! vieille dame, si vous trouviez la force de me clouer au mur de ma cellule ! Si vous parveniez à me faire disparaître de ce puits sans eau !

LA VIEILLE DAME : C'est pour ça que je me suis dérangée ? Un gamin qui prend la pose, un bêta qui joue aux nazis ?

LE JARDINIER, *pleurant* : Quand il a senti que tout était perdu et que les ruines d'un empire érigé pour durer mille ans ne seraient pas relevées, le Feldmarshall Herr Strauss entraîna son ordonnance à l'écart. Il tendit à ce dernier son poignard, avec l'ordre de le lui enfoncer dans le cœur.

LA VIEILLE DAME : Je ne t'écoute pas. J'explore les alentours. Quelles ténèbres ! Il doit y en avoir des criminels par ici !

LE JARDINIER : L'ordonnance s'appelait Otto, et le Feldmarshall Herr Strauss comprit avant de mourir qu'il lui restait un ami en ce monde... Vous étiez là ? Je vous croyais partie.

LA VIEILLE DAME : Pour moi, maintenant, le monde n'a pas plus de secrets que mon jardin minuscule. Si je veux, je l'ai tout entier sous les yeux. Peut-être qu'il a rétréci !... Avec ce que je viens d'entendre, je ferais mieux d'aller me calmer dans un coin... Non, je dois faire la lumière au fond du puits. Reprenons, jardinier. Où en étions-nous ? Tu ne peux pas t'en tirer comme ça. Toi, tu as pratiquement obtenu tes huit cents francs alors que moi je n'ai pas encore pu te dire quel service j'attends de toi. À présent, tu vas passer prendre Myriam ?...

LE JARDINIER : Oui, je l'emmène dîner à la nouvelle pizzeria.

LA VIEILLE DAME : À la bonne heure ! Et, au passage, tu vas rendre un petit service à la vieille dame. Rien que des lettres, trois lettres pour Paris. Je voudrais qu'elles partent au train de nuit. Cela ne te gêne pas de me les poster à la gare ?... Sur ces trois lettres, Bêta, il y en a une à laquelle je tiens tout particulièrement. Tu verras... Tu verras, parce que je n'ai pas de timbres et qu'il faudra que tu en achètes et que tu les colles toi-même. Tiens, je vais te donner l'argent pour les timbres. Et puis encore un billet pour que vous buviez ce soir une bouteille à ma santé Myriam et toi. Ah ! je suis heureuse de savoir que vous sortez ensemble. Tu sais qu'elle commençait à ne plus espérer. Une jeune femme, Jardinier ! Imagine une fleur qui ouvrirait sa corolle et qu'aucun insecte ne viendrait butiner ! Myriam, il faut la traiter comme si c'était une fleur précieuse – une orchidée – qui ne doit pas s'étioler.

LE JARDINIER : Je n'irai pas poster vos lettres. Je ne veux pas.

LA VIEILLE DAME : Tu refuserais un service si petit si minuscule à la Gentille vieille dame ?

LE JARDINIER : Vous les confierez à quelqu'un d'autre. Votre neveu...

LA VIEILLE DAME : Dieu sait quand il va venir, mon neveu. Avec son commerce, en été... Non, c'est une chance que tu sois passé. Tiens, voilà les dix francs pour les timbres. Et les cinquante supplémentaires que je t'ai promis. Et la prochaine fois que tu passeras me voir, tu auras tes huit cents francs de prêt et tu pourras, n'est-ce pas ? t'acheter ton timbre de... Polynésie.

LE JARDINIER : Oh ! Madame, pour ces trois lettres... Au moins gardez-la celle-ci !

LA VIEILLE DAME : Non, non ; c'est justement celle-là qui est urgente. Urgente ?... Je ne sais même pas pourquoi j'ai dit ça. Une simple correspondance en tant que vice-présidente de l'association sur une éventuelle augmentation des cotisations. Cette lettre avait si peu d'importance au départ.

LE JARDINIER : L'orgueil. Une lettre à une association des familles de déportés juifs.

LA VIEILLE DAME : Nous sommes de moins en moins nombreux. Impossible de s'en sortir si chacun ne fait pas un effort.

LE JARDINIER : L'orgueil de la race. Normal. Au fond de vous, vous vouliez que je sache.

LA VIEILLE DAME : Tu ne crois pas que nous avons gagné le droit de ne plus nous cacher ?... Bonne soirée, Jardinier. Et courage ! Myriam a le béguin pour toi !

LE JARDINIER, *sur un ton enjoué* : Ne vous faites pas de souci, Madame Lamandier, j'y vais tout de suite. Elles partiront ce soir... J'emporte cette lettre sans me douter. Je n'y prête pas plus d'attention qu'aux deux autres. Jusqu'au moment à la sortie du bureau de tabac you où je dois coller le timbre you sur l'enveloppe youyou... Je reste la bouche ouverte. Une lettre à une association d'anciens déportés you juifs ! La gentille Vieille dame, qui écrit à des juifs... La gentille vieille dame... une juive. Il est l'heure que je passe prendre Myriam. J'y vais machinalement. Le cœur n'est plus à ça. Elle est en face de moi au restaurant. Je crois que ce soir elle est très belle. Mais moi you c'est comme si j'étais ailleurs. Je n'arrête pas d'avoir votre visage devant les yeux. Votre visage... de juive ? Sur votre front, il y a l'étoile jaune... – « Tu savais toi Myriam que la vieille dame elle est juive ? » – « Bien sûr. Elle s'en cache pas. C'est bien son droit après tout. Moi ces histoires de races, ça m'intéresse pas. » – « Mais son nom, son nom n'est pas juif ? »

LA VIEILLE DAME : Erreur, jardinier. Lamandier, c'est un nom d'arbre, mais c'est aussi un nom de juif.

LE JARDINIER : Je raccompagne Myriam jusqu'à sa porte et je me souviens de vos conseils. Mais c'est plus fort que moi... Plus elle se tourne de mon côté en marchant et me regarde, plus je deviens froid. Je me mets à marcher vite, très vite. Myriam, je l'entends qui m'appelle derrière moi. Puis, plus rien. Je suis au bord de la mer et je cours presque. Je sors mon brassard et je me le mets au bras. Et je crie, je crie.

LA VIEILLE DAME : Des gens ont en effet témoigné. Dans le journal. Ils rentraient d'une boîte de nuit quand ils ont vu un énerguemène qui arborait un brassard nazi et poussait des cris ou chantait à tue-tête en allemand.

LE JARDINIER : J'ai la tête dans un étai. Et c'est comme si je portais une pierre sur la poitrine. Il faut que je me purifie.

LA VIEILLE DAME : Je reste là à me poser des questions. Je n'ai pas cru une seconde ton histoire de timbre-poste. Je me demande si tu vas enfin oser faire quelque

chose avec Myriam. Tu as l'air si complexé. Je crois bien que je ne parviendrai jamais à m'endormir. L'orage éclate enfin. Je ne ferme pas mes fenêtres. En quelques minutes l'atmosphère redevient paisible. On respire.

LE JARDINIER : Il doit être trois heures du matin. Je suis épuisé. Mes pieds me font mal. La pluie m'a trempé jusqu'à l'os. Je rentre chez moi. Je prends une aspirine et m'endors comme une masse. Quand je me réveille, mes idées sont en place. Achever le poignard. Maintenant je ne peux plus m'en passer. Je sais à quoi il doit servir. Il me faut les huit cents francs. Ensuite, passage à l'acte. Cinq heures trente. Je n'embauche qu'à sept heures. J'ouvre mon placard. J'inspecte ma collection. L'uniforme. Il me tarde de le porter. Je me jure de ne le remettre que le jour où j'accomplirai l'acte. Normal... Les rangers, le tricot avec l'écusson de la Bundeswehr, les insignes en métal de la S.S... Je m'y vois déjà à ce jour où j'irai à la porte de la gent... you de la vieille juive... Ce n'est pas dimanche mais, ce matin-là, avant de partir au travail, je fais ma toilette complète en chantant.

LA VIEILLE DAME : Et moi, ce matin-là, qu'est-ce que je vais faire en me réveillant ? Ma toilette... de morte ?

Automne.

LA VIEILLE DAME : « Fin août, les géraniums, les chrysanthèmes. Cet automne, vieille dame, vous ferez vos plus belles plantations. » À la Sainte-Catherine disait-il. « C'est à l'automne que le jardinier installe ses feux d'artifices. Je vais vous préparer une de ces explosions ! D'ici, vous et moi, nous allons illuminer la ville. » Il me faisait rire. Si naïf. On avait l'impression qu'il croyait tout ce qu'il disait. « Dès que l'hiver sera là, je recouvrirai tout, tous vos bacs – les jardins suspendus – avec de la bonne terre de feuilles ». Il avait dressé la liste de mes commandes. Oignons de tulipes : Jules César, orangée ; Apricot Beauty, Bing Crosby, qui fleurissent en avril. Pour l'intérieur cet hiver : Jacinthes. Pink Pearl. Rose ou bleue ? Voyons, Pink... rose. Maréchal Joffre, bleue et blanche. Innocence. Innocence ?

LE JARDINIER : Blanche. Tulipe blanche.

LA VIEILLE DAME : Il recommandait aussi les narcisses. Des narcisses, disait-il, dans les nouveaux bacs. Narcisses trompettes, narcisses incomparables, narcisses-des-poètes, narcisses... Enfin de retour ? Regarde dans quel état je retrouve mon jardin ! Assassiné lui aussi. Que s'est-il passé sur ce balcon ? Tu y étais ?

LE JARDINIER, *contrit* : Toute la journée, il y a eu un monde ici... Les policiers, les juges, des photographes, des journalistes you je ne sais pas moi. Votre jardin, ils l'ont piétiné, saccagé. Comme aux jardins de Babylone...

LA VIEILLE DAME : Des fois, c'est un soulagement d'être morte ! Mais toi le jardinier, tu n'as pas... ?

LE JARDINIER : Si vous croyez que j'ai la parole ! Moi, je dois dire les mots qu'ils soufflent. Faire que les gestes qu'ils indiquent. Ce qu'ils veulent, c'est que je tienne un rôle. Un acteur, pareil. Ah ! vieille dame, c'est comme si on m'avait attaché de tous côtés. Je me sens aussi ridicule que l'arbuste qu'on vient de haubaner. Si vous saviez ce qu'ils m'ont demandé !

LA VIEILLE DAME : Quoi donc ?

LE JARDINIER : Que je refasse mon... le...

LA VIEILLE DAME : Eh bien ! ce que tu as fait, tu ne peux pas le refaire ?... Ou bien tu veux dire que ce n'était pas toi ? Que tu n'étais pas toi-même ?

LE JARDINIER, *véhément* : Si, c'est moi ! C'est moi ! Mon acte on peut pas me l'enlever. Il est à moi. (*pour lui-même* :) C'est vous, vieille dame, qui n'étiez pas là ce matin. On m'enlève votre aide quand j'en ai le plus besoin.

LA VIEILLE DAME : Moi la juive ? Ou moi la Gentille vieille dame ? Sais-tu que c'est à ces trois mots « Gentille Vieille Dame » – tu les as prononcés devant le juge, les journaux les ont imprimés – que tu dois ma présence ? C'est vrai que tu me trouvais gentille ? Que ça t'a embêté de me tuer ? Que pendant des jours tu as hésité au seuil de ma porte ?... Comment j'ai pu être, pour la même personne, la gentille vieille dame...

LE JARDINIER : Vous n'aviez pas une tête de juive.

LA VIEILLE DAME : Pas une tête de juive !

LE JARDINIER : J'avais de la reconnaissance pour vous. Vous ne m'aviez fait que du bien.

LA VIEILLE DAME : De la reconnaissance !... Pour la même personne, être à la fois la Gentille vieille dame et la juive qu'il faut assassiner. Toute ma vie éternelle j'en aurai besoin pour comprendre cette énigme. Ma vie éternelle, s'il le faut, je la passerai au fond du puits avec toi !... Dis-moi, si tu avais découvert tout d'un coup que ta mère était juive, tu l'aurais assassinée ta mère ? Moi qui prenais soin de vous, est-ce que je n'étais pas un peu votre nouvelle mère à Myriam et à toi ?

LE JARDINIER : Vous avez des nouvelles de Myriam ?

LA VIEILLE DAME : Ne change pas encore de sujet. Myriam t'a en horreur. Elle ne veut plus entendre parler de toi. D'ailleurs je l'ai perdue de vue. Au début elle passait au cimetière. Puis elle n'a plus osé... Chez les juifs les vivants ne viennent voir les morts qu'une fois l'an. En Tichi ou en Eloul... Chez nous, ce sont les morts qui rendent visite aux vivants !... L'âme se glisse dans la première peau de lapin qui

traîne. On devient mouche ou souris ou cafard... De là où je suis, j'ai mille façon d'arriver jusqu'à toi. En animal, en personne, en fleur, si je veux...

LE JARDINIER : Mais cette femme, ce matin, à votre place, ce n'était pas vous, vieille dame ? Elle ne vous ressemblait pas du tout. Froide, sévère, je l'ai tout de suite détestée.

LA VIEILLE DAME : Non, Bêta, cette femme-là ce n'était pas moi.

LE JARDINIER : Quand nous en avons soi-disant fini de nous occuper du jardin, elle me dit : « Roland, veux-tu venir prendre un rafraîchissement à la cuisine ? » Vous vous ne m'auriez jamais appelé par mon prénom, n'est-ce pas ? Toujours jardinier, ou... Bêta. Après, c'est encore pire. On traverse le salon, avec tout ce monde autour de moi ; on arrive à la cuisine...

LA VIEILLE DAME : Oui, Bêta, raconte-moi comment c'était ma mort en mon absence.

LE JARDINIER : Alors la femme de tout à l'heure reste dans un coin et je n'ai plus en face de moi qu'un mannequin. Si encore il lui avait passé votre robe fleurie !... Dans ce mannequin qui ne tient pas debout ils me demandent de donner les coups de couteau. Moi you je suis incapable. L'avocat dit que je dois faire un effort. Me montrer you coopératif il dit.

LA VIEILLE DAME : Je suis là, jardinier. Je suis là. Moi en chair au milieu de la cuisine, et non pas le mannequin.

LE JARDINIER : « Maintenant vous sortez votre poignard de son fourreau, et vous frappez comme la première fois. D'abord un coup... »

LA VIEILLE DAME : Au ventre.

LE JARDINIER : Moi je peux pas faire ce que j'ignore. Ce que j'ai appris, c'est biner, sarcler, bêcher, tailler des baguettes, mettre des tuteurs, aligner au cordeau, faire toutes sortes de greffes – je sais que le poirier sur l'aubépine réussit bien –, les écussons, les ligatures... Mais ces gestes-là, ces gestes qu'ils me commandent, je les connais pas.

LA VIEILLE DAME : Fais le vide autour de toi. Ne garde que moi. Tout le monde a disparu : le parquet, le juge, les assesseurs, les journalistes, les gendarmes, ton avocat... Il ne reste plus que la Juive et le Bêta. Je veux que tu refasses ton geste. Je veux que tu m'assassines et me réassassines. Jusqu'à ce que ton couteau te tombe des mains. Jusqu'à ce que ce geste, à force de l'avoir fait, tu en deviennes incapable et que, ton acte, il te dégoûte toi-même !

LE JARDINIER : Le poignard même... je ne l'ai pas... À poing nu, ils veulent que je frappe ce pelochon...

LA VIEILLE DAME : Frappe-moi ! Frappe donc ! Le second coup à la poitrine... Tue-moi encore, que je puisse, avant d'expirer, te reposer ma question : « Pourquoi ? », « Pourquoi ? »

LE JARDINIER : Je lève pour la vingtième ou vingt-cinquième fois mon bras au-dessus de ma tête... La femme qui vous représentait tout à l'heure pousse des cris. Paraît-il, les cris que vous avez poussés.

LA VIEILLE DAME : Et la télévision, est-ce qu'ils y ont pensé ? Elle marchait lorsque tu es arrivé et je ne l'avais pas arrêtée. Je parie que les voisins auront demandé qu'on l'allume.

LE JARDINIER : Oui. Et ils repartent chez eux. Et je lève une fois de plus mon bras et la femme pousse à nouveau ses cris. Et ils reviennent. Ils sont tout pâles. Ils disent qu'ils ont peut-être entendu des cris venant de chez vous mais qu'ils ont cru que c'était dans la télé.

LA VIEILLE DAME : Les braves gens ! Je n'imaginais pas qu'on pouvait s'amuser au spectacle de sa propre mort ! Continue, jardinier. La femme qui me remplace, elle a posé ma question ? Ma question avant le coup de poignard dans la gorge : « Pourquoi ? Pourquoi ? Pourquoi, jardinier ? » Ma question, tu n'y as toujours pas répondu.

LE JARDINIER : Pourquoi ? C'est vous qui n'avez pas entendu ma réponse. « Parce que vous êtes juive ». Au moment où je vous répondais, votre corps glissait contre le mien et le sang m'inondait.

LA VIEILLE DAME : Seulement ça : « Parce que vous êtes juive » ?

LE JARDINIER, *pour lui-même* : Pourquoi la gentille vieille dame est-elle juive ?

LA VIEILLE DAME, *l'entendant* : Ah, tu vois ! Il y avait donc quelque chose en toi ! Il aurait suffi que tu prêtes attention à cette petite voix. La plus faiblarde des voix ! Écoute, Bêta... Dieu, dans sa toute-puissance, avait commandé à Abraham de sacrifier son enfant. Mais un petit ange de rien du tout, au dernier moment, a réussi à arrêter le geste au bout duquel devait mourir Isaac. Dans une lettre à ta sœur, tu as bien écrit, n'est-ce pas ? que tu regrettais...

LE JARDINIER : C'est vrai que je regrette... Mais pas par rapport à vous ou à moi. Ce que j'aurais dû faire, au lieu de vous assassiner, c'est mettre une bombe à la synagogue. Il y aurait eu beaucoup de juifs morts à la fois.

LA VIEILLE DAME : Tais-toi. Ça suffit ! Si on pouvait mourir une seconde fois !

LE JARDINIER : « Tais-toi ! Parle ! Tais-toi ». Vous faites pareil. Exactement comme cet après-midi à la reconstitution. « Dites cela. Non, arrêtez ». Vous vous servez de moi comme d'une marionnette.

LA VIEILLE DAME : Bien sûr. Tu aurais sans doute préféré que je reste là, comme une imbécile, dans ma flaque de sang ?

LE JARDINIER : Toujours vous avez été autoritaire. C'est la race !

LA VIEILLE DAME : Tu te sens donc bien faible pour m'injurier encore après m'avoir tuée. Tu essaies de me dissuader. Tu as peur que je fasse la lumière au fond du puits !

LE JARDINIER : Votre douceur... votre douceur et, derrière, cette obstination... Myriam et moi, Le Bêta et sa petite amie, il fallait qu'on fasse vos quatre volontés.

LA VIEILLE DAME : Vous aviez à vous plaindre, vraiment ! Quand ton patron te confie un jardin, est-ce que tu hésites à faire tout ce qui dépend de toi pour que les fleurs y poussent à plaisir ? Malgré le soleil et la sécheresse ? Malgré le Mistral ? À chaque fois qu'on t'a mis entre les mains un arbuste sauvage, est-ce que tu ne l'as pas greffé ?... On dirait que tu es en train de refaire l'histoire. Oui, tu réinventes la Gentille vieille dame. Dans ta tête, tu essaies de me transformer en sale juive ! Bientôt tu vas me voir avec un nez recourbé et des doigts crochus !...

LE JARDINIER : N'empêche que, Myriam et moi, vous nous avez fait marcher pour votre croisade. Myriam, avec les gens, elle avait le contact. Ils signaient sans problème. Tandis que moi. Alors vous vous moquiez de moi. Vous m'appeliez le Bêta.

LA VIEILLE DAME : Parce que je t'appelais le Bêta ! Je t'aurais vexé sans m'en apercevoir. Tu m'en voulais à mort et tu as tiré prétexte...

LE JARDINIER : Mais vous êtes folle. Ça n'a rien à voir. Je vous aimais bien, je vous l'ai déjà dit. Même que j'aurais préféré tuer quelqu'un d'autre. Et même que j'aurais bien aimé qu'elle réussisse, votre croisade...

LA VIEILLE DAME : Croisade ? Je disais croisade. On emploie de ces mots... Combat perdu d'avance. Mon neveu m'avait prévenue... Ton enfance, alors, jardinier ? Ton enfance tourmentée, les violences entre tes parents, leur séparation quand tu n'avais pas dix ans ? Et après ce directeur de l'école d'agriculture qui t'a renvoyé ?...

LE JARDINIER : J'avais peint des croix gammées sur les murs de l'école. C'était au moment de l'attentat de la rue Copernic. J'avais ressenti une joie puissante.

LA VIEILLE DAME : Et tu avais quinze ans ? Seize ans ? On n'est pas responsable à cet âge. Mais ici, à Cannes, tu as vécu beaucoup trop seul. Au travail, il paraît que tes collègues te rabrouaient.

LE JARDINIER : Ils m'appelaient « Heilhitler », « Heilhitler » en un seul mot. Il en aurait fallu plus pour m'embêter. Je suis habitué à supporter. Normal. Mes opinions je les ai toujours eues. Mieux vaut seul que mal accompagné.

LA VIEILLE DAME : L'enquête a établi que, quelques jours avant de m'assassiner, tu t'étais inscrit au Front National. Eux ils ont dit qu'ils t'avaient à peine vu. Que tu avais seulement participé à un affichage. Tu vois, ils t'ont renié. Ton acte leur fait peur.

LE JARDINIER : Eux et moi, de toute façon, c'est différent. L'extermination des juifs, chez eux, il vaut mieux pas en parler. Le Front, c'est parce que j'essayais de trouver quelque chose qui se rapproche...

LA VIEILLE DAME : Il y a aussi, comment dire ? ta... timidité. Myriam tu ne l'as jamais embrassée... Des témoins ont raconté qu'ils t'avaient vu traîner dans le quartier des prostituées.

LE JARDINIER : C'est leur affaire... Myriam, ce n'était pas demain que je pouvais l'épouser. Il fallait que je me fasse une situation.

LA VIEILLE DAME, *troublée, à mi-voix* : Je ne sais pas. Je ne sais plus. Les psychologues pensent que peut-être ce bec de lièvre en naissant...

LE JARDINIER : Racistes ! C'est vous les racistes ! Le juge, l'avocat, le psychiatre you La Vieille dame, c'est pareil. Ce qui vous intéresse c'est de trouver you en moi quelque chose qui fonctionne pas, une explication you si vous voulez. Ce que vous pouvez pas you comprendre c'est l'explication par vous-même. L'explication par cette société pourrie par les juifs. L'explication que vous êtes juive et que les juifs il faut les éliminer. Normal. La vérité c'est que vous supportez pas qu'on soit comme on est, nous, parce qu'on est de vrais français. Mon avocat, soi-disant il est de mon côté, pour me défendre. Seulement il me conseille de me mettre à genoux et de demander pardon.

LA VIEILLE DAME, *bouleversée* : Mais fais-le ! Fais-le ! Demande pardon. Demande-moi pardon !... Au début de l'automne, c'est le mois de Tichi. Entre Roch Hachana et Yom Kippour, les dix jours redoutables. Ceux qui vous ont fait du mal se plantent eux-mêmes en terre. Ils se laissent recouvrir par les feuilles qui tombent des arbres. Alors l'homme qui reconnaît sa faute, l'homme qui avoue sa faute à celui auquel il a fait du tort, cet homme-là sera pardonné et verra sa vie reflourir. Tu es si jeune ! Si jeune ! Je ne suis revenue te voir que pour ça. Pour remonter le temps de ton crime. Pour faire que ton crime n'ait plus lieu. Je t'en prie, donne-moi des raisons de te pardonner.

LE JARDINIER : En prison, on m'envoie des lettres, même si je les reçois pas. Des lettres de félicitations ! Les journaux ne l'ont pas imprimé, ça ! Et puis, quand on m'a arrêté, un des inspecteurs qui me gardaient au commissariat – on était tout seuls –, il est venu me dire qu'il comprenait mon geste. Qu'il comprenait, mais qu'il admettait pas. Que d'après lui, j'aurais dû garder mon sang-froid... Des gardiens,

ici, je sais qu'il y en a qui ont les mêmes idées que moi. Mais ils ont peur de le montrer. Trop dangereux. En Allemagne, pareil. Des nazis, il y en a plus qu'on dit. Mais c'est pas toujours qu'il faudra se cacher !

LA VIEILLE DAME : Nazi ! Sale nazi !

LE JARDINIER : Nazi, oui... Et c'est moi le plus fort. Parce que vous vous êtes trahie et que le masque est tombé. À présent, vous êtes devenue celle que j'ai tuée. La juive, uniquement la juive. Finie la Gentille vieille dame. Et il n'y a plus de Bêta.

LA VIEILLE DAME : Non, non, tu te trompes. Tu n'es pas un vrai nazi. Tu n'es qu'un assassin de vieille mémé. Tu veux que je te dise, comment ils étaient, il y a quarante ans, les véritables nazis, ceux qui, dans leurs camps, ont fait mourir mon père, ma mère, mon frère, ma sœur, mon mari – nous n'étions mariés que depuis trois mois lorsqu'ils nous ont emmenés –, mes cousins aussi, parmi des millions d'autres juifs, tu veux que je te le dise ? D'abord, ils n'avaient pas cet air avachi. Les nazis d'Hitler n'étaient pas bâtis comme toi. Ils nous regardaient de très haut. Il reniflaient et – on avait beau se frotter jusqu'à l'os et se parfumer – ils trouvaient que nous sentions mauvais. Toi, tu n'as jamais eu l'impression que je puais, n'est-ce pas ? Les vrais nazis, oui. Rien à voir avec le petit jardinier...

LE JARDINIER : Vous ne savez plus ce que vous dites !

LA VIEILLE DAME : Oh si, Bêta, oh si ! Tu es si minable ! Minable ! Tiens, regarde, tu as les ongles en deuil...

Et, tandis que l'automne s'achevait, la Vieille Dame continuait d'apostropher le Jardinier.

PRATIQUES & TRAVAUX

PRÉSENTATION

Le théâtre s'écrit sur le sable. Son inscription éphémère dans l'ici-maintenant de la performance, de même que son caractère textuel « troué » en font un art traversé par l'indétermination, qu'il s'agisse du théâtre de la scène italienne « dirigé » par la reproduction de la perspective ou du théâtre de Brecht « orienté » par ses positions idéologiques. Cette indétermination résulte de ce que Eco a déjà défini comme l'« ouverture » du texte, à savoir la résistance de l'œuvre à toute perspective qui en régulerait la réception. Au théâtre, le regard est multiple et les voix sont plurielles ; les ambiguïtés perceptives prolifèrent. L'histoire dramatique n'échappe pas à cette observation. À l'image de l'« objet » théâtral, elle est inévitablement fragmentaire et incomplète, multipliant les points de vue et les incertitudes. « Je me demande », dit Chris Marker dans *Sans soleil*, « comment les gens qui ne filment pas, qui ne photographient pas ou qui n'enregistrent pas se rappellent les choses ». Cette question vaut aussi pour le théâtre. Comment cet art peut-il s'imposer, préserver sa mémoire et affirmer les traces de son passage quand il est foncièrement « bédouin », pour reprendre ce mot associé à la dramaturgie duboissienne ? Les auteurs des textes réunis dans cette section tâchent de répondre à ces questions en privilégiant un objet commun : le fragment.

Ainsi André G. Bourrassa propose-t-il deux textes dans lesquels il étudie les fragments laissés par deux nations américaines : celle des autochtones et celle de la Nouvelle-France. Ces contributions sont conçues comme les versions préliminaires d'un livre qui s'attachera à broser le portrait de l'histoire théâtrale dans ce pays que nous appelons aujourd'hui le Québec. Nous proposons aux lecteurs un premier aperçu de ce portrait, regard qui se prolongera dans le prochain numéro, afin de rendre compte d'une recherche en chantier et de permettre à un chercheur qui a bien voulu en tenter l'expérience, de partager les étapes de sa réflexion.

Le premier chapitre proposé par Bourrassa porte sur les traces d'activités spectaculaires investies de théâtralité laissées par les peuples autochtones de l'Amérique septentrionale. On ne saurait réduire ces traces à une conception européenne du théâtre, car les rites, les danses, les jeux et les arts martiaux étaient étroitement intriqués à la vie spirituelle et au chamanisme dans les cultures amérindiennes. Toujours est-il que la théâtralité accompagne ces rites, comme le confirment les fragments identifiés par

l'historien : un codex se rattachant à un rituel initiatique ojibway ou encore les masques employés par les guérisseurs iroquois de la Société des Faux-Visages. Par ailleurs, ces traces réfutent une conception purement muséologique de l'histoire, trouvant leur prolongement dans la dramaturgie autochtone contemporaine, chez des auteurs comme Yves Sioui Durand ou encore Bernard Assiniwi Lapierre.

Dans « Scènes de Nouvelle-France », Bourassa retrace l'histoire des formes théâtrales introduites en Amérique du Nord par les explorateurs portugais et anglais, puis par les notables à la suite de l'établissement du régime français. Ces formes sont très diverses : fêtes, mystères, masques et pièces de théâtre proprement dites. Les premières manifestations théâtrales sont surtout liées à l'évangélisation des peuples amérindiens. Dans la juxtaposition des deux articles se dessinent ainsi les deux traces bien distinctes du portrait d'un premier « théâtre » en Amérique du Nord : celle des Amérindiens, plus proche du rituel, et celle qui relève de la tradition européenne. Comme les cartes chantées du peuple aborigène en Australie – les *songlines* – ces multiples traces dessinent un complexe réseau d'*histoires* du théâtre en Amérique.

Nicolas Sarrasin prolonge l'étude du fragment dans son article « Rupture et fragments dans le théâtre de René-Daniel Dubois ». Ce dernier reproduit, dans un registre esthétique, les mêmes effets provoqués par les ruptures historiques identifiées par Bourassa. Plus exactement, l'auteur de l'article se penche sur cette difficile relation entre le sujet et son univers, relation trouée qui affecte non seulement l'identité du sujet mais aussi les représentations qu'il peut faire de son propre monde. La mort, qui occupe une place primordiale dans les deux pièces examinées, correspondrait à une autre forme de rupture ; elle serait la fragmentation en acte. Or cette « mise en pièces » ne doit pas être perçue nécessairement comme un échec. Au contraire, elle multiplie les points de vue et instaure au sein de la dramaturgie québécoise une ambiguïté riche de possibilités.

Comme l'affirme Maurice Merleau-Ponty dans *La phénoménologie de la perception* (Paris, Gallimard, 1945) : « La conscience qui passe pour le lieu de la clarté est [...] le lieu même de l'équivoque » (p. 383). En multipliant les regards que l'on peut porter sur l'histoire théâtrale au Québec comme en soulignant une esthétique du fragment chez Dubois, les auteurs des articles présentés dans cette section témoignent d'une ouverture qui exemplifie le principe de pluralité identifié par le phénoménologue français, principe qui en dernier lieu donne « toujours *autre chose à voir* » (p. 384).

Shawn Huffman

André G. Bourassa
Université du Québec à Montréal

L'Orphée rouge¹

750 av. J.-C.

Si une histoire du théâtre commence souvent par une étude des rituels autochtones, particulièrement de ceux qui ont laissé des traces préhistoriques, cela ne saurait pour autant signifier que le théâtre est issu du rituel, car toute la différence du vrai au vraisemblable les sépare. Par exemple, dans un rituel religieux, les participants croient au caractère divin de l'officiant ou à la réincarnation, par son intervention, d'une divinité révérée, mais au théâtre, le public sait très bien qu'il est en présence de personnages interprétés par des acteurs. Il ne s'en trouve pas moins des ressemblances considérables et des emprunts fréquents de l'une à l'autre de ces manifestations, que ce soit en matière de costumes, de musique, voire de « mise en scène ».

C'est ce qui explique qu'on ait pu affirmer que le théâtre était issu du rituel. Il lui doit certainement beaucoup, mais cette conscience d'être, au théâtre, dans une situation vraisemblable plutôt que vraie nous paraît issue des spectacles de carrefours, du moins en ce qui concerne la comédie, dont l'origine serait essentiellement triviale. C'est plutôt la tragédie, terme venant de « chevreau », qui viendrait des rites initiatiques marquant le passage des adolescents à l'âge adulte, le moment où ils quittent leur statut de « chevreaux ». Toutefois, l'interrelation entre le vraisemblable du théâtre et le vrai du rituel

1. Ce texte et celui qui le suit entendent faire le point sur l'état de la recherche en histoire du théâtre au Québec. Ils sont proposés comme synthèse des connaissances acquises, et sont en ce sens redevables, pour la période de la Nouvelle-France, aux travaux de collègues comme Baudouin Burger, John Hare, Jean Laflamme et Rémi Tourangeau. Mais ils sont également conçus comme un récit recentré sur des recherches et des réflexions nouvelles. Puissent-ils susciter de jeunes chercheurs à poursuivre l'exploration de l'une ou l'autre des avenues présentées.

est parfois telle que, pour Antonin Artaud, ce n'était pas le théâtre qui était un double de la vie, mais la vie un double du théâtre.

Il n'est donc pas inusité de commencer l'histoire du théâtre d'une nation contemporaine par celle de ses premières nations. Dans le cas de l'Amérique, il est évident que l'une n'est pas issue de l'autre, mais, à l'arrivée des Européens, les liens entre les deux étaient d'autant plus fréquents que les Amérindiens constituaient, de fait, la société dominante. Sauf pour ce qu'en révèlent la tradition orale et quelques artefacts, il ne reste évidemment que peu d'informations précises sur les premiers rituels, mais il est remarquable que les deux premiers mystères et le premier « masque » européens en ce pays leur étaient destinés, et que d'autres « masques » et « réceptions » ont été conçus en fonction de leur présence. Des récits sur la réaction des Amérindiens à des spectacles européens du XVII^e siècle montrent qu'ils ne faisaient pas toujours à cette époque la différence entre ce que les uns considéraient comme fiction ou vraisemblance théâtrale et les autres comme réalité ou véracité rituelle.

L'étude de certains artefacts retrouvés sur le territoire de la Nouvelle-France (de Blanc-Sablon à la Louisiane, en passant par la vallée de l'Ohio) fournit des indications éclairantes sur le chamanisme, les danses, les jeux et les arts martiaux précolombiens. Pour en apprécier la théâtralité, on peut compter sur quelques pétroglyphes, sculptures et codex anciens. On ne trouve malheureusement que peu ou pas de ces bas-reliefs qui font la richesse de la culture maya, comme cet Orphée rouge, le chef Kan-Xul, qui danse entouré de ses père et mère agenouillés devant lui, à la sortie d'Xibalba, c'est-à-dire de l'enfer ; il a vaincu la mort². Si le territoire de la Nouvelle-France ne compte pas de bas-reliefs où l'on puisse déceler sans conteste une théâtralité, il recèle néanmoins de nombreuses traces fort éclairantes pour l'historien.

Une amulette d'ivoire en forme de masque, retrouvée au Cap Dorset et datée de 750 av. J.-C., est la plus ancienne œuvre d'art connue du territoire québécois³. Elle était probablement perçue comme représentation de l'esprit du chaman, ce qui montre que les Inuits prêtaient à la *persona* (*masque*, au sens latin du terme), une puissance qui allait justifier, bien des siècles plus tard, l'emploi du mot *personne* pour désigner non seulement l'être humain qu'on

2. <http://www.er.uqam.ca/nobel/c2545/chronologie/Kan_Xul%20.html>, illustration tirée de *National Geographic*, avril 1986, p. 465.

3. <<http://www.theatrales.uqam.ca/pierres.html>>.

interpelle, mais aussi le dieu qu'on prie. Il existe en outre des masques inuits en peau de phoque provenant également du Cap Dorset, dont l'un qui devait permettre à l'officiant d'incarner la déesse de la mer et l'autre de passer inaperçu des esprits maléfiques (Issenman et Rankin, 1988 : 88, 96).

On trouve également chez les Inuits des sculptures-histoires en pierre de savon mettant en scène des légendes qui font partie de leur imaginaire séculaire, selon des concepts spatiaux évoquant, de manière simultanée, l'avant et l'après, le dedans et le dehors, le dessus et le dessous (Nungak et Arima, 1988). On pense spontanément aux mansions parallèles qui servaient de cadre aux *actions* médiévales, ou aux retables à niches multiples de la Passion du Christ qui s'en sont inspirés. L'art de l'époque est fait d'intuitions globales et non de séquences raisonnables.

Des pétroglyphes ont été retrouvés dans la Rivière Saint-François. L'un d'eux illustre un potlatch en demi-cercle avec, à l'intérieur, le tombeau de l'ours tutélaire, des combats cérémoniels et des batteurs de tambours, sous l'égide de l'Oiseau-tonnerre. On dirait, comparaison peut-être un peu grossière, une de ces pierres d'autel que transportaient les missionnaires, avec ses symboles gravés et sa relique encadrée. Cette scène, quelle qu'en soit la date et si primitif qu'en soit le dessin, correspond intégralement à bien des récits anciens de nos premiers relationnaires. On retiendra en particulier, chez ces derniers, les nombreuses évocations du cercle – ou demi-cercle – comme espace privilégié de la théâtralisation naturelle, y compris ce « cerne sur le sablon » que décrivait Jacques Cartier dans son récit d'un potlatch de départ.

Il y a eu au moins une représentation d'origine précolombienne, fondée sur un texte littéraire, chez les Indiens mayas. C'est un prêtre français, Charles Étienne Brasseur de Bourbourg qui, après avoir officié à Québec en 1845 et 1846, en a fait la découverte au Mexique où il s'était rendu en 1848 auprès de la Légion française. Il a traduit la pièce de la langue Quiché et l'a fait paraître sous le titre de *Rabinal-Achi, ou le drame-ballet du tuni*. La pièce a été rééditée par l'ethnologue contemporain Alain Breton, qui en a d'ailleurs retrouvé un deuxième manuscrit⁴ (Breton, 1994).

4. La pièce fait l'objet de la thèse de doctorat d'Amaya Clunès, de l'École supérieure de théâtre de l'UQAM.

Cartier, 1535 :

Et lors qu'ilz furent arrivez davant nosdits navires commencerent à chanter et dansser comme ilz avoient de coustume et apres qu'ilz eurent ce faict fist ledit Donnacona mettre tous ses gens d'un cousté et fict ung cerne sur le sablon et y fict mettre notre cappitaine et ses gens et lors commança une grande harangue tenant une fille de l'aige d'environ dix ans en l'une de ses mains puy la vint présenter à notre cappitaine et lors tous les gens dudit seigneur se prindrent à faire troys criz en signe de joye et alliance. Et puis de rechef presenta deux petitz garçons de moindre aige l'un apres l'autre desquelz firent telz cris et serimonyes que davant duquel present fut ledit seigneur par notre cappitaine remercyé (Cartier, 1986 [1535] : 142-143).

Certes, le théâtre québécois ne possède pas ce type de manuscrits ancestraux autochtones, mais certains des rituels en usage sur le territoire de la Nouvelle-France ont été consignés sur des codex qui ont été retrouvés durant les mêmes années que le *Rabinal Achi*. En effet, on a trouvé, sur le territoire des Ojibways et Saulteux-Ojibways du Sud de l'Ontario, des codex de rouleaux d'écorce comme en avait déjà observés Johann Georg Kohl à La Pointe en 1855⁵. Certains de ces codex sont attribués aux chamans Powassan et Ciel Rouge (Dewdney, 1975 : 20-23). Un des plus beaux spécimens se rattache à un rituel initiatique et a été copié par un Ojibway en 1833 sur l'exemplaire que son père avait apparemment obtenu à Fond du Lac ou à La Pointe (p. 32-33, 74). Ces *rôles* sans parole doivent se lire non pas comme des bandes dessinées qui n'auraient pas de phylactères, mais comme des cryptogrammes⁶, des partitions pour initiés transmises de génération en génération en vue d'une exécution fidèle des performances. On constate dans l'une des partitions fournies que la cérémonie décrite fonctionnait par déplacements à travers des manions (ou loges) successives, comme dans les passions médiévales. Tout y est prévu : le sujet, les personnages, les mouvements, les accessoires, le type de musique et de chant, la fête, la participation des spectateurs, comme dans un scénario en dix-sept tableaux (cette partition et sa description sont reproduites aux pages ...).

5. « The Indians call a piece of birch bark to be employed for writing "masinaigan". The word is derived from the verb "nin masiraige" (I make signs), and means a thing on which signs are made [...] Usually [...] it is a long strip, which they fold » (Kohl, 1860 : 145).

6. Plume Mouchetée a expliqué que ces pictogrammes étaient rédigés de façon à ne pas être décodés par les non-initiés : « No one knows it but I and the man who gave me the writing and explained it. If it were an easy matter for any of our friends to see or guess what the signs mean, they would soon steal our birch-bark books. Hence all our ideas, thoughts and persons are represented in various mysterious disguises » (Kohl, 1860 : 289-290).

Une étude de la théâtralité amérindienne en Nouvelle-France serait incomplète sans un aperçu du rôle des guérisseurs iroquois⁷ de la Société des Faux-Visages. Ils représentent des figures sacrées, taillées sur du bois vert ou tressées en feuilles de maïs. Ces masques identifient, en particulier par la forme de leur bouche, la fonction cérémoniale de ceux qui les portent : le gardien de l'entrée, le souffleur, le siffleur, l'annonceur et le guérisseur en personne, à savoir Nez-Cassé. La documentation écrite ne date que du XVII^e siècle, mais on a vu que les masques miniatures existent depuis des temps immémoriaux, ce qui montre que les récits des Européens, qu'ils soient fidèles ou non à la réalité, sont bien en retard sur elle (Fenton, 1984 [1941] ; Rogers, 1966). La conception des Faux-Visages, selon une tradition maintenue de nos jours, est confirmée par plusieurs artefacts, comme ces massues où l'on a sculpté un visage, ou ces pipes de pierre ou de terre cuite dont le fourneau est taillé de façon à représenter le souffleur.

Le rôle du guérisseur Oqui est connu depuis Samuel de Champlain (1616) et Théodat Gabriel Sagard (1632) qui rendent compte, entre autres, et au-delà de certains préjugés d'ordre religieux, de quelques fonctions importantes des participants, dont celles des co-officiants masqués, comme l'annonceur et le gardien de la porte, propres aux cérémonies des Faux-Visages. Les deux relations décrivent ce genre de manifestations comme très ordonnées, et fonctionnant selon des intentions et des sujets préétablis. Ces *actions* se passent d'ailleurs en des lieux confirmés non seulement par les codex, si on se permet l'analogie, mais par la tradition orale et certaines pratiques actuelles (Speck, 1949).

Les autochtones concevaient-ils un type d'espace propre à leurs cérémonies ? Le plus ancien récit « historique » d'une *action* amérindienne en Nouvelle-France est celui, déjà mentionné, de Jacques Cartier relatant le cérémonial du cercle de sable⁸. Il décrit un potlatch qui avait pour but de marquer son départ de Stadaconé pour Hochelaga⁹, le 17 septembre 1535. D'autre part, certaines

7. Pour une reproduction d'un masque de 1786 : <<http://www.angelfire.com/in2/sandpiper/eric8.html>>. Sur les Iroquois, voir Graymont (1988).

8. Le récit de voyage de Cartier, le plus souvent rédigé à la troisième personne, est manifestement l'œuvre d'un scribe auquel le navigateur aura fait un rapport verbal ou remis son livre de bord qui peut avoir été rédigé en breton ou même en portugais. Cartier avait été présenté à François 1^{er} quand ce dernier vint participer aux fêtes de l'annexion officielle, en 1532, de la Bretagne à la France. Le roi, qui avait épousé en 1530 Éléonore de Habsbourg, veuve du roi Manuel 1^{er} du Portugal (1469-1521), considérait avoir les mêmes droits que son nouveau beau-frère, Charles Quint, sur le nouveau continent.

9. Stadaconé : ancien nom amérindien pour la ville de Québec ; Hochelaga : ancien nom amérindien pour la ville de Montréal.

Champlain, 1616 :

Pour ce qui est des mallades, celui, ou celle, qui sera frappé, mandera querir l'Oqui, lequel venu [...] apprendra, & s'instruira de son mal, & de sa douleur : cela faict ledit Oqui enuoyera querir un grand nombre d'hommes, femmes, & filles, & avec trois ou quatre vieilles femmes [...], & entrant en leurs cabannes en dançant, avec chacune une peau d'ours sur la teste [...], & y aura deux ou trois autres vieilles qui seront proche de la mallade [...]. Et [...] les vieilles qui sont proches de la mallade reçoivent les présens, chantans chacune à son tour, & puis ils cessent de chanter, & alors que tous les presens sont faicts, ils commencent à leuer leurs voix d'un mesme accord, chantans toutes ensembles, & frappans à la mesure avec des bastons sur des escorces d'arbres seiches, alors toutes les femmes, & filles, commencent à se mettre au bout de la cabanne, comme s'ils vouloient faire l'entrée d'un ballet, ou d'une mascarade : les vieilles marchans deuant avec leurs peaux d'ours sur leurs testes, & toutes les autres les suivent l'une apres l'autre. Ils n'ont que de deux sortes de dances qui ont quelque mesure, l'une de quatre pas, & l'autre de douze, comme si on dançoit le Trioly de Bretagne

Quelquesfois il prendra bien enuie au patient de faire danser les femmes, & filles, toutes ensemble, mais ce sera par l'ordonnance de l'Oqui, & ce n'est pas encores le tout, car luy & le Manitou, accompagnez de quelques autres, feront des singeries, & des coniurations, & tourneront tant, qu'ils demeureront le plus souuent comme hors d'eux-mesmes, comme fols & insensez, iettent le feu par la cabanne d'un costé & d'autre, mangeant des charbons ardans, les tenant en leurs mains un espace de temps, iettant aussi des cendres toutes rouges sur les yeux des autres spectateurs [...]. Et ce bruit, & tintamarre ainsi faict, ils se retirent chacun chez soy (Champlain, 1973 [1616] : 89-91).

gravures du XVII^e siècle font voir des scènes de torture par le feu et les situent sur des tréteaux semblables à ceux des troupes ambulantes d'Europe. Il est difficile de savoir si ces dessins, dont un cartouche illustrant le frontispice du deuxième récit de Champlain, correspondent exactement à la réalité ou ne subissent pas un peu trop l'influence de l'imaginaire des graveurs. Le tréteau du frontispice de Champlain, à vrai dire, correspond aux récits du temps, mais il est étonnamment placé dans un encadrement qui évoque une scène à l'italienne, ce qui relève évidemment des théories de l'espace scénique de la Renaissance.

Quant aux costumes, maquillages et tatouages, ils sont non seulement documentés par le codex du jésuite Louis Nicolas, qui œuvra en Nouvelle-France de 1667 à 1675¹⁰, mais également par les tableaux représentant des Amérindiens invités en Europe. Ces tableaux sont généralement baroques, parfois compassés, mais ils soulignent de façon apparemment correcte l'aspect tantôt festif, tantôt dramatique ou guerrier de ces décorations corporelles.

Nous savons peu de choses sur les modalités d'apprentissage des rituels. Il y a toutefois, dans la mise en situation des contes d'Herbert T. Schwartz, un bel exemple de la tradition/transmission orale des chants et des mythes par les vieux aux jeunes, ou par les mentors aux initiés, lors de rencontres dans la « tente des vapeurs » (1974 : 12-13). L'étude de l'art, des artefacts et des codex des populations amérindiennes du Sud a révélé d'ailleurs l'existence d'écoles de chant et de danse chez les Aztèques (Salmoral, 1990 : 187). Sans nous permettre d'en présumer autant pour l'Amérique du Nord britannique, les codex de Nouvelle-France comportent effectivement une série dite du maître, destinée précisément à une relation d'apprentissage formel (Dewdney, 1975 : 21, 81-102).

Nous devons à certains grands ethnologues, comme Marius Barbeau et Franz Boas, d'avoir attiré l'attention occidentale sur l'authenticité et la profondeur des mythes et des rituels chez les Indiens d'Amérique du Nord. Par ailleurs, les surréalistes ont fait valoir la part d'automatisme, d'expression spontanée de l'inconscient individuel et collectif dans des œuvres auxquelles nul n'oserait nier aujourd'hui les qualités artistiques, littéraires, voire théâtrales. Antonin Artaud a souligné la poésie des chamans chez les Tarahumaras. André Breton a attiré l'attention sur les masques, notamment ceux des Faux-Visages chez les Iroquois¹¹. Max Ernst a comparé les fonctions des statuettes chez les Hopis à celles des marionnettes. Benjamin Péret a publié des textes amérindiens (1960), dont le *Rabinal Achi*. Leurs réflexions ont influencé la scène contemporaine québécoise : on pense au texte théorique de la chorégraphe Françoise Sullivan, qui a étudié la danse auprès de Franziska Boas¹², fille de l'ethnologue,

10. Louis Nicolas, *Les raretés des Indes, Codex canadensis*, relié aux armes de Louis XIV, retrouvé à Paris en 1930. Réédition : Montréal, Bouton d'or, 1974. Noter qu'une réédition, *Codex du Nord-Américain* (Montréal, Médiatex et Parti Pris, 1981) l'attribue erronément à Charles Bécarré, sieur de Grandville, et le date de 1701.

11. Voir Rioux (1960 : 28). Réponse à une lettre d'André Breton après sa visite du Musée de l'homme dont Rioux était conservateur.

12. « La danse et l'espoir », conférence du 16 février 1948, publiée dans le cahier *Refus global* en août de la même année. Voir André G. Bourassa (1987 : 21).

Théodat Gabriel Sagard, 1632 :

Lorsqu'il se doit faire quelques dances, nuds ou couverts de leurs brayers [*pagnes*][...], le cry se fait par toutes les ruës de la ville ou du village, advertissant et invitant les ieunes gens de s'y porter au iour et heure ordonnez, le mieux matachié [*maquillé*] et paré qu'il leur sera possible, ou en la manière qu'il aura esté ordonné, et qu'ils prennent courage, que c'est pour une telle intention, nommant le suiet de la dance [...].

Toutes ces dances se font en rond [...], mais les danceurs ne se tiennent point par la main comme par deça, ainsi ils ont tous les poings fermez ; les filles les tiennent l'un sur l'autre, esloignez de leur estomach, et les hommes les tiennent aussi fermez, eslevez en l'air, et de toute autre façon, en la manière d'un homme qui menace, avec mouvement et du corps et des pieds, levans l'un et puis l'autre, desquels ils frappent contre terre à la cadence des chansons, et s'eslavans comme en demy-sauts, et les filles branslans tous le corps, et les pieds de mesme se retournent au bout de quatre ou cinq petits pas, vers celui ou celle qui les suit, pour lui faire la révérence d'un hochement de teste. Et ceux ou celles qui se demeinent le mieux, et font plus à propos toutes les petites chimagrées [*simagrées, gestuelle inusitée*], sont estimez entr eux les meilleurs danceurs, c'est pourquoy ils ne s'y espargnent pas (Sagard, 1976 [1632] : 104-106).

et aux mises en scène de textes autochtones, comme *Ciel Bleu prend femme* et *Le corbeau blanc*¹³ par le Théâtre sans Fil en 1977 et 1978.

On ne peut, avant la fin du xx^e siècle, prétendre qu'il existait une tradition théâtrale amérindienne fondée sur le vraisemblable et non le vrai, sur le ludique et non le sacré. Au Québec, il reviendra à Yves Sioui Durand et à Bernard Assiniwi Lapierre de contribuer à la création d'une pratique et d'un répertoire proprement théâtral. Sioui Durand recourt à la scène en rond sur terre battue (à l'extérieur) dans *Le porteur des peines du monde*, en 1987, et à la même scène (intérieure), de même qu'aux masques tressés des Faux-Visages, dans *Atiskendabate : voyage au pays des morts*, en 1988. Schwartz, on l'a vu, situe la révélation de ses contes dans la « tente des vapeurs », appelée encore « tente à suer ». En somme, il aura fallu trois siècles et demi avant qu'apparaisse au Québec un théâtre amérindien proprement dit, même si les Autochtones ont toujours été des maîtres de la performance.

13. Parfois regroupés comme *Contes de la tente des vapeurs*, mis en scène par André Biens, à partir des *Contes érotiques indiens* de Schwartz pour l'un et d'un mythe des Tsimshians pour l'autre, adaptés à la scène par Marielle Bernard.

Lejeune, 1632 :

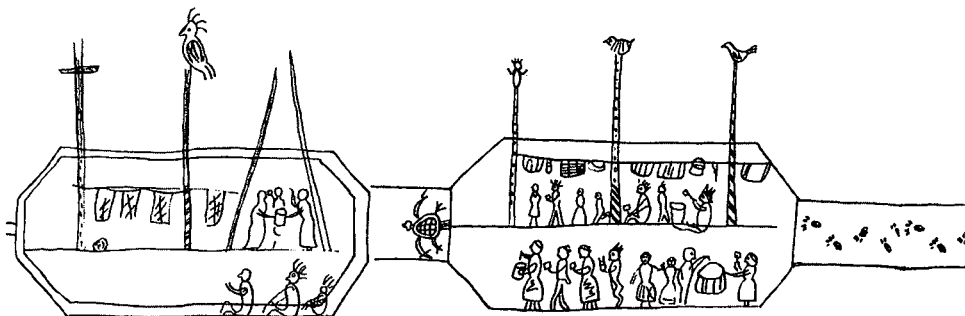
Leur dance ne fut autre chose que marcher simplement du long de la cabane, frappans un peu du pied contre la terre et chantans incessamment. Ils dancèrent ainsy les uns après les autres et cependant les autres sauvages frappaient des mains et touchoient sur leur cuisse, tirans du fond de l'estomach cette aspiration tous ensemble : a-ah ! a-ah ! a-ah ! (Lejeune, 1979 [1632] : 287)*.

Lejeune, 1634 :

Il baissoit la teste, souffloit sur son tambour, puis vers le feu. Il sifflait comme un serpent ; il ramenoit son tambour sous son menton, l'agitait et le tournoyant. Il en frappait la terre de toutes ses forces, puis le tournoyait sur son estomach. Il se fermoit la bouche avec une main renversée et, de l'autre, vous eussiez dit qu'il vouloit mettre en pièces ce tambour, tant il en frappait rudement la terre. Il s'agitoit, il se tournoit de part et d'autre, faisoit quelques tours à l'entour du feu, sortoit hors la cabanne, tousjours hurlant et bruyant. Il se mettoit en mille postures (Lejeune, 1979 [1634] : 579).

* Voir p. 378 et 577 sur l'emploi amérindien d'un « tambour de basque ».

1. Le candidat mandate ou se voit assigner un *midé*, un mentor. Le Grand *Midé* en est informé et entreprend d'autres procédures.
2. Des bâtonnets d'invitation sont adressés aux officiants et aux autres membres initiés.
3. Quatre jours de bains de vapeur préparent les officiers à leur fonction, le candidat leur servant d'assistant. Les rites se poursuivent même pendant la construction de la tente des vapeurs.
4. Le candidat obtient des rencontres privées avec son mentor, qui lui raconte les mythes originels, l'informe des procédures à suivre durant les cérémonies à venir, et lui apprend une tradition médicale. Le contenu de cette instruction est très simplifié à la première initiation, amplifié et élaboré à chaque rencontre, jusqu'à la quatrième.
5. Le candidat fête les officiants, soit dans sa propre cabane, soit dans une qu'il a expressément construite.
6. Au lever du jour, ou la nuit précédente, des présents sont apportés au *wigwam* du *Midé* et accrochés à des perches suspendues dans le sens de la longueur, au centre de la cabane. Un chien, spécialement choisi et paré pour ce rôle, est tué et étendu à la porte de l'est.
7. Le prêtre qui préside invoque les divinités célestes appropriées pour qu'elles assurent du beau temps. Les participants qualifiés s'assemblent à la porte de l'est.
8. Le Grand *Midé* tente trois entrées dans le *wigwam* du *midé* et échoue. Il essaie une quatrième fois et entre.
9. La procession le suit, faisant quatre fois la ronde cérémonielle avant que chacun ne s'installe dans le siège qui lui est désigné le long de la cabane. Tous les chants sont soutenus par le tambour [...], et souvent aussi par la crécelle sacrée du *midé*.



10. Des chants spéciaux et des rites par des personnes désignées sont incorporés à des danses à figures complexes, de façon à confondre les mauvais *manitous*. Tous les chants sont soutenus par le tambour [...] ou par la crécelle sacrée du *midé*.

11. Le chien, après que tous les participants ont passé dessus en entrant, est enlevé pour être apprêté et cuit.

12. Les officiants se réunissent autour du candidat ou l'assaillent, vidant la poudre de leur sacs à médecine (*pingigossans*) en sa direction. Son mentor et un assistant le tiennent par les épaules comme il faiblit à chaque lancer, jusqu'à ce qu'il perde connaissance. Les prêtres s'approchent alors de lui avec leur *pingigossans*, et il reprend ses sens, expectorant les coquilles *Megis* dont on croit qu'elles ont été lancées dans son corps.

13. Le candidat, revenu à lui et raffermi, commence à essayer ses pouvoirs nouvellement acquis en faisant des lancers sur son mentor et sur les officiants, qui s'écroulent au moment donné, jusqu'à ce qu'ils soient revivifiés par un second lancer.

14. Il s'ensuit un étalage de *Megis*, les anciens expectorant les coquilles et les déposant sur une couverture.

15. Les cadeaux du candidat sont distribués entre les officiants *midés*. Le chien cuit est apporté, offert d'abord aux prêtres, puis aux autres. Après le festin, il y a une procession hors du *wigvam midé*.

16. Les cérémonies sont répétées les jours suivants, jusqu'à ce que tous les candidats aient été initiés.

17. Le dernier jour, le public, qui a pu observer les événements au travers ou au-dessus d'un rideau de feuillage, est autorisé à entrer, mais seulement après qu'un rite spécial ait consacré l'événement. Au programme : des chants, des homélies au peuple et, parfois, des lancers libres de coquilles *Megis* (Dewdney, 1975 : 83-87. Nous traduisons).



« Partition » rituelle tirée de l'ouvrage *The Sacred Scrolls of the Southern Ojibway*, de Selwyn Dewdney, 1975, p. 82-83. Reproduite avec l'aimable autorisation de la University of Toronto Press.

Scènes de Nouvelle-France 1535

Masques et mystères

Les premières expériences proprement théâtrales en Amérique du Nord furent le fait d'explorateurs, ceux du moins qui pouvaient compter sur les talents de comédiens, de danseurs, de dramaturges ou de musiciens de certains de leurs officiers ou membres d'équipage. Les productions ultérieures furent le fait des colonisateurs.

Les premières explorations et tentatives de colonisation de la partie de territoire qui allait relever durant 225 ans de la France furent portugaises. Vinrent d'abord les Corte-Real, João (1472) et ses fils Gaspar (1500) et Miguel (1502), puis João Alvares Fagundes (1520)¹. Nous n'avons guère de traces de leur présence, outre la toponymie ; ils nommèrent en effet « Labrador » une côte dédiée à Saint Isidore le laboureur, et « Cañada » le fleuve qui se jette à cet endroit². Il n'en va guère autrement des Basques/Gascons (« Vasones »), qui commencèrent à fréquenter Terre-Neuve vers 1525, tissèrent des liens avec les Amérindiens et chassèrent la baleine dans le fleuve de 1550 à 1626.

1. À l'Île-de-Sable et au Rio del Fundo [Baie de Fundy]. Il existe toujours un lieu dit « portuguese Cove » en Nouvelle-Écosse.

2. João Corte-Real, noble portugais, avait exploré Terre-Neuve en 1472 avec les scandinaves Dietrich Pining et Hans Pothorst (voir Whitney, 1984). En 1500-1503, ses fils Gaspar et Miguel, se rendirent, au nom de Manuel 1^{er}, vers ce que la carte royale portugaise (1502) et la carte hollandaise d'Abraham Ortelius (1570) nomment *Terra Corterealis*. Parmi les toponymes portugais, on trouve « Ilha dos baccalaos » pour une île de veaux marins sur la carte de Lescarbot. Le scribe de Cartier a francisé « Sainte-Katherine »

Cartier, 3 octobre 1535 :

Et par noz guides et conducteurs fumes menez au meilleu d'icelle ville où il y a une grand place entre les maisons spacieuse d'un gect de pierre en carré ou envyron desquelz nous firent signe que nous arrestacions audit lieu ce que fismes. Et tout soudain s'assemblerent toutes les femmes et filles de ladite ville dont l'une partye estoient chargees d'enffans entre leurs bra lesquelles nous vindre frocter le visaige braz et aultres encroictz de dessus le corps où ilz pouvoient toucher [...]. Apres lesquelles choses faictes les hommes firent retirer les femmes et se assirent sur la terre tout alentour de nous comme si eussions voulu jouer ung mistere [...].

[...]. Et puis ledit capitaine print une paire d'heures et haultement leut de mot à mot la Passion de notre Seigneur si que tous les assistans la peurent ouyr où tout ce pauvre peuple fist une grande sillance et furent merueilleusement bien entendibles regardant le ciel et faisant pareilles serymonies qu'ilz nous veoyent faire. Apres laquelle fist le capitaine ranger tous les hommes d'un cousté les femmes d'un aultre et les enffans d'aultre [...]. Ce faict, ledit capitaine commanda sonner les trompettes et aultres instrumens de musique de quoy ledit peuple fut fort resjouy (Cartier, 1986 : 142-143).

Ces excursions furent sûrement l'occasion de fêtes spectaculaires si l'on en juge par une allusion à l'emploi amérindien du « tambour de Basque » dans une relation de Paul Lejeune un siècle plus tard, en 1632 (Campeau, 1979 : 378, 577).

Les voyages de Jacques Cartier, qui commencèrent après le mariage de François 1^{er} avec la veuve du roi du Portugal, furent l'occasion de cérémonies diverses. L'une d'elles eut lieu au village amérindien d'Hochelaga, construit le long d'une piste qui mènerait aujourd'hui du Vieux-Montréal à la Côte-des-Neiges. Sur une place carrée, entourée de longues maisons, on fit s'installer les gens en rond autour d'un espace réservé, de sorte que les visiteurs européens firent spontanément la comparaison : « comme si eussions voulu jouer ung mistere ». À vrai dire, c'était pour que Cartier, à qui on prêtait des pouvoirs magiques, puisse imposer les mains aux enfants, aux malades, aux infirmes et aux vieillards. Mais Cartier décida ensuite de passer à la lecture publique de la Passion³. Durant ce mystère à l'ancienne, des membres de son équipage se mirent à mimer l'action, et les Amérindiens entrèrent dans le jeu, « faisant pareilles serymonies qu'ilz nous veoyent faire ». Pour la scène de la résurrection,

pour Catalina, « Bonne Viste » pour Bonavista, « Isle des Ouaiseaulx » l'« Ilha dos aves » de la carte de Pedro Reinol 1(505) ; il laisse intacts Anticosti, Labrador et Cañada (rivière navigable, rivière balisée de cannes comme dans « cañon », « canal », « chenal ») (voir Pierce, 1985).

3. Ce passage de l'Évangile ne commande pas deux heures de lecture. Cartier, qui en est à son deuxième voyage, s'y trouve depuis assez longtemps pour improviser des bribes de traduction.

le meneur de jeu, qui avait manifestement prévu sa mise en scène, commanda l'entrée des « trompettes et aultres instrumens de musique » (Cartier, 1986 : 154-155). Cette Passion s'est déroulée sept ans avant l'arrêt du Parlement de Paris contre les Confrères de la Passion, et douze avant le célèbre *Mystère de la Passion* de Valenciennes. Par ailleurs, le mode de jeu décrit par Cartier ressemble à celui illustré par deux enluminures du *Térence des Ducs*, paru vers 1400, qui présente Calliope lisant un texte dramatique pendant que des jongleurs (*joculatores*) masqués miment l'action.

Les compagnons d'un explorateur anglais, Sir Humphrey Gilbert, ont offert un « masque » à un public amérindien, en rade de Saint-Jean de Terre-Neuve, en 1583⁴. Le narrateur du voyage, Edward Hayes, n'en donne que quelques indices⁵ : il mentionne en particulier les danseurs mauresques [*Morris dancers*], les mascarades du mois de mai [*Maylike conceits*], et le cheval de Robin [*Hobby horse*]⁶ qu'on utilisait en scène pour simuler la bataille de Robin Des Bois et ses compagnons. Ces jeux [*toyes*] renvoient aux moments les plus spectaculaires du *Jeu de Robin et Marion*. La représentation visait à entrer dans les bonnes grâces des Amérindiens, cherchant à leur plaire pour faire leur conquête de manière pacifique [*to delighting the savage people, whom we intended to winne by all faire means possible*].

La première pièce proprement dite, écrite et interprétée en Amérique du Nord, serait un mystère, ou *acte sacré*, écrit par le capitaine Marcos Farfan de los Godos pour fêter l'arrivée du conquistador Juan de Oñate aux rives du Rio Grande, dans l'actuel Nouveau-Mexique, le 30 avril 1598. Le texte n'a pas été conservé, mais on sait qu'il visait la conversion des indigènes. Ce spectacle fut suivi de près par un autre semblable, en Amérique du Sud, *Historia alegórica del Anticristo y le Juicio Final*, présenté à Lima en 1599. Ces mystères s'inscrivaient dans les objectifs d'évangélisation que se donnaient officiellement les premiers conquérants du Nouveau-Monde.

4. Terre-Neuve était revendiquée par l'Angleterre depuis le voyage d'exploration de Jean Cabot (1498-1499), mais les Bretons et les Basques/Gascons en fréquentaient les bancs de poisson depuis déjà longtemps.

5. « We were provided of Musike in good variety : not omitting the least toyes, as Morris dancers, Hobby horse and Maylike conceits to delighting the Savage people, whom we intended to winne by all faire means possible » (cité dans Benson et Conolly, 1987 : 2).

6. Chevaux de bois que les acteurs portaient avec des bretelles, en utilisant le caparaçon à la manière d'une jupe.

Lescarbot, 1606 :

« Naguère il faisait l'amour
Et baisait une jeune fille
Qui était bien jolie et gentille
Et il la cherchait chaque jour

Vous voyez : ne vous fiez pas trop
à ces gens à barbes grises
Car à ces entreprises [...]
Ils vont au trot et au galop* ».

* Traduction de deux quatrains gascons de Marc Lescarbot (*Le théâtre de Neptune en la Nouvelle-France*), par Jacques Bouchard (1980 : 6).

Un type d'*action scénique* que l'on constate au début de la Nouvelle-France est la *réception*. La première fut offerte à Jean de Biencourt de Poutrincourt et à Samuel de Champlain, lors de leur retour à l'habitation qu'ils avaient établie à Port-Royal, en novembre 1606⁷. Il s'agissait encore d'un *masqué*⁸, *Le théâtre de Neptune en la Nouvelle-France*, écrit et mis en scène par l'avocat Marc Lescarbot, avec la collaboration des compagnons de l'Ordre de Bon Temps qu'on venait de fonder. Le texte, en français, comporte des passages en gascon et en souriquois ; il a été publié en 1609, en France dans un recueil de Lescarbot, *Les Muses de la Nouvelle-France* (Lescarbot, rééd. 1866). Des Amérindiens ont participé au spectacle, qui s'est déroulé sur l'eau. Les comédiens s'étaient rendus au devant de la chaloupe de débarquement ; l'expression « chariot paré de ses couleurs » pour désigner une de leurs barques réfère justement aux « mansions » mobiles des entrées triomphales⁹.

Réceptions et jeux en société

Les premières pièces sont liées à l'enseignement des Jésuites et des Ursulines. Le père Paul Lejeune raconte comment les étudiants du collège ont contribué au début de 1640 aux fêtes du premier anniversaire du Dauphin, qui avaient débuté en septembre 1639. On présenta, pour l'occasion, une tragi-comédie et un mystère. Le metteur en scène et acteur principal était Martial

7. Champlain avait installé ses gens à l'île Sainte-Croix, puis au Rio Fundo, où il fonde Port-Royal.

8. Cette tradition du *masqué* datait, en France, de Catherine de Medici (Bayonne, 1565) et de Marguerite de Valois (Nérac, 1579).

9. Le graveur huguenot Jean Henry Bastide a produit, en 1751, une illustration montrant des navires en rade du second fort de Port-Royal, sur la baie d'Annapolis ; Archives nationales du Canada, 1993-339-1, C-009765.

Piraube, commis au greffe et secrétaire du gouverneur Charles Huault de Montmagny. Le mystère semble s'être terminé à la manière des Passions pour impressionner les Amérindiens, et dans l'espoir de susciter des conversions, si l'on en juge par la description qu'en donne le relationnaire : « Nous fîmes poursuivre l'âme d'un infidèle par deux demons qui enfin la précipiterent dans un enfer qui vomissoit des flammes ».

En marge du théâtre collégial, se tenait ce qu'on appelle le théâtre de société. Sorte de jeu de société, il réunissait des « gens du monde » à l'occasion de fêtes comme le Mardi-Gras ou le soir des Rois, sans que l'on puisse parler de « troupe » au sens habituel du terme. C'est lors de ces réunions que furent montées des œuvres de Corneille, de son vivant : *Le Cid*, au magasin des Cent-Associés, le 31 décembre 1646 (où se tint aussi un ballet le 27 février 1647), *Héraclius*, le 4 décembre 1651, puis *le Cid* encore, le 16 avril 1652.

La ronde des réceptions officielles faisait partie des us et coutumes de la colonie ; lors de celle offerte en l'honneur du nouveau gouverneur, le vicomte d'Argenson, le 26 juillet 1658, on présenta un « petit drame en français, huron et algonquin¹⁰ » (Anonyme, 1890), dont le principal diseur fut le jeune René Louis Chartier de Lotbinière, né en France mais formé au Collège des Jésuites de Québec. Il y eut une autre représentation du même genre le 3 août 1659 en l'honneur de François de Montmorency Laval, vicaire apostolique nouvellement arrivé. En plus de ces réceptions, les élèves du collège montèrent, mais plus tard, une tragi-comédie de [Jean de Bussièrès], *Le Sage Visionnaire* (Burger,

Lejeune, 1640 :

Je n'aurois pas cru que l'on eût pu trouver un si gentil appareil et de si bons acteurs à Kébec. Le sieur Martial Piraube, qui conduisoit cette action et qui en représentait le premier personnage, réussit avec excellence. Mais afin que les Sauvages puissent en retirer quelque utilité, Monseigneur le Gouverneur, doué d'un zèle et d'une prudence peu commune, nous invita d'y mesler quelque chose qui leur pût donner dans la veue et frapper leurs oreilles. Nous fîmes poursuivre l'âme d'un infidelle par deux démons qui enfin la précipitèrent dans un enfer qui vomissoit des flammes ; Les résistances, les cris et les hurlemens de cette âme et de ces démons, qui parloient en langue Algonquine, donnèrent sy avant dans le cœur de quelques-uns qu'un sauvage nous dit à deux jours de là, qu'il avoit esté fort espouventé la nuict par un songe très affreux : « Je voyois, disoit-il un gouffre horrible, d'où sortoient des flammes et des démons. Il me sembloit qu'ils me vouloient perdre, ce qui me donna bien de la terreur » (Campeau 1989 : 566).

10. Pour le texte, voir Anonyme, 1890 ; 5 récitatifs sur 16 assignés à Lotbinière.

1976 : 39), les 7 et 9 février 1668, puis une *Passion de Notre-Seigneur* en latin, sous la direction de Philippe Pierson (Rochemontaix, 1896 : 479), le 28 mars 1668. Les élèves du couvent des Ursulines montèrent également une passion le 1^{er} avril 1691 (Paquet, 1944 : 112).

On doit un monologue du cru, en forme d'épopée burlesque, au même Chartier de Lotbinière, devenu officier. Ce texte de 512 vers porte sur l'échec de la campagne menée par le gouverneur Daniel Rémy de Courcelle contre les Agniers de la région du Fort Orange, qui venait à son insu de passer aux Britanniques et portait désormais le nom d'Albany. C'était en 1666, année où *Le misanthrope* était créé à Paris. L'épopée burlesque de Chartier de Lotbinière était peut-être destinée à servir de prologue à une soirée de théâtre de société. Ses vers sont émaillés de formules ironiquement précieuses qui détonnent par rapport au sujet traité et sont dignes des gens dont se moquait Molière (Chartier de Lotbinière, 1927).

Le théâtre de société passa du salon des seigneurs à celui du gouverneur, Louis de Buade, Comte de Palluau et de Frontenac qui avait aménagé au château Saint-Louis une scène dont les « actions » furent confiées à son aide-de-camp, le lieutenant Jacques Théodore Cosineau de Mareuil, arrivé au printemps de 1693. Il y a monté en 1693, du vivant des auteurs, *Nicomède* de Pierre Corneille et *Mithridate* de Jean Racine.

Lotbinière, 1667 :

« Le Montreal vit sa jeunesse
Au retour conter sa prouesse
Mais le soleil battant à plat
La neige qui faisait esclat
Les sieurs Dugal et Lotbinière
Penserent perdre leur visière*
Et comme aveugles sans baston
Ne pouvans marcher qu'à taston
Furent conduits aux troys rivières**
Ou garantis par leurs prières
Et par des effects tous divins

De chercher place aux quinze-vingts***
Ils trouvèrent hostellerie
On se fit bonne escorcherie
La jeunesse estant à bon port
Prenoit les plaisirs au raport
De la fortune et des souffrances
Qu'avoient souffert leurs pauvres penes
Et se vantans sans vanité
Ne disoient rien qui n'eust esté
Enfin nous avons le plaisir
De jouir de nostre desir [...] »
(Lotbinière, 1927 : 281-282).

* L'éclat du soleil sur la neige faillit leur faire perdre la vue.

** Trois-Rivières, les 14 ou 15 mars 1666.

*** Hôpital pour aveugles, à Paris.

L'affaire *Tartuffe*

La seule production de la Nouvelle-France qui soit bien documentée est celle qui n'eut pas lieu, ou ne dépassa pas le stade des répétitions. Mareuil et Frontenac projetèrent en effet, au début de janvier de 1694, de monter ce qui devait être le premier Molière en Nouvelle-France, *Tartuffe*. Même si la colonie avait apprécié les performances de ses thespiens militaires, il était particulièrement délicat, dans un milieu aussi restreint où les religieux avaient beaucoup de pouvoir, de s'en prendre aux faux-dévots. On ne sait si Frontenac et Mareuil avaient quelqu'un en particulier dans leur mire, mais le noble évêque Jean-Baptiste de La Croix de Chevreuses de Saint-Vallier partit en croisade pour empêcher la production.

Frontenac savait fort bien que l'œuvre avait été interdite à Paris trente ans plus tôt ; c'est-à-dire avant sa première nomination à Québec en 1672. Mais justement, à cette date, Louis XIV venait de lui ravir les faveurs de madame de Montespan, favorite en titre à Versailles. Le roi et le comte n'avaient rien de faux-dévots. Frontenac, par exemple, avait tiré de sa mésaventure galante quelques vers qu'il n'aurait pas fallu laisser lire à Saint-Vallier :

Je suis ravi que le roi, notre sire,
Aime la Montespan.
Moi, Frontenac, je me crève de rire
Sachant ce qui lui pend,
Et je dirai, sans être des plus lestes :
Tu n'as que mon reste,
Roi, tu n'as que mon reste (cité dans Breton, 1967 : 92).

Ce qui a fait reculer le marquis, ce n'est sûrement pas le *Mandement au sujet des comédies* de Saint-Vallier, lu en chaire le 17 janvier 1694, puisqu'il ne porte que sur un projet, mais le *Mandement sur les discours impies*, lu le même jour, qui visait explicitement Mareuil pour le scandale public qu'il avait fait devant l'église des Jésuites la semaine précédente. En effet, cette semaine-là l'évêque avait demandé au recteur du Collège des Jésuites, Jacques Bruyas, et à l'assistant-supérieur du Petit Séminaire des Sulpiciens, Charles de Grandelet, de se prononcer en chaire contre *Tartuffe*¹¹, ce qui avait mis Mareuil hors de

11. Voir extraits du sermon de Grandelet dans Laflamme et Tourangeau, 1979, p. 61-64. Pour les décors et costumes baroques suggérés pour *Tartuffe*, voir le frontispice gravé par Jean Sauvé, sur dessin de Pierre Brissart, dans les éditions des *Œuvres de Molière* en 1682, 1691 et 1697 : <<http://www.georgetown.edu/faculty/spielmag/courses/opsis/moliereicono.htm>>.

lui. Frontenac était tenu d'appliquer les règles gallicanes, qui définissaient les liens entre les pouvoirs civils et religieux, selon la recommandation faite par Colbert au gouverneur Mézy, en 1665 : « Il est absolument nécessaire de tenir dans une juste balance l'autorité temporelle qui réside en la personne du roi et ceux qui le représentent, et la spirituelle qui réside en la personne du Sr Évêque et des Jésuites, de manières toutes fois que celle-cy soit inférieure à l'autre¹² ».

Ce texte qui donnait préséance au gouverneur, l'incita à se substituer au pouvoir de l'évêque en instituant une Commission d'enquête sur les « discours impies » imputés à Mareuil ; mais cette même règle permettait à l'évêque de s'adresser directement au roi, ce qu'il ne manqua pas de faire. Le Conseil royal convoqua les deux parties, Mareuil et Saint-Vallier.

Saint-Vallier, 16 janvier 1694 :

[...] Nous exhortons tous les fidèles de notre Diocèse de faire une sérieuse attention sur le sentiment unanime de tant de personnes illustres en doctrine et en sainteté, qui parlent des comédies qui se jouent dans le monde selon qu'elles sont à présent en usage, enseignent tous que celles mêmes qui sont honnêtes de leur nature ne laissent pas que d'être très dangereuses par les circonstances du temps ou du lieu, ou des personnes, ou de la fin, ou des manières qui ont accoutumé de précéder, d'accompagner et de suivre ces sortes de divertissements, et s'efforcent d'en imprimer à toutes sortes de personnes l'aversion, et tout l'éloignement possible. Nous les conjurons de tout notre cœur pour l'amour de Notre Seigneur de déferer plutôt en ce point par un acquiescement docile aux sentiments des Saints qu'à leur propre lumière et à leur inclination naturelle dont ils doivent se défier.

Mais au regard des spectacles et comédies impies, ou impures, ou injurieuses au prochain, qui ne tendent d'elles-mêmes qu'à inspirer des pensées ou des affections tout-à-fait contraires à la Religion, à la pureté des mœurs, et à la charité du prochain, comme sont certaines pièces de théâtre qui tournent la piété et la dévotion en ridicule, qui portent les flammes de l'impureté dans le cœur, qui vont à noircir et à déchirer la réputation, ou qui sous le prétexte apparent de réformer les mœurs ne servent qu'à les corrompre et sous couleur de reprendre le vice l'insinuent adroitement et avec artifice dans l'âme des spectateurs, comme pourrait être la comédie du Tartuffe, ou de l'imposteur, et autres semblables. Nous déclarons que ces sortes de spectacles et de comédies ne sont pas seulement dangereuses, mais qu'elles sont absolument mauvaises et criminelles d'elles-mêmes et qu'on ne peut y assister sans pécher, et comme telles nous les condamnons et faisons défenses très expressees à toutes les personnes de notre Diocèse de quelque qualité et condition qu'elles soient de s'y trouver*.

* Voir Laflamme et Tourangeau, 1979 : 64-65.

12. François Colbert, lettre au gouverneur Augustin de Saffray de Mézy, 27 mars 1665 (voir Camille de Rochemonteix, 1889 : 351).

On a beaucoup parlé du billet de cent pistoles signé par l'évêque et encaissé le lendemain par le gouverneur, billet dont fait état l'intendant Jean Bochart de Champigny, dans une lettre au ministre, le 27 octobre suivant¹³. On caricature parfois la situation en parlant d'un pot-de-vin offert lors d'une rencontre fortuite sur la rue, mais on imagine mal les deux dignitaires dans une rue enneigée avec leur encrier et leur plume d'oie. De toute évidence, Saint-Vallier convoqué par le gouverneur pour justifier l'emprisonnement de Mareuil, offrit, en présence de l'intendant qui avait déjà calculé ses pertes, une compensation financière au théâtre désormais privé de directeur, arrangement qui ne fut guère apprécié à Versailles. Le ministre Louis Phélippeaux de Pontchartrain demanda des explications sur le prétendu pot-de-vin, dans une lettre du 8 juin 1695, et se vit répondre, le 4 novembre suivant : « À l'égard des cent pistoles que M. l'évêque m'a données, c'est une chose si risible, que je n'ai jamais cru qu'on la pût tourner à mon désavantage, mais qu'elle donnerait matière à se réjouir à ceux qui en entendraient parler » (Paquet, 1944 : 116). En tout état de cause, le *Mandement au sujet des comédies* – qui précédait de quelques mois les *Maximes & réflexions sur la comédie* de Bossuet – ne fut suivi que par les dévots, mais il incita les gens de théâtre à être particulièrement prudents, ne serait-ce que pour des raisons politiques.

La comédie dans le boudoir

S'il n'y avait pas de salon au château du gouverneur, il s'en trouvait un au palais de l'intendant où se tint la production d'un ballet allégorique, apparemment *Les quatre saisons*, offert par l'intendant Jacques Raudot durant les fêtes du Mardi-Gras de 1706, avec des décors et costumes différents pour chaque acte. Mais il s'agit d'un phénomène isolé, car le théâtre de société ne trouve une réelle liberté qu'en 1715, à l'arrivée au pouvoir du duc d'Orléans, grand amateur de théâtre. (Il faut rappeler que c'est lui qui fit revenir à Paris les Comédiens italiens que la reine avait fait chasser.) Les livrets de vaudevilles et les *Parodies bachiques* de Ribon (1696) sur des airs d'opéra de Jean Baptiste Lully, y compris la musique d'ouverture du *Monsieur de Pourceaugnac* de Molière, trouvés dans l'inventaire de 1731-1732 des biens de l'intendant Claude-Thomas Dupuy datent de cette époque. Comme le livre de Jacques Hotterre, dit Le Romain (1741), qui contient des opéras-ballets tels *L'Europe galante* (1697)

13. Lettre citée par Auguste Gosselin, « Un épisode de l'histoire du théâtre au Canada », *Mémoires de la Société Royale du Canada*, vol. IV, s. 1, 1898-1899, p. 64 ; cité dans Laflamme et Tourangeau, 1979, p. 66, n. 51.

Molière, *Le misanthrope*, traduction Paul Mascarène, 1743/1744, acte III, scène 5 :

Alc. And what would you have me do there, Madam ? the temper I am of requires I should banish myself from thence. Heaven has not made me of a constitution to bear with a courtly air, I have not those virtues requisite to procure me any success in that climat (sic). My greatest talent is to be frank and sincere. I have no words to flatter & deceive people, and he who has not the gifts of concealing his thoughts may need to make as little stay there as he can. Tis true out of the Courts one can not have those advantages or those titles it can give, butt (sic) at the same time if we must be without them we are on the other hand not obliged to act low and mean, to bear with many hard rebukes, to praise Mr. Such a one's compositions, to fawn on Madam Such a one, and are not forc'd to hear the impertinent tattle of our empty Smarts²¹.

* Transcription de Patrick O'Neill, d'après le manuscrit conservé à Londres, Fonds Mascarène, British Library.

d'André Campra, *Les Indes galantes* (1735) de Jean-Philippe Rameau et *Les vendangeuses* de François Couperin.

Étrangement, au Fort Anne, qui a remplacé Port-Royal depuis la conquête de la Nouvelle-Écosse en 1713, c'est à un officier huguenot de l'armée britannique, Paul Mascarène, qui occupa par deux fois la présidence du Conseil durant les absences prolongées des lieutenants-gouverneurs Lawrence Armstrong et Richard Phillips, qu'il revient d'avoir présenté le premier Molière en Amérique. Il monta en effet *Le misanthrope* dans sa propre traduction, vers le Soir des Rois de 1744¹⁴.

Le théâtre du régime français se termine avec une comédie inconnue offerte par l'intendant François Bigot à Montréal, durant les fêtes du Mardi-Gras de 1749. À laquelle il faudrait ajouter en principe le dialogue *De l'usage du poison*, dont on ne connaît que le titre, écrit par l'officier Louis Le Verrier, en 1753. Enfin, en 1757, au Fort Niagara alors sous l'autorité du commandant Pierre Pouchot, eut lieu la production d'une comédie intitulée *Le vieillard dupé* dans laquelle on peut reconnaître sans doute la célèbre pantalonnade *Le vieillard jaloux*. Vinrent les conquêtes britanniques de Louisbourg (1758), Québec (1759) et Montréal (1760). Fort heureusement, et contre toute attente, elles ne signèrent pas l'arrêt de mort du théâtre de langue française. Le siège de

14. 1743, dans la mesure où l'Angleterre utilise alors le calendrier Julien et que son premier de l'An tombe le 25 mars. Comme le calendrier Grégorien utilisé en France a été avancé de douze jours, la Nouvelle-France est déjà en 1744. À cause notamment d'un traité signé avec les Acadiens en l'absence d'Armstrong, Mascarène, qui était de naissance française, avait été soupçonné d'être un agent double. Il se servait peut-être du personnage d'Alceste pour reprendre à son compte le message de Molière sur les véritables gens d'honneur.

Gazette de Montréal, 1787

La prise de Québec, en 1759, a non seulement fait l'objet d'une pièce, écrite par Cockings en 1766, mais d'un pageant, en forme de revue des troupes par le prince William Henry, en août 1887. La « revue » alla comme suit :

Monsieur,

Je voudrais bien vous faire un récit de la Revue qui se fit hier sur la plaine d'Abraham. Vous ne devez pas vous attendre à une narration des manœuvres, dans des termes techniques de l'Armée, mais que sçais que votre candeur pardonnera les défauts de ma description en ami. Le dessin de cette revue étoit pour donner une idée au Prince, de la Bataille entre le Général Wolfe et le Général Montcalm, presque sur le même terrain; pour cet effet, les grenadiers & l'Infanterie légère, avec une partie de l'Artillerie, furent supposés d'être l'Armée Française, commandée par le colonel Hattings; les cinq Bataillons & le Détachement commandés par le Général Hope, l'Armée Britannique. Toute la Troupe étoit sur les lieux avant six heures du matin. L'Artillerie fut postée dans une ancienne redoute française. À leur droite, en inclinant du côté de la rivière, étoit l'Infanterie légère, à gauche des grenadiers; derrière la redoute étoient les cinq Bataillons, qui s'étendoient en ligne vers le Foulon. Si-tôt que le Prince parut sur le Champ, un salut Royal fut tiré par l'Artillerie; il s'avança de l'Infanterie légère, qui le salua lorsqu'il passa en front, ainsi que les grenadiers; si-tôt que le salut fut fini, l'Artillerie quitta la redoute, & se rangea sur la droite des Bataillons. Le Prince fit alors un tour le long de la ligne, de la droite à la gauche: vous n'ignorez pas les autres saluts, par division et sous divisions; pendant ce temps là, les grenadiers & partie de l'Artillerie firent un détour vers la droite sans être vu des spectateurs qui étoient présents à ce salut; l'Infanterie légère fit de même vers la gauche de la rivière, & forma une avant garde des Grenadiers & de l'Artillerie, qui avoit pris possession d'une hauteur sur la droite des Bataillons, entre Sillery et le chemin de Ste. Foi: le salut n'étoit pas encore fini, lorsque les deux Armées commencèrent à se canonner l'une contre l'autre; pendant la canonnade l'Armée Anglaise se forma en ligne derrière l'Artillerie. Deux Bataillons firent un détour derrière une clôture, & prirent l'avant garde en front, laquelle en les apercevant commença un feu fort actif. Après un feu continuel, qui durant environ un quart d'heure, ils furent repoussés sur le gros du Corps; mais se trouvant rejoint par un renfort, ils se rallièrent; sur quoi une Brigade fut dépêchée pour attaquer les François sur la gauche par des enfilades, pendant que le Corps de réserve & l'Artillerie avancèrent de front, & après un feu fort âpre des deux côtés, les François furent chassés de la hauteur, avec la perte de leur Artillerie. Ils se retirèrent près la maison de Mr. Fitzgerald, sur le chemin de Ste. Foi, qu'on supposoit un fort; & lorsque l'Armée Anglaise s'avança sur eux, par diverses colonnes, on envoya un parti du fort, pour harasser l'Armée Anglaise, mais il fut aussi-tôt repoussé dans le fort. On envoya un Parlementaire du fort, sur lequel on tira; sur quoi un terrible feu de canon prit lieu; et les Anglois s'avançant sur le fort, ceux qui étoient dedans furent mis en désordre, & obligés de se retirer, lesquels cependant se rallièrent encore une fois, & les François se voyant attaqués de par tout, se rendirent prisonniers de guerre. La Bataille étant finie, les Grenadiers sortirent, & prirent la droite de la ligne, l'Infanterie légère à la tête, & l'Artillerie sur les ailes des Bataillons, où plusieurs manœuvres dans la marche et les décharges prirent place; jusqu'à ce qu'enfin, le tout forma une ligne par Régiment, sur la route de Sillery. Le Prince en se retirant, passa le long de la ligne, de la droite à la gauche, où il fut salué de par-tout, ainsi que de 21 coups de canons. C'est ainsi que finit la Revue, qui dura près de quatre heures, à la plus grande satisfaction de tous ceux qui y étoient présents²².

* Anonyme, lettre du 30 août 1787, *La Gazette de Montréal*, 6 septembre 1787.

Québec fit l'objet d'une pièce de George Cockings¹⁵ et d'un pageant militaire, sur les Plaines d'Abraham, en août 1787. Cette défaite allait également faire l'objet de nombreuses pièces patriotiques au cours du XIX^e siècle.

La pratique du théâtre de société des gouverneurs et intendants allait heureusement perdurer, au-delà des nouvelles allégeances. De plus, de jeunes avocats, notaires et seigneurs qui avaient été éduqués en Nouvelle-France et avaient reçu une formation d'amateurs, allaient bientôt saisir, sinon provoquer, leur chance de monter en scène.

15. *The Conquest of Canada, or The Death of General Wolfe*, écrite par un fonctionnaire britannique de Terre-Neuve, George Cockings (1766), a été créée à Philadelphie les 17, 19 et 22 février 1773 par l'American Company de Lewis Hallam fils. Le texte a été imprimé à Londres en 1766 ; à Baltimore en 1772 ; à New York en 1773. Une troupe de garnison l'a jouée à New York (4 octobre 1783). C'est sûrement la même qui fut montée par Allen sous le titre *The Siege of Quebec, or The Death of General Wolfe*, à Québec, le 19 octobre 1786, et qui fut montée à Londres durant l'été de 1790.

« L'Orphée rouge » est placé sous l'égide d'une stèle de couleur ocre, représentant un prince qui danse à la porte de l'enfer où il a vaincu la mort. Différents artefacts, semblablement rattachés à des légendes et des rituels, sont étudiés par rapport à leur théâtralité : masques, partitions, pétroglyphes et sculptures. À l'aide d'études paléographiques récentes et de récits d'observateurs de l'époque, cet essai entend jeter un peu de lumière sur certaines « actions » des Premières Nations de la Nouvelle-France, leur déroulement, leurs lieux et leurs thèmes.

« Scènes de Nouvelle-France » aborde un certain nombre de productions qui impliquent un modèle métropolitain (entrée triomphale, néoclassicisme, comédie italienne), et quelques particularités coloniales (participation autochtone, scénographie inusitée). Certains officiers ont produit leurs propres textes, comme Lescarbot, Lotbinière et Le Verrier. D'autres, comme Piraube, Mareuil et Mascarène, ont osé monter et interpréter des auteurs aussi célèbres que Corneille, Racine et Molière. L'intérêt des professeurs et des familles seigneuriales pour le théâtre a contribué, malgré les réticences du haut clergé, à donner au milieu une empreinte culturelle indélébile.

« L'Orphée rouge », placed on an ochre coloured stele, represents a prince who dances at the door of hell where he has overcome death. Different artefacts, similarly linked to legends and rituals, are studied with regard to their theatricality: masks, partitions, petroglyphs and sculptures. Using recent paleographic studies and accounts of observers of the time, this essay intends to shed some light on certain « actions » of the First Nations peoples in New France.

« Scènes de Nouvelle-France » approaches a certain number of theatrical productions that reflected a metropolitan model (triumphal entry, neoclassicism, Italian comedy) as well as some colonial characteristics (indigenous participation, uncommon scenography). Some officers produced their own texts, such as Lescarbot, Lotbinière and Le Verrier. Others, like Piraube, Mareuil and Mascarène, dared to produce and interpret authors as famous as Corneille, Racine and Molière. The interest for the theatre shown by officers and seigneurial families was, in spite of the high clergy's reservations, an indelible contribution to the cultural life of the colony.

André G. Bourassa est professeur associé à l'École supérieure de théâtre de l'UQAM, où il a enseigné plus de vingt ans l'analyse et l'histoire du théâtre. Il a publié sur la modernité culturelle au Québec (dont une thèse qui s'est mérité le prix France-Canada) et il a contribué à l'édition des écrits de Paul-Émile Borduas et de certaines œuvres de Claude Gauvreau. Il termine actuellement la première partie (1535-1885) d'une histoire critique du théâtre au Québec.

Bibliographie

- ANONYME (1890), *La Réception de Monseigneur le Vicomte d'Argenson par toutes les nations du païs de Canada à son entrée au Gouvernement de la Nouvelle-France, le 28 juillet 1658*, Québec, Léger Brousseau. Présentation de Pierre Georges Roy.
- BOURASSA, André G. (1987), « Danse au Québec et modernité », *Parachute*, cahier *Festival international de nouvelle danse*, p. 16-25.
- BRETON, Alain (1994), *Rabinal Achi. Un drame dynastique maya du quinzième siècle. Édition établie d'après le manuscrit Pérez*, Nanterre, Société d'Ethnologie.
- BURGER, Baudouin (1976), « Les spectacles dramatiques en Nouvelle-France (1606-1760) », dans Paul WYCZYNSKI, Bernard JULIEN et Hélène BEAUCHAMP, *Le théâtre canadien-français. Évolution, témoignages, bibliographie*, Montréal, Fides. (Coll. « Archives des lettres canadiennes », n° 5.)
- BENSON, Eugene et Leonard W. CONOLLY (1987), *English Canadian Theatre*, Toronto, Oxford University Press. (Coll. « Perspectives on Canadian Culture ».)
- BOUCHARD, Jacques (1980), « Du théâtre français et ancien en Nouvelle-France », *Bulletin du Centre de recherche en civilisation canadienne française*, n° 20 (avril), p. 5-7.
- BRETON, Guy (1967), « Vers galants 2 », *Le Magazine Lui*, mars, p. 49-50, 92.
- CAMPEAU, Lucien (dir.) (1979), *Monumenta Novae Franciae*, t. II, « L'établissement à Québec, 1616-1634 », Québec, PUL et Rome, Monumenta S. J.
- CAMPEAU, Lucien (dir.) (1989), *Monumenta Novae Franciae*, t. IV, « Les grandes épreuves, 1638-1640 », Québec, PUL et Rome, Monumenta S. J.
- CARTIER, Jacques (1986 [1545]), « Brief Récit », dans *Relations*, éd. critique par Michel Bideaux, Montréal, PUM. (Coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde ».)
- CHAMPLAIN, Samuel de (1973), *Œuvres de Champlain*, Montréal, Éditions du Jour, t. 2.
- DEWDNEY, Selwyn (1975), *The Sacred Scrolls of the Southern Ojibway*, Calgary, Glenbow Alberta Institute et Toronto, University of Toronto Press.
- FENTON, William N. (1984 [1941]), *Masked Medicine Societies of the Iroquois*, Ohsweken (Ont.), Irocrafts.
- GRAYMONT, Barbara (1988), *The Iroquois*, New York, Chelsea House Publ. (Coll. « Indians of North America ».)
- ISSENMAN, Betty et Catherine RANKIN (1988), *Ivalu. Traditions du vêtement inuit*, Montréal, Musée McCord.
- KOHL, Johann Georg (1860), *Kitchi-Gami. Life Among the Lake Superior Ojibway*, London, Chapman and Hsall. <<http://www.canadiana.org/cgi-bin/ECO/mtq?id=3bb06cfcc4&doc=36182>>.
- LAFLAMME, Jean et Rémi TOURANGEAU (1979), *L'Église et le théâtre au Québec*, Montréal, Fides.
- LEJEUNE, Paul (1979 [1632]), *Relation briesve*, dans Lucien CAMPEAU, *Monumenta Novae Franciae*, t. II, Québec, PUL et Rome, Monumenta S. J.

- LEJEUNE, Paul (1979 [1634], *Relation de ce qui s'est passé en la Nouvelle France (en date du 7 août 1634)*, dans Lucien CAMPEAU, *Monumenta Novae Francia*, t. II, Québec, PUL et Rome, Monumenta S. J.
- LESCARBOT, Marc (1866 [1612]), *Histoire de la Nouvelle-France ; suivie des Muses de la Nouvelle-France*, Paris, Edwin Tross.
- LOTBINIÈRE, René Louis Chartier de (1927 [1667]), « Sur le voyage de monsieur de Courcelles, gouverneur et lieutenant général pour le Roy en la Nouvelle France en l'année 1666. Vers burlesques », dans Pierre Georges ROY, *Bulletin des recherches historiques*, vol. XXXIII, n° 5 (mai), p. 257-282.
- NUNGAK, Zébédée et Eugène ARIMA (1988), *Puvungnituk. Inuit Stories. Légendes inuit*, Ottawa, Musées nationaux du Canada.
- PAQUET, André (1944), « Les origines du théâtre français au Canada français », *Le Canada français*, vol. XXXII, n° 2, p. 99-118.
- PEARCE, Thomas Matthew (1985), *New Mexico Place Names : A Geographical Dictionary*, Albuquerque, University of New Mexico Press <<http://bombaci.rootsweb.com/NMPlaceNames.html>>.
- PÉRET, Benjamin (1960), *Anthologie des mythes, légendes et contes populaires d'Amérique*, Paris, Albin Michel. (Coll. « Bibliothèque Albin Michel », n° 19.) [réédité en 1989]
- RIOUX, Marcel (1960), « Faut-il réhabiliter la magie ? », *Cité libre*, n° 26 (avril), p. 28-29.
- ROCHEMONTEIX, Camille de (1889), *Un collège des Jésuites aux XVII^e et XVIII^e siècles : le Collège Henri IV de la Flèche (1604-1762)*, Le Mans, Leguicheux, vol. II.
- ROCHEMONTEIX, Camille de (1896), *Les Jésuites et la Nouvelle-France au XVII^e siècle*, Paris, Letouzey et Ané, vol. III.
- ROGERS, E. S. (1966), *False Face Society of the Iroquois*, Toronto, Royal Ontario Museum. (Coll. « 5W Booklet », n° 10.)
- SAGARD, Théodat Gabriel (1976 [1632]), *Le Grand Voyage au pays des Hurons*, Montréal, Hurtubise/HMH. (Coll. « Cahiers du Québec », n° 27.)
- SAINT-VALLIER, Jean-Baptiste de La Croix de Chevrières de (1887 [1694]), « Mandement au sujet des comédies, 16 janvier 1694 », dans *Mandements, lettres pastorales et circulaires des évêques de Québec*, Québec, A. Côté, vol. I.
- SALMORAL, Manuel Lucena (1990), *L'Amérique en 1492. Portrait d'un continent*, Paris, Larousse.
- SCHWARTZ, Herbert T. (1974), *Contes érotiques indiens*, Montréal, Éditions du Jour.
- SPECK, Frank G. (1949), *Midwinter Rites of the Cayuga Long House*, Philadelphia, UPP ; (1987) Ohsweken (Ont.), Irocrafts. (Coll. « Iroquois Reprints ».)
- WHITNEY, Leon F. (1984), « Newfoundland and Labrador », *Merit Students Encyclopedia*, New York, Macmillan Educational Co. et London, P.F. Collier.

Rupture et fragments dans le théâtre de René–Daniel Dubois¹

L'horizon théâtral québécois de la seconde moitié du xx^e siècle, après la Révolution tranquille, voit apparaître quantité d'œuvres d'une richesse inédite, ne serait-ce que par leur capacité à remettre en question une axiologie sociale trop institutionnalisée. C'est exactement dans cette voie que s'inscrit la dramaturgie de René–Daniel Dubois. L'intérêt de son théâtre réside surtout dans une effervescence du discours, d'une parole mise davantage à contribution que l'action, ce qui est souvent synonyme d'équivoque et de complexité. Néanmoins l'écheveau des thèmes qu'il tisse dans ses pièces, malgré le caractère apparemment réducteur de leur désorganisation, repose en fait sur une cohérence spécifique, sur une stratégie proprement subjective. Comme la critique l'a relevé depuis quelques années, la dramaturgie québécoise contemporaine s'est engagée dans un renouveau de sa poétique. À travers les variations textuelles de ce renouveau, entre autres avec Normand Chaurette et Daniel Danis, certaines caractéristiques se sont généralisées : fragmentation du discours, transformations dans l'identité des personnages, usage de la répétition, morcellement et mélange d'éléments d'un sens devenu lacunaire ou différé, entre autres. C'est cette fragmentation du sens qui autorise que l'on fasse appel à la notion de subjectivité pour analyser les pièces issues de cette nouvelle dramaturgie, en tenant compte des processus cognitifs : « Considérée dans son extension la plus large, la notion de subjectivité désigne la conscience intérieure de soi ; seul le sujet a accès à cette intériorité,

1. Ce travail est issu du groupe de recherche sur les nouvelles formes dramatiques dirigé par Marie-Christine Lesage dans le cadre d'une recherche subventionnée par le FCAR.

par opposition à l'*objectivité* du monde externe que nous pensons être accessible à tous (Auroux, 1996 : 221-222).

Il sera donc intéressant de relever certains points importants de cette articulation triadique de la subjectivité, plus exactement par rapport au langage (avec le texte théâtral), à la cognition² et au monde, dans deux pièces de René-Daniel Dubois, *Adieu, docteur Münch* et *Le troisième fils du professeur Yourulov*.

***Adieu, docteur Münch* : la quête d'une impossible identité**

Adieu, docteur Münch correspond particulièrement bien à cette dynamique composite du théâtre québécois contemporain. Sur la toile de fond que forment certains motifs³ se détachent des dispositifs cognitifs dont la complexité dessinera l'insanité de la destinée humaine. Des fragments épars de souvenirs et d'informations disparates construiront progressivement l'identité de Münch, une identité intimement liée à la subjectivité puisqu'il s'agit pour le personnage d'établir des connaissances au-delà d'une conscience des limites d'un ancien corps. Cette identité, qui est aussi une conscience de soi, peut être envisagée à la lumière de la définition qu'en propose Margaret A. Boden : « the reflexive activity in which one represents oneself as a person, to whom intentional predicates of belief and desire, and their many cognates, are applicable⁴ » (1998 : 11).

Tout commence dans l'*incipit*, à l'annonce que « Quelqu'un est mort ce soir » (Dubois, 1982 : 7). Cet acte de décès inscrit la « réalité » de la pièce dans une zone inexplorée. Des informations sur le personnage – qu'on apprendra être Münch – s'ajoutent ensuite avec la répétition de différentes questions concernant le nom, le sexe et l'état civil⁵. Sa position médiane entre le néant de la mort et l'ouverture vers l'inconnu lui permettra toutes les interrogations et abolira toute forme de censure. Quoi de plus objectif qu'un

2. L'utilisation par le cerveau de mécanismes lui permettant de former des connaissances sur le monde, connaissances qui se fondent d'abord sur la perception et qui peuvent être d'ordre rationnel ou émotionnel.

3. Par exemple, l'inanité émotionnelle, le morcellement du texte, etc.

4. « l'activité réflexive par laquelle on se représente soi-même comme une personne à qui s'appliquent les attributs intentionnels des croyances et des désirs » (traduction libre).

5. Cette définition graduelle, dès le début (pages 7-8), nous dévoile déjà l'individu. Sa visée heuristique est multiple : par exemple, elle cherche à poser le personnage en restreignant l'espace de son univers, d'où le lien à la hiérarchie sociale.

personnage partiellement anonyme et semblant tout aussi étranger au Québec (par son nom) qu'à lui-même (avec son amnésie partielle et ses propos décousus), et même au monde (il est mort) ?

Malgré cela, Münch tente de se définir une identité : le fait qu'il « boite depuis des années de la jambe [...] [devient] comme un état, ou une qualité [...] d'être [...], voire [une] morale » (Dubois, 1982: 9). Au sujet de ce mode attributif, Michel Larouche fait remarquer que Münch est aussi « justicier », « dictateur », « chef » et « roi déchu » (1982 : XIII). Mais ce processus de réminiscence est difficile, car ce sont des souvenirs flous, presque absents, qui le définissent. Pour recouvrer ses souvenirs, Münch fait appel à de multiples bribes d'informations, autant factuelles qu'émotionnelles. Cet échantillonnage préliminaire permet de créer un « fond » à partir duquel s'effectuera la reconnaissance de représentations plus précises du contenu de souvenirs inextricablement liés les uns aux autres. C'est la définition du contexte précis où le contenu remémoré prend forme. Ainsi, Münch se dit athée et arrête sa position métaphysique, même s'il évolue en même temps dans le non-être et la conjecture de ce qui suit la mort, puisqu'il vient de décéder. Il reste désormais limité aux informations passées, coupé des trois étapes essentielles à l'acquisition de connaissances nouvelles : la perception, l'apprentissage et la mémorisation. Ce processus reste fondamental pour étudier l'utilisation des concepts dans des tâches complexes et abstraites, car il est impossible de décrire l'expérience subjective en des termes qui ne soient pas, eux aussi, subjectifs (Sturgeon, 1994).

L'autodéfinition du docteur Münch s'effectue, entre autres, à partir de références à la prime enfance (« J'ai été nourri au sein. [...] Et ça laisse des souvenirs » [p. 12]) et à l'amour (avec l'élégie de Civa-Lara [p. 14]). Cette démarche relève de l'*anamnèsis*, le « ressouvenir », au sens propre, puisque le personnage invoque volontairement les traces de son passé. La double modalité de la mémoire (entre passé et présent) et l'effet prospectif (ou prédictif) de l'imaginaire influencent ainsi la définition ambiguë des dimensions de l'espace et du temps. Toutefois, conscient du fonctionnement hasardeux de la mémoire, Münch en reproduit bien la dynamique potentiellement défailante : « les gens ont tendance à oublier ou à confondre la source d'un souvenir quand de longues périodes se sont déroulées depuis l'événement » (Schacter, 1999 : 238). Il mélange les informations, perd leur cohérence. Lors du processus de rappel, puisque nombre de souvenirs restent incomplets, les « espaces » laissés libres sont occupés par des informations inférées d'autres sources (souvenirs récents ou périphériques, perception du contexte physique,

etc.) pour en assurer la cohérence interne et l'adéquation avec la représentation du monde. Comme l'a mentionné Marie-Christine Lesage (2000), la mémoire ne fonctionne pas à la manière d'une bande magnétique qui se déroule selon un ordre préétabli, purement chronologique, mais plutôt à travers la sollicitation de diverses régions du cerveau⁶ où sont consignées les informations. C'est cette complémentarité des « modules » qui mélange les souvenirs, l'espace et le temps au gré des liens, des inférences et assure une organisation tout autre, celle de la discontinuité. Münch l'illustre bien lorsqu'il conclut l'histoire du « bébé littéral » par cet aveu : « C'était la seule histoire à peu près cohérente que je connaisse. Elle est fausse, bien sûr... [...] je ne sais pas la fin, ou s'il y en a une... » (p. 47).

L'espace où évolue le personnage, qui relève surtout de l'intelligible en dépassant par la mort le niveau du sensible, demeure parfaitement adapté à la finalité du sens. Mais l'ambivalence de Münch reste entière. S'il tente de s'unifier dans une identité, il fait aussi référence à un personnage-autre, à une étrangeté qui rendra possible l'adjonction des visages successifs d'autres personnages successifs. La désorganisation du discours explore ainsi différents paysages identitaires et illustre une crise représentationnelle. Si Münch opère une surimpression en disant : « Oui ! Évidemment, c'est moi !... Qui d'autre ? Ça c'est bien moi » (p. 10), il enchaîne aussitôt : « Faux ! Il n'y a pas que moi ! Il doit, il devra, il a dû en avoir d'autres. *Il doit*, quelque part... ailleurs... voire ici même... mais où ? » (p. 10). En cela, il confirme la future multiplication de sa personnalité, par le biais d'autres personnages comme Pietà, Conrad, Pacôme Parmentier. Ce sens mouvant l'empêchera de se déterminer, de confirmer ses balises de sens, c'est-à-dire la définition qui l'insérerait dans un espace et un temps précis.

En conséquence, que ce soit grâce à l'allégorie des États-Unis (avec la Statue de la Liberté) ou de l'Inde (avec Civa-Lara), Münch se détache de tout ancrage identitaire à une collectivité – même de son nom apparemment d'origine germanique. En outre, la question sociale de l'identité dans la pièce garde toujours sa totale transparence performative. Les métaphores « étrangères » de Dubois restent évidentes, le but n'étant pas de créer l'illusion d'une autre réalité mais plutôt de poser un métaregard critique. Du non-lieu où il se trouve, le personnage évoquera des souvenirs épars, sollicitera l'attention.

6. Nous savons aujourd'hui que le cerveau fonctionne à partir de l'interaction entre différents modules pouvant se spécialiser dans une tâche (langage, émotions, etc.), mais chacun fonctionnant aussi avec les autres, sans quoi le résultat serait moins efficace, ou même nul. À ce sujet, voir Jerry Fodor (2000).

L'interprétation du récepteur devient alors la condition essentielle d'une définition de l'identité qui se constituera peu à peu à partir des éléments fournis au fil de la pièce. C'est seulement à ce moment, lorsque s'effectuera à travers le récepteur l'idéation qui le représente, que le personnage commence à exister. Mais le discours décousu de Münch, la rupture des liens logiques et sémantiques sur lequel il repose, manifeste aussi une sorte de difficulté d'exister.

Le drame de la vacuité du monde

Le texte met d'abord à contribution de nombreux dispositifs permettant de créer un climat d'étrangeté quand, par exemple, le personnage reproduit, hors de leur contexte, des termes procéduriers (comme « nonobstant ») ou médicaux. La prolifération des personnalités du docteur Münch permet ce singulier spectacle : la voix du personnage devient orchestration, dans la mesure où toutes ses personnalités s'atomisent mais restent potentielles, car l'une peut être toutes les autres et toutes les autres sont lui-même. Mais traversant la vacuité existentielle dans sa solitude monologique (mais plurielle), Münch sonde sa mémoire pour retrouver ce qui semble consister pour lui en une ultime réminiscence, celle d'un moment parfait, sans même savoir s'il a réellement existé. Là peut-être résiderait son unité, l'identité véritable qui le fonderait dans l'existence, qui cesserait sa désagrégation en « êtres-autres ».

La quête de ce personnage qui tente désespérément d'*exister* passe également par la définition méliorative d'un statut social : « Je suis le docteur Carl Octavius Münch. Le *docteur*. Agrégé. *Honoris causa*. Méritant de la Patrie » (p. 22) ; puis, « Peu importe le lieu de ma naissance, et la date. Formalités. Je suis docteur » (p. 53-54). Ce positionnement semble marquant dans la pièce, car il illustre toute la difficulté de Münch à se définir par rapport aux autres tout en sauvegardant son identité. La profession seule, aussi prestigieuse soit-elle, ne détermine pas l'individu. Au mieux, elle assure la « subsistance... mais, hélas [n'assure] qu'elle ! » (p. 54).

Münch, à de multiples reprises, crée un rapport d'intersubjectivité avec ceux auxquels il s'adresse. C'est ce qui le rend « à la fois angoissé et [...] [ce qui le] tortur[e] par cette question : "Voyez-vous ?" » (p. 14). L'utilisation outrancière de cette locution devenue creuse entretiendra la fonction phatique entre l'émetteur et ses récepteurs, mais sa répétition obsessionnelle pourra également servir à rassurer le personnage qui consolide ainsi ses balises de sens. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si ce procédé de répétition reste présent tout au long de la pièce, bien que ses manifestations varient⁷. Véritable habitude linguistique

du personnage, la répétition devient un mode organisateur très efficace du fragment. Qu'il s'agisse de souvenirs factuels, affectifs, de locutions creuses ou de la surenchère des verbes copules, tout concourt à inférer, classer, organiser la représentation que Münch se fait de lui-même à travers ses souvenirs. La pièce ne contient jamais de certitude et le personnage va jusqu'à nier la pertinence même de toucher à la vérité. D'où l'affirmation indirecte de la relativité des balises de sens qu'il pose : « Tu es bien de ceux à qui la vérité est essentielle. Frank, la vérité ? Pauvre fou ! Qu'avons-nous à faire de la Vvvvérité ? » (Dubois, 1982 : 28). Tout n'est qu'hésitations et troncatures, changements constants : « Je suis, d'autre part... ou serait-ce... en dépit... voire nonobstant..., né à Kaboul. Ou y serais-je plutôt mort ? Enfin, le 17 mars 186... À moins que ce ne soit le 21 avril ? » (p. 8-9). Cet antithétique empire du morcellement et de la multiplication, Münch le métaphorise même à travers le Palais de glaces : « Je vous renvoie votre image. Oui. Mais petits bouts par petits bouts ! » (p. 50).

À mesure que l'étrange docteur tentera de se définir, d'exhumer des informations de sa mémoire, il cherchera la caution d'interlocuteurs potentiels qui, en accordant une hypothétique réponse affirmative à la question « Voyez-vous ? », viendront confirmer la valeur de son identité. C'est une telle recherche de pertinence qui se manifeste lorsqu'une personne poursuit l'intention de décrire et de comprendre quelque chose : « When the pattern of inferences a person manifests deviates too drastically from the rational ideal, the person's mental states simply do not admit of an intentional description at all⁷ » (Stich, 1991 : 44). Les paroles de Münch deviennent désormais tout ce qui le lie aux autres, à ceux qui existent encore. Entretenir ce lien social reste peut-être le seul moyen d'amoindrir l'anxiété qui le tenaille : « je ne pourrais pas être seul ce soir... J'ai besoin de vous. [...] Je sais trop de choses, à présent, alors restez, ne serait-ce que pour le cacher à mes yeux... » (p. 47).

Certains personnages, comme Alex Parmentier, nous confirment aussi qu'il faut rester inconscient pour être heureux dans la société actuelle. La conscience mène à la fuite de l'abrutissement mais génère l'insatisfaction et l'absence de dialogue conduit invariablement à la difficulté de communiquer

7. La répétition se joint même à l'attribution. Dans la définition de lui-même, Münch répète certaines paroles (ici soulignées en italiques) tout en s'octroyant des caractéristiques : « [...] je vous démonte et remonte plus exactement qu'un horloger suisse ses coucous. Je suis le docteur Münch » (Dubois, 1982 : 23).

8. « Lorsque le modèle inférentiel d'une personne dévie trop du modèle rationnel, l'état mental de la personne interdit toute tentative de description » (nous traduisons).

et à la solitude. Ne prenons à témoin que l'interminable soliloque du personnage (pour un seul acteur) tout au long de la pièce, bien qu'il soit divisé en plusieurs autres. Dans cette nouvelle variation de l'absurde, même la fuite éternelle dans des voyages, auxquels Münch fait souvent allusion, ne saurait être envisagée comme une solution puisque, malgré la vastitude du monde, la situation initiale de la pièce, son état achevé, non de mortel mais d'homme mort, se répéterait indéfiniment. Peu importe l'endroit du monde où l'on se sauve, on ne peut se fuir soi-même, quitter son mal de vivre. C'est par la reconfiguration progressive d'une vie morcelée, dans la déroute d'un « je » incertain, avec ses hantises et son apparente folie, que le personnage heurtera alternativement les deux pôles – vie et mort – de sa quête existentielle :

[Münch, s'adressant au rat Frank] Si vrai et entier de toutes les fibres de ton corps que seul le vrai est possible, mais que jamais tu ne perçus que le vrai est ennemi de la vie. Trop vrai pour être viable. Hélas, Frank, le monde ? Non, le monde n'est pas ce qu'il devrait être... (p. 29)

L'objectivation des informations identitaires progressivement reconstituées montre bien la relativité de leur utilité au sein de l'étrange néant dans lequel baigne Münch. La question de la solitude existentielle est explicitement mise en contexte. L'être humain, en plus de demeurer en partie étranger à lui-même, est né seul et mourra seul. Tous les événements de sa vie ne sont que de fugitives pauses qui lui permettent d'oublier cette *attente mortelle*... Ainsi, dans le spectacle de sa dispersion, le docteur Münch n'est plus que l'ultime guignol qui nous rappelle sans cesse qu'à moins de faire totalement abstraction de la conscience, la liberté elle-même devient la sombre parodie du jeu de la condition humaine, dont il est impossible de découvrir les règles comme de s'y soustraire :

Après avoir fait de la mort une affirmation de la vie, converti son gouffre en une fiction salutaire, épuisé nos arguments contre l'évidence, nous sommes guettés par le marasme : c'est la revanche de notre bile, de notre nature, de ce démon du bon sens qui, assoupi un temps, se réveille pour dénoncer l'ineptie et le ridicule de notre volonté d'aveuglement. [...] Le Rien était sans doute plus comode. Qu'il est malaisé de se *dissoudre* dans l'Être ! (Cioran, 1956 : 235)

Le troisième fils du professeur Yourolov : une distorsion en quatre dimensions

Le troisième fils du professeur Yourolov procède aussi à une fragmentation des événements à partir de laquelle l'espace et le temps, repères constituant la perception continue de la réalité, deviennent impossibles à saisir clairement pour le récepteur tandis que, de leur côté, les personnages tentent à leur manière de reconfigurer le sens de ce qu'ils croyaient être leur réalité. D'entrée de jeu, la construction textuelle particulière de la pièce réfère à quelque utilisation du chœur, dans la mesure où celui-ci fait participer plusieurs voix à l'élaboration d'un discours commun, plurivoque. Il y a là une variation de l'effet choral propre au dramaturge. Si les personnages n'unissent pas toujours leurs répliques, chacun d'eux participe néanmoins à l'unité de la composition en apportant successivement les fragments de celle-ci, selon un processus opérant tout au long de la pièce. Cependant, la pièce présente deux manifestations plus conventionnelles d'un chœur : au début, tel l'exorde d'un exposé rhétorique, les trois personnages prennent la parole simultanément (Dubois, 1990 : 15-16) ; à la fin, un épilogue de huit lignes vient, comme dans une péroraison, boucler la diégèse en introduisant Katarina qui clôt la suite de ce que Jean-Pierre avait commencé quatre lignes plus tôt (p. 109-110).

En outre, le texte de la pièce s'atomise à travers de multiples plans, de points focaux changeant sans cesse. Au tout début, il est dit de l'espace : « Notre histoire se passe / À trois places en même temps » (p. 16). Toutefois, rapidement à travers les répliques une certaine convergence se dessine dans cette spatialité multiple. Bien qu'il soit excentré dans son déroulement, l'ordre des paroles façonne une unité artificielle. Cette « abondance » de lieux permet d'introduire une structure qui, dans le discours des personnages, appartient davantage à la juxtaposition de soliloques qu'au dialogue suivi :

[JP] [...] tu m'fais mal par en-d'dans à en r'monter jusqu'à mon arrière grand-père. Tu m'fais mal jusqu'aux brontosaures. Tu me fais mal à en rêver de brûler sur place, si au moins la p'tite flamme que j's'rais pouvait dire à un humain, rien qu'un, combien c'tait bon de t'aimer là, dret'icitte dans mes bras (p. 102).

À ce moment, Jean-Pierre reste face à lui-même, dans la relation qu'il entretient avec les souvenirs d'un Benoît qu'il tente de rendre cohérent : « Si chus pogné pour viv' a'c la mémoire de t'ça jusqu'à fin d'mes jours, too bad. Mais c'est correct » (p. 42). C'est ainsi que la subjectivité se déploie ; la mémoire

et la cognition font leur œuvre dans le texte en se reliant à divers éléments temporels et spatiaux : « higher brain inter-modular activities, phenomenological consciousness and organized behavioral movement can be conceived as spatiotemporal patterns of activity⁹ » (Díaz, 2000 : 400).

La construction du texte participe également de cette dynamique de l'en-châssement et de l'enchevêtrement des possibilités d'interprétation. L'organisation des répliques fait en sorte qu'une incise temporelle et spatiale peut venir compléter les informations du contexte d'énonciation grâce au mode consécutif qu'illustre la suite présent/incise au passé/présent. Voici un exemple qui s'inscrit dans l'interrogatoire mutuel que tiennent Jean-Pierre et Katarina à l'aéroport et où l'incise temporelle s'effectue à travers la réplique de Benoît :

[Katarina, en parlant de Benoît, s'adresse à Jean-Pierre.] [...] Il a crié à celui-là qu'il parlait de ce qu'il ne connaît pas. Qu'il n'a aucune curiosité de connaître. Il lui a dit qu'il est un imbécile. Et alors il vous a dit :

[Benoît] Tu crois n'importe quoi. J'te dirais : « Chus un martien », pis tu m'croirais pas. [...]

[Katarina] Et puis il est parti. *Vous vous souvenez* (p. 49).

Benoît, qui est évidemment absent, fait ici un saut dans l'espace et le temps pour actualiser le discours de Katarina, alors que l'événement qu'il constitue en lui-même, remémoré, ne se déroule qu'au sein des souvenirs qu'il partage avec elle.

De plus, ce processus de juxtaposition spatio-temporelle peut avoir des propriétés heuristiques. À la page trente-neuf par exemple, les dialogues s'inscrivent dans trois rapports de temps et d'espace différents : le chalet, l'aéroport et le tête-à-tête de Benoît et Jean-Pierre dont le lieu reste indéterminé. Cette association de fragments resterait insignifiante ou obscure si elle ne construisait la linéarité superficielle – mais essentielle – de la pièce. Il s'agit de ce qu'Umberto Eco appelle la « surface linéaire » du texte, composée de son contenu lexématique (1985 : 90). À la manière de la boucle de rétroaction, cette juxtaposition d'éléments précise progressivement un sens qui se dévoile au récepteur alors qu'il est obligé d'interpréter les fragments de sens dans cet

9. « les activités modulaires supérieures du cerveau, la conscience des phénomènes et le mouvement comportemental organisé peuvent être considérés comme des types d'activités spatio-temporelles » (traduction libre).

ordre. Cette caractéristique du texte de Dubois constitue une « manifestation linéaire » qui se concentre sur l'effet de réception.

La structure tronquée de la pièce se manifeste, comme dans *Adieu, docteur Münch*, par la répétition pour créer ici un effet de télescopage. La surimpression du leitmotiv ne s'effectue plus seulement au moyen d'une expression verbale statique, comme c'était le cas avec le fameux « Voyez-vous ? » du docteur Münch, mais plutôt à renfort d'incises qui, disséminées dans le texte, fournissent avec parcimonie les informations qui permettront au récepteur autant d'aiguiser sa curiosité que de mieux circonscrire le sens du texte. Il s'agit, par exemple, des brèves parenthèses dans lesquelles Katarina subit un interrogatoire à Moscou accompagnées de la mention « Croisé entre chalet et Moscou I » (p. 33).

Deux autres propriétés du texte complètent ce procédé de répétition. Il s'agit de la répétition complète ou partielle des répliques et de l'alternance saccadée des répliques. À la première, la dynamique répétitive, s'ajoute le qui-proquo, comme en témoigne l'extrait suivant :

[JP] Ben. I'm'disait des affaires avec toutes sortes d'accents, en imitant toutes sortes de langues, pour me dire. Que c'est ben facile, d'avoir l'air de. D'avoir l'air de savoir toutes sortes d'affaires qu'on sait pas.

[Katarina] Non.

[JP] Hen ?

[Katarina] Non.

[JP] Non, quoi ?

[Katarina] Non : ce n'était pas cela qu'il tentait de vous dire. Non ?

(p. 52)

Katarina boucle ici la rétroaction communicationnelle. Sa dernière réplique, sur le mode de l'explication, précise le sens final du « non » qui restait nébuleux et le serait resté pour Jean-Pierre.

La seconde propriété, les répliques saccadées et alternées, contribue à l'atomisation du sens. Il devient difficile pour le récepteur, criblé d'informations courtes et relativement peu importantes, d'en extraire un sens précis et de le garder en mémoire. Cet extrait fournit aussi un exemple du discours décousu et de l'utilisation erronée de la ponctuation de la part de Katarina :

[Katarina] Le 14 mai ? Quatorze ?, oui ? Il y a trois ans ? Non ?

[JP] Non.

[Katarina] Non ?

[JP] Non.

[Katarina] Il pleuvait.

[JP] Ah ?

[Katarina] Excusez-moi : Benoît. Benoît.

[JP] Oui ? [...] (p. 48).

Une dernière particularité corrobore d'une autre manière la structure répétitive et rompue du texte dramatique de Dubois. Le discours de Jean-Pierre, et parfois celui de Katarina, reste entièrement limité à une signification lacunaire à cause de sa syntaxe :

[Katarina] Il a parlé ?

[JP] Je.

[Katarina] Dans d'autres langues, non ? (p. 51)

[Puis, plus loin :]

[JP, à Katarina.] [...] À cause des pelules qu'i' i' ont données, à l'hôpital. *C'est*. Vous vous êtes rencontrés à Paris ? (p. 59)

Souvent incomplètes, incorrectement ponctuées ou carrément décousues, les répliques du personnage ajoutent aux difficultés de décodage du récepteur, et participent plus généralement, en l'amplifiant, à cette construction inusitée d'un texte théâtral encombré de références sémantiques qui lient singulièrement au monde autant l'auteur et ses personnages que le récepteur.

Subjectivité, identité, espace et temps

L'analyse de la subjectivité dans le texte de la pièce permet de réunir les questions entourant les rapports entre les personnages, la fragmentation du texte et de l'identité en tenant compte de ce qui les enclave : l'espace et le temps. Comme pour le docteur Münch, la définition progressive de l'identité du personnage de Benoît s'effectue graduellement à mesure que Jean-Pierre et Katarina la dévoilent. Mais cette question se pose avec plus d'acuité dans *Le troisième fils du professeur Yourolov* parce qu'elle fonde littéralement la fable et établit la relation fondamentale que chaque personnage entretient avec lui-même, plus exactement son auto-perception, ses valeurs, sa confiance en lui et dans les autres.

Avant d'aller plus loin, il semble important d'éclairer davantage la notion de subjectivité et d'en énoncer l'aporie fondamentale qui, sous l'apparence du truisme, détient une portée épistémologique non négligeable. Nous restons contingentés par *notre* subjectivité puisque nous ne pourrions jamais connaître ni ressentir *de la même manière* ce que quelqu'un d'autre connaît ou ressent. Cela dépendra toujours de l'ensemble de ce qui permet à chaque individu d'interpréter : les connaissances factuelles (encyclopédie personnelle), les données de l'expérience (contexte), la prédominance de certains modes de raisonnements, les critères (moraux ou non) permettant à la fois la prise de décision et la construction d'un système de valeurs, etc. Cette aporie reste ce qui fournit au solipsisme le seul argument qui le rend, encore aujourd'hui, impossible à réfuter.

La relation du temps et de la subjectivité permet de saisir le déroulement des événements à partir de leur perception sensorielle et du traitement cognitif dont ils font l'objet. Ce « temps » est aussi celui qui se souvient des événements passés et articule les probabilités de situations futures. C'est ce qui se produit dans l'apparente simultanéité temporelle du sommeil entre le moment de l'endormissement et celui du réveil, ou bien dans l'impression, liée à l'ennui, de ralentissement dans l'écoulement du temps, ou encore dans le fait que la mesure sociale des subdivisions régulières du temps (chronométrie) n'est qu'une convention soutenue avec plus ou moins d'assiduité.

Dans les pièces étudiées, l'introspection aide à la reconnaissance des souvenirs qui se manifestent au sein du discours soliloqué, ces passages plus lyriques où les personnages semblent laisser vagabonder leur esprit et associer différemment le sens et les événements. Ce processus ne relève plus de l'assertion ou de la froide rationalité. Les souvenirs ne sont pas remémorés de manière informative mais de manière émotive, mélancolique, procédé qui emploie un ton plus sensible, tendre et généreux :

[Katarina, *parlant de Benoît à Jean-Pierre.*] Après tant de mots, qui avaient été lui. Son monde. Il n'y avait plus que la mer. Les nuages bas. Avant, quand il y avait les mots, je me souviens de pages et de pages entières au fil desquelles il parlait des mains vides qui caressent sans prendre [...]. Les mains conquérantes qui ne découvriront jamais que des terres désertes (p. 106).

Ce mode descriptif constitue aussi une reconfiguration du sens qui vise justement à poser les limites permettant de cerner l'identité de Benoît tout en

soulevant la question de la collectivité. Dans le cas de Benoît, et face aux deux autres personnages, son identité prend l'apparence d'une feinte. D'un côté, cela s'élabore à travers tous les individus : « [Benoît] [...] C'est jus' que ça m'fait mal que l'monde aye autant d'fun à s'faire accroire qu'i' sont épais à c'point-là : des vieux, des beubés, des parents, des jeunes qui [...] font exactement c'qu'i' faut pour avoir l'air de c'qu'i' pensent qu'i' sont [...] » (Dubois, 1990 : 35). D'un autre côté, ce simulacre se joue aussi d'un seul individu, lui-même : « Comment peut-on créer une personnalité ? » (p. 74). De ces deux pôles découlent aussi bien le désir de déterminer une identité propre qu'une conception malléable de celle-ci. Il s'agit pour les deux personnages d'une quête de sens et de validité. Comme cela se passe dans une description qui vise la compréhension du monde, Jean-Pierre et Katarina tentent de mieux saisir « Benoît » en tant que concept ; ils essaient de comprendre le plus fidèlement possible à quoi celui qu'ils *croient* avoir connu correspondait vraiment dans une réalité autre que la leur, maintenant qu'il est mort. Cette identité reste, cependant, extrêmement difficile à définir. Jean-Pierre veut croire encore à cette apparence bien qu'il se soit autrefois laissé prendre à la simulation d'un Benoît qui savait « ce qui fait croire aux gens que l'on pense ceci alors que l'on pense autre chose » (p. 74). De son côté, Katarina expose progressivement la duplicité – pour ne pas dire la multiplicité – de Benoît :

[Katarina] Elle lui disait : « Bolivar, tu as deux vies. [...] » (p. 75).

Et encore :

[Katarina] Le professeur décida. De pousser l'expérience. Jusqu'où peut-on vivre double ? (p. 82)

Mais Bolivar et Benoît n'étaient pas seuls dans ce corps, il y avait bien une troisième personnalité, celle qui fait écho au titre de la pièce :

[Katarina, s'adressant à Jean-Pierre.] [...] Mais, je crois, il y avait un troisième. Que ni vous, ni moi, n'avons connu. Que personne n'a connu. Je crois que c'est lui, le troisième. Qui a. Décidé de mourir (p. 100).

L'interrogatoire mutuel que s'imposent Jean-Pierre et Katarina vise donc à corriger les fausses croyances que Jean-Pierre entretenait à propos de Benoît, d'où la constante boucle de rétroaction que permettent les précisions de Katarina, comme à fournir à Katarina des informations qu'elle ne possédait pas sur Benoît par l'exhumation des souvenirs de Jean-Pierre. Ainsi constatons-nous le champ lexical du souvenir : « Vous vous souvenez [...] », « Essayez de vous concentrer, je vous prie », « Qu'est-ce qui est arrivé ? », etc.

(p. 58). Katarina opère donc un véritable dévoilement puisque Jean-Pierre ne connaissait qu'une infime partie de l'identité de Benoît, même si ce tissu de mensonges, ce simulacre, définissait *aussi* Benoît.

Cette profusion d'informations, pas toujours cohérentes, la pièce en explique plus précisément la portée lorsqu'une réplique élucide le rôle qu'a joué Katarina :

Coupable. Moi, Katarina Diossenkova, ai, sans en avoir reçu ordre ni permission, tiré profit des ressources mises à ma disposition par l'État dans le cadre de mes fonctions officielles et organisé un rendez-vous avec un citoyen d'une nation étrangère. Je lui ai transmis des informations pouvant porter préjudice à la sécurité et aux intérêts vitaux de la Patrie [...] (p. 69-70).

À partir de ce moment, à l'interrogatoire de Jean-Pierre, qui avait prévalu depuis le début de la pièce, se substituent les assertions de Katarina qui arrête de poser des questions et divulgue la véritable identité de Benoît. La reconfiguration finale offre le spectacle de la déstabilisation, de la surprise et de l'incompréhension de Jean-Pierre dont les balises de sens (la définition de Benoît) éclatent à mesure que Katarina apporte ses précisions. Quelques interrogations outrées illustrent bien cela :

Quoi ? De quoi vous parlez ? C'est quoi, là ? : « l'est pas mort »
« Le saviez-vous ? » « J'a rien qu'moi pour l'aider » ? [...] De quoi tu parles ? Qu'est-cé qu'tu veux ? (p. 60)

Le dévoilement total s'effectue, lentement, confirmant la validité des informations sur Benoît, ainsi que les états d'âme des autres personnages. Au début de la pièce, le chœur annonçait déjà :

[Les Trois] [...] Des fois c'est même ben dur jus' de rien
qu'découvrir
D'où est-ce qu'on vient soi-même pis quoi faire d'son av'nir.
Non : c'est même pas facile de l'savoir même pour soi.
Ben des fois c't'étonnant d'découvrir qui est « moi » (p. 16).

À mesure que le « véritable » Benoît se profile, les croyances de Jean-Pierre se stabilisent, deviennent enfin valides. La subjectivité des personnages, malgré son aporie fondamentale, fournit les derniers indices à partir desquels le récepteur aura, lui aussi, *pu* comprendre la pièce.

La fragmentation du texte théâtral et la subjectivité

Ce qui constitue la base de la fragmentation du texte théâtral chez Dubois, c'est donc la rupture, ce passage obligatoire qui rend la totalité du sens ambiguë et qui opère l'heureux tour de force de rester intelligible pour le récepteur. Les deux pièces requièrent un constant « montage intérieur » de « prises » successives mais d'origine composite. Comme « notre civilisation a appris à lire la continuité fondamentalement elliptique » (Lazaridès, 1999 : 67), interpréter une suite de fragments équivaut à ne s'attendre à rien, à ne plus complètement limiter la compréhension à ce que Eco appelle les *fabulae prefabricquées*, un fond de règles qui définit un sens « conventionnel » à une histoire, comme le *happy ending* auquel on peut s'attendre dans un film hollywoodien (Eco, 1985 : 102). Les informations « irrégulières » des pièces s'interprètent à partir du bagage cognitif – connaissances encyclopédiques, éléments fournis par le contexte d'énonciation, langue, etc. – de la personne qui les reçoit. Ce croisement, produisant la multiplicité de la signification, permet d'induire le ravissement d'une expérience esthétique étonnante. Ce procédé d'« hybridation » n'est pas nouveau. Le fait de réunir des éléments étrangers les uns aux autres, hors des conventions, reste le propre de la création artistique. Toutefois, contrairement aux surréalistes qui visaient à créer un effet insolite, la fragmentation du sens que présentent les pièces de Dubois possède une cohérence complexe :

Car la dramaturgie de Dubois opère, parallèlement au multiplexage en code, un multiplexage temporel qui divise le temps de la représentation, comme le temps fictif, en intervalles réguliers successifs employés périodiquement pour transmettre des éléments de signaux appartenant à des signaux indépendants (Lafon, 1997 : 137).

Une structure réelle, mais singulière, s'impose bien à cette dramaturgie ; une diégèse aussi. Il faut cependant attendre la fin de chaque pièce pour en saisir plus complètement le sens. À l'opposé de l'accumulation linéaire et structurée d'informations dont la logique devient elle-même homogénéité, la discontinuité disperse les éléments de sens qui sont ensuite conceptualisés comme un tout ; la réalité des pièces devient cohérente dans l'éclatement de ses fragments. L'art de Dubois consiste donc à réunir des séquences, tout en supprimant l'ordre à partir duquel le récepteur pourrait dégager un sens univoque, logique et ordonné, lors de son interprétation. C'est l'exemple frappant du docteur Münch qui saccade son discours dans un apparent délire :

Il est vrai que... trop bien nourris... la bouche pleine ? Voyez-vous ? ... Je suis passé entre les rangs: une fausse maille ! Je regarde, j'entends. Tout cela se brouille. Et pourtant... Je sais que je vois trop ces nuques. Je suis trop plein d'elles (p. 72).

De cette manière, le théâtre québécois contemporain, notamment celui de Dubois, s'apparente à une forme d'abstraction dans le processus de création car, comme l'a si justement mentionné Dominique Lafon, il « substitue au *theatrum mundi* un *theatrum mentis* qui se caractérise par l'anamnèse, la parole pléthorique, la décomposition, "les associations subjectives" » (1997 : 141). Cette dramaturgie réalise donc la richesse de la multiplicité interprétative puisque plus aucun fil conducteur ne régit explicitement la réception.

Cette réception est aussi tributaire des capacités de la mémoire à long terme. La charge affective d'un événement passé joue un rôle important dans la longévité de sa réminiscence. À cet égard, les connaissances personnelles, les intérêts et les goûts propres à chacun conditionnent l'exploration mémorielle : les souvenirs peuvent s'imposer de diverses façons, à différents moments. Schacter précise d'ailleurs ce mécanisme : « les connaissances générales et les attentes peuvent parfois se glisser dans les souvenirs pour des événements spécifiques – pendant l'encodage et/ou le rappel – ce qui en retour peut produire des distorsions significatives » (Schacter, 1999 : 239). Ce constat s'applique aussi bien aux personnages étudiés qu'au cours de la réception des pièces, lorsque la mémoire du spectateur doit en recomposer les bribes d'informations.

Pour garder ouvert et organisé l'accès aux informations mémorisées, le spectateur doit procéder à un « adressage » qui suit les différentes catégories auxquelles répondent les groupes d'informations ainsi « entreposées ». Il est d'ailleurs intéressant de souligner certaines utilisations de la logique, dans la mesure où le contenu des pièces en brise le fonctionnement élémentaire à travers le discours décousu de Münch ou les répliques tronquées de Jean-Pierre. La richesse de la réception réside justement dans la portée métaphorique de ce désordre sémantique et dans l'impossibilité d'entrer aisément le sens dans des catégories :

In logical terms, the link between surface and deep meanings is not causal. It is essentially suggestive and allusive and able to generate multiform meanings; it has some similarities with analogic

reasoning but more with parabolic reasoning; and it uses practical thinking based on plausibility¹⁰ (Courtney, 1990 : 63).

Le fonctionnement interprétatif de l'attente devient ainsi, lors de la réception, génératrice de sens. Le récepteur, selon ses goûts, ses appréhensions, s'emploie à reconfigurer cette *fabula* construite à partir d'une esthétique de la rupture : « La *fabula*, c'est le schéma fondamental de la narration, la logique des actions et la syntaxe des personnages, le cours des événements ordonné temporellement [même lorsque celui-ci est fragmenté] » (Eco, 1985 : 133).

Dubois, à partir de la stratégie coopérative qui postule un lecteur-modèle, a pu écrire en fonction d'un récepteur capable de mettre en lumière de manière cohérente le contenu de ses pièces, aussi difficile qu'il soit à recomposer. Ce qui permet de considérer l'élaboration subjective des personnages à travers deux perspectives. D'une part, dans le cas de Münch, l'état conscient de ses souvenirs, de la tentative de se définir, ne s'appuie que sur des informations mémorisées :

Affamé de savoir et d'absolu et n'ayant d'autre ressource que lui-même, le docteur Münch aura recours à l'expérience à travers d'autres expériences. Pour s'affranchir du temps et de l'espace il jouera à la limite de la déraison. Il sera son propre champ d'investigation, son laboratoire (Larouche, 1982 : XIX).

Le docteur Münch est mort. Il n'a donc plus accès aux phénomènes du monde duquel il a été retiré. Par exemple, il ne peut plus vivre l'état subjectif de la douleur, mais seulement se souvenir de certains moments particuliers où il a souffert : « knowing what it is like is a matter of having certain abilities. [...] the ability to remember the experience in question. [...] Moreover, by remembering it, *you can imaginatively recreate it*¹¹ » (Tye, 1999 : 710-711 ; nous soulignons).

10. « En termes logiques, le lien entre le sens de surface et le sens profond n'est pas causal. Ce rapport est essentiellement suggestif, allusif, et capable de générer des sens multiformes ; il possède quelques similitudes avec le raisonnement analogique mais encore davantage avec le raisonnement parabolique ; et il utilise la pensée pratique fondée sur ce qui est plausible [...] » (traduction libre).

11. « savoir à quoi ressemble quelque chose nécessite certaines habiletés. [...] l'habileté de se souvenir d'une expérience [...]. En outre, au moment de la réminiscence, *nous pouvons la récréer à l'aide de l'imagination* » (traduction libre).

Dans *Le troisième fils du professeur Yourlov*, qu'il s'agisse de Katarina ou de Jean-Pierre, la recomposition de l'identité de Benoît ne quitte jamais la sensibilité du monde et de ses phénomènes (intimement liés à la perception). Pour ces personnages qui peuvent encore sentir, le sens de certains concepts ne peut néanmoins se déployer qu'à l'intérieur de la subjectivité de l'individu : « [Katarina] Tout au long, sur son visage, il y avait l'expression comme si lui-même venait à l'instant de découvrir le cadavre méconnaissable, écrasé dans les débris » (Dubois, 1990 : 43). Même si Jean-Pierre et Katarina ne sont pas morts, les souvenirs qu'ils gardent de Benoît, pour complémentaires qu'ils soient, ne découlent pas de la fréquentation présente du personnage, mais relèvent de la mémoire.

Dans les pièces, l'impossibilité des personnages à se constituer une identité présente l'image d'êtres dépossédés d'eux-mêmes dans la dispersion des références culturelles : les langues, les pays, les symboles se multiplient, se mélangent. À leur manière, les personnages de Dubois subissent une crise existentielle, se déterminent négativement par rapport à la vie. Dans cette dramaturgie, le néant semble s'unir à l'éternité qui est le lieu par excellence de la dissolution du temps. Mais il s'agit ici d'une éternité « parfaite », globale, qui nie le particulier, parce qu'elle ne s'élabore qu'à partir de moments ponctuels trop confus, insuffisants. De la même façon, l'identité des personnages passe par cette « sortie de soi », cette « désubstantiation » qui tente de rejoindre le monde qui les nie et leur échappe continuellement. Cette rupture avec l'existence morcelle ainsi le temps en l'emprisonnant dans un éternel présent. La mort confirme cette angoisse fondamentale que l'être humain développe devant l'inconnu. Les personnages poursuivent donc leur quête cognitive de sens par rapport à l'absence ou la perte de leurs références, devant l'impossibilité de construire une représentation valide et cohérente du monde. Peut-être pourrions-nous considérer l'aéroport comme le lieu neutre du souvenir, de la création d'une identité, un peu comme c'était le cas avec la mort du docteur Münch ? Qu'il s'agisse de la fragmentation ou de la saccade des informations, de la réminiscence ou de la définition de l'identité des personnages, de la répétition de certains mots, de la multiplication d'une simple personnalité ou même de solitude soliloquée, la revue de ces caractéristiques singulières montre à quel point cette dramaturgie joue sur une forme éclatée pour faire éclore son sens propre. Comme l'a déjà écrit Stéphane Lépine, « on retrouve une "texture" et une thématique propres à Dubois : accents, niveaux de langue, brisures de rythme, emboitements de récits » (1987-1988 : 42). Au poids du tragique se substitue la structure même des pièces qui signifie la présence du théâtre et amoindrit ainsi la possibilité d'un effet perlocutoire. Le récepteur

ne peut plus croire à une intrigue dont les contours restent de toute manière flous. C'est que l'essence de ce théâtre se joue dans l'ordre et la composition de ses éléments. Les deux pièces de René-Daniel Dubois offrent un exemple de cette multiplicité du sens qui allie la variété de la forme avec la non-linéarité de la structure. C'est peut-être pour cette raison que le théâtre québécois contemporain prend l'apparence d'un fantastique laboratoire qui, tout en s'éloignant du réalisme, ne s'est peut-être jamais rapproché avec autant d'ardeur de l'étonnante complexité du monde.

Depuis quelques années, le théâtre québécois tend à adopter certaines caractéristiques, telles que l'hybridation des genres et la fragmentation, une dynamique chaotique et morcelée que les œuvres de René-Daniel Dubois partagent et, tout à la fois, contribuent à définir. Dans le présent article, l'auteur analyse deux de ses pièces – *Adieu, docteur Münch* et *Le troisième fils du professeur Yourolov* – afin de montrer, à partir du point de vue cognitif, de quelle manière s'élabore cette esthétique. La mémoire et la subjectivité des personnages soulignent autant l'incertitude de leur existence que leur quête d'identité, ce qui se manifeste par la confusion et la perte des points de repère spatio-temporels. En relation avec la réception théâtrale, cette diffraction du sens permet également de multiplier les modalités d'interprétation, conséquence particulière de cet éclatement de la signification.

In the last few years, québécois theatre has tended to adopt certain characteristics, such as hybridization of genres and fragmentation, as well somewhat chaotic dynamics that the plays of Rene-Daniel Dubois contribute to define. This article analyzes two of his plays – *Adieu, docteur Münch* and *Le troisième fils du professeur Yourolov* – in order to show, from a cognitive point of view, how these esthetics appear. The characters' memory and subjectivity underline the uncertainty of their existence as much as their search for identity, which is reflected by their confusion and the loss of space-time reference points. In relation to theatrical reception, this diffraction of meaning also makes it possible to multiply the methods of interpretation.

Titulaire d'une maîtrise en Études françaises de l'Université de Montréal, Nicolas Sarrasin est l'auteur de deux essais, Archéologie de la médecine au Québec (Harmattan, 2001) et Albert Camus : un apostolat sanglant (Humanitas, 2002). Ses intérêts portent actuellement sur l'apport de sciences cognitives dans l'utilisation humaine du sens (conscience, interprétation, représentations mentales, langage, etc.).

Bibliographie

- AUROUX, Sylvain (1996), *La philosophie du langage*, Paris, Presses universitaires de France.
- BODEN, Margaret A. (1998), « Consciousness and human identity: an interdisciplinary perspective », dans John CORNWELL (dir.), *Consciousness and Human Identity*, Oxford, Oxford University Press, p. 1-20.
- CARNAP, Rudolf (1934), *La science et la métaphysique devant l'analyse logique du langage*, Paris, Hermann & Cie Éditeurs.
- CIORAN, Émile (1956), *La tentation d'exister*, Paris, Gallimard.
- COURTNEY, Richard (1990), *Drama and Intelligence*, Montréal, McGill-Queen's University Press.
- DIAZ, José-Luis (2000), « Mind-body unity, dual aspect, and the emergence of consciousness », *Philosophical Psychology*, vol. 13, n° 3, p. 393-403.
- DUBOIS, René-Daniel (1982), *Adieu, docteur Münch*, Montréal, Leméac.
- DUBOIS, René-Daniel (1990), *Le troisième fils du professeur Youroulov*, Montréal, Leméac.
- ECO, Umberto (1985), *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset.
- ECO, Umberto (1988), *Le signe. Histoire et analyse d'un concept*, Bruxelles, Éditions Labor.
- FODOR, Jerry (2000), *Modularity of Mind*, Cambridge (Mass.), MIT Press.
- GANASCIA, Jean-Gabriel (1996), *Les sciences cognitives*, Paris, Flammarion.
- GLEICK, James (1991), *La théorie du chaos. Vers une nouvelle science*, Paris, Flammarion.
- HUFFMAN, Shawn (1996), « Signe cartographique : l'interférence théâtrale chez René-Daniel Dubois », *Protée*, vol. 24, n° 2, p. 23-34.
- KRYSINSKI, Wladimir (1989), *Le paradigme inquiet. Pirandello et le champ de la modernité*, Longueuil, Le Préambule.
- LAFON, Dominique (1997), « La dramaturgie de René-Daniel Dubois : un dispositif multi-plex », dans Chantal HÉBERT et Irène PERELLI-CONTOS, *Théâtre, multidisciplinarité et multiculturalisme*, Québec, Nuit blanche éditeur, p. 133-143.
- LAROCHE, Michel (1982), « Adieu docteur Münch... ou la conscience éclatée », dans René-Daniel DUBOIS, *Adieu, docteur Münch*, Montréal, Leméac, p. IX-XXIII.
- LAZARIDÈS, Alexandre (1999), « Le temps du fragment », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 91, p. 64-74.
- LÉPINE, Stéphane (1987-1988), « Le troisième fils du professeur Youroulov », dans *Lettres québécoises*, n° 48 (hiver), p. 42.
- LÉPINE, Stéphane (1988), « Adieu, docteur Münch : un festin de pierre », dans *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 47, p. 161-163.
- LESAGE, Marie-Christine (2000), « La dynamique de la mémoire : fragmentation et pensée analogique », dans Guy POIRIER et Pierre-Louis VAILLANCOURT (dir.), *Le bref et l'instantané. À la rencontre de la littérature québécoise du XXI^e siècle*, Orléans, Les Éditions David, p. 180-186.

- MCBRIDE, Russ (1999), « Consciousness and the state/transitive/creature distinction », *Philosophical Psychology*, vol. 12, n° 2, p. 181-196.
- MOESCHLER, Jacques et Anne REBOUL (1998), *La pragmatique aujourd'hui. Une nouvelle science de la communication*, Paris, Seuil.
- SCHACTER, Daniel L. (1999), « Les souvenirs émotionnels », dans *À la recherche de la mémoire*, Paris, De Boeck, p. 231-256.
- SPIRO, Rand J. (1982), « Subjectivité et mémoire », *Bulletin de psychologie*, vol. 35, n° 356, p. 553-556.
- STICH, Stephen P. (1991), *The Fragmentation of Reason: Preface to a Pragmatic Theory of Cognitive Evaluation*, Cambridge (Mass.), MIT Press.
- STURGEON, Scott (1994), « The epistemic view of subjectivity », *Journal of Philosophy, Psychology and Scientific Methods*, vol. 91, n° 5, p. 221-235.
- TYE, Michael (1999), « Phenomenal consciousness: the explanatory gap as a cognitive illusion », *Mind*, vol. 108, n° 432, p. 705-725.

SARRAZAC, Jean-Pierre, *La parabole ou l'enfance du théâtre*, Belfort, Circé, 2002, 272 p. (Coll. « Penser le théâtre ».)

Disons-le d'entrée de jeu : voilà un ouvrage important par son ambition, sa rigueur, son érudition, la force et la finesse de sa réflexion. Cette nouvelle parution, qui vient après une série de travaux publiés en rafale ces dernières années¹, confirme que Jean-Pierre Sarrazac occupe une place à part dans le monde des études théâtrales de langue française. Il prend en quelque sorte la succession de Bernard Dort, mais dans un autre espace, plus proche de la recherche comme l'institution universitaire la définit, plus proche aussi du livre qui se construit suivant la démonstration d'une hypothèse plutôt que la réunion d'articles. Ouverts, stimulants, les travaux de Sarrazac et de son équipe sont devenus des références nécessaires.

Dans *La parabole ou l'enfance du théâtre*, Jean-Pierre Sarrazac s'attarde à une des formes dramaturgiques les plus importantes du xx^e siècle, la *pièce-parabole*, qu'illustreront des auteurs comme Claudel ou Brecht. En fait, il ne s'agirait là, selon lui, que de l'une des figures du *détour* qu'emprunta le théâtre moderne et contemporain pour échapper au drame aristotélicien fondé sur la *mimésis* et la primauté de l'action. De ce point de vue, la parabole prendrait place aux côtés du « jeu

de rêve » (Strindberg, Pasolini, Lars Noren), du théâtre documentaire (Piscator, Weiss), satirique (Maïakovski, Novarina), ou quotidien (Kroetz, Wenzel), autant de façons de rendre compte du monde indirectement, autant de formes du réalisme « allusif ».

Selon Sarrazac, la rhétorique, la poétique, l'anthropologie, l'histoire, l'exégèse ont certes beaucoup à dire de la parabole. Cependant celle-ci, confrontée au concept d'œuvre dramatique, provoque une métamorphose de la *forme dramatique*, qui devient « moins dramatique. Moins dramatique et plus narrative. Plus *épique* en quelque sorte » (p. 12). Déjà un répertoire est désigné, des procédés mis de l'avant, des dramaturges convoqués.

La parabole a comme caractéristique d'aborder la vie par le *détour* d'une fable : sorte de réalisme diffractant où l'objet, passé par le prisme de la parabole, est déformé pour être mieux vu, mieux saisi. Vision oblique qui, comme la *mētis* des Grecs, est une ruse de l'esprit (et de l'art), une supériorité du regard en biais qui permet d'éviter d'être pétrifié par le réel. Sarrazac souligne, après Joyce, après Claudel (« Deus escreve dirceito por linhas tortas », le proverbe portugais en exergue du *Soulier de satin*), que le détour est le plus sûr chemin pour revenir à l'essentiel, pour aller au cœur des choses. Mais le *détour*, ajoute-t-il, est non seulement un « réalisme allusif » (p. 40). Il est aussi une méthode. Et il est un langage : « Le langage absorbe capillairement la dramatisation, la théâtralité » de la pièce-parabole, où il n'y a pas, contrairement au *drame*, de « développement organique, mais le jeu sans fin de la *variation* » (p. 27).

1. Voir la nouvelle édition de *L'avenir du drame* (Circé, 1999), *Antoine, l'invention de la mise en scène* (Actes-Sud, 1999), *Critique du théâtre* (Circé, 2000), *Poétique du drame moderne et contemporain – Lexique d'une recherche* (Études théâtrales, 2001).

Cependant, comment définir précisément la parabole ? Quel *détour* spécifique constitue-t-elle ? « Une parabole [...] c'est une comparaison dont le comparant est développé en un récit imagé » (p. 41), c'est une « comparaison en récit » (p. 48). Pas de parabole sans *comparatio* : « la montée du nazisme comme... » (Brecht) ; « la quête de l'Autre monde comme... » (Claudel) ; « le cancrelat comme... » (Kafka). Claudel fait de Colomb un « porte-Christ », et Brecht de Simone Machard une Jeanne d'Arc (p. 53). D'autres préféreront peut-être voir, dans le « pas de côté » de la parabole, le contenu manifeste d'un rêve ou, de façon encore plus précise, un *déplacement*, l'un de ses procédés selon Freud (p. 66).

Ces réflexions à propos de l'origine historique de la parabole et de sa nature constituent la première partie du livre de Sarrazac. L'auteur choisit ensuite de s'attarder à l'œuvre de trois grands parabolistes : Claudel, Brecht et Kafka. D'abord pour montrer que chez Claudel, dans *Le soulier de satin*, par exemple, ou dans *Le livre de Christophe Colomb*, nous nous trouvons en présence d'un *drame parabolique*, de pièces qui ressortissent au parabolisme, « forme diffuse de la parabole », plutôt que de véritables *pièces-paraboles*. L'analogisme dans lequel s'inscrit Claudel, qui est recherche obstinée du rapport de coïncidence entre ce monde-ci et l'autre, ferait en sorte que la parabole hésiterait à se séparer du drame. Le dramaturge s'arrêterait à mi-pente, l'étape chrétienne lui servant de « refuge définitif ». Ce que Sarrazac résume par cette formule ironiquement claudélienne : « L'ascension de cet homme qui gravissait l'Olympe avec à son flanc un vautour s'achève prématurément en un pieux lâcher de colombes » (p. 91) !

Chez Brecht, la rupture s'accomplit. Il veut « liquider le conflit dramatique » (p. 107) et c'est par l'instrument de la parabole que le passage va se faire du conflit au *jeu des contradictions*. Sarrazac montre comment des œuvres comme *Homme pour homme* ou *La résistible ascension d'Arturo Ui* veulent arracher la parabole au principe d'analogie, d'origine idéaliste, pour l'attacher à celui, plus rationnel, d'homologie, l'équivalence remplaçant la ressemblance.

La troisième grande parabole à laquelle Sarrazac consacre un chapitre est la parabole kafkaïenne, ce qui ne manque évidemment pas d'étonner. Le théâtre, chez Kafka, se réduit à des projets et à un fragment de pièce. Ce qui n'empêcherait pas qu'on puisse trouver chez lui un « théâtre de la parabole d'une ampleur exceptionnelle » (p. 137). La pensée créatrice de Kafka est saturée de théâtre : rêves, références obsédantes, dialogues... Dans cette sorte d'histoire dynamique des formes paraboliques, Sarrazac montre comment la relation analogique est « emportée et détruite » chez Kafka : la parabole y glisse du « statut de *similitude persuasive* à celui de *similitude énigmatique* » (p. 155). Si bien que dans le *Procès* ou dans la *Métamorphose*, par exemple, la parabole perd son comparé. Il ne reste plus que le comparant, et nous nous retrouvons à la fin de ce parcours en présence d'une *parabole tronquée*, d'une parabole devenue une énigme.

Les derniers chapitres du livre font état d'un procès de la parabole, poursuivi de façon radicale par Heiner Müller, mais que mènent aussi bien des écrivains comme Beckett ou Bond. Ils montrent également que ce théâtre est toujours de l'ordre du commentaire ; qu'il constitue un exercice qui passe l'action – la fable – au crible de la pensée. Qu'enfin il est un théâtre « à vue », un

théâtre qui se montre, art à la fois *archaïque*, *enfantin* et *philosophique*.

* * *

La parabole ou l'enfance du théâtre est un parcours brillant, éclairant, sensible, celui d'un lecteur d'une grande finesse, libre, remarquablement informé. On peut seulement regretter que le mouvement vif et serré de la démonstration néglige par trop le *théâtre direct*, l'ancien modèle aristotélicien, et surtout ce qui, en son centre, fait sa force, encore aujourd'hui : l'image ressemblante, l'identification, étant bien entendu que celles-ci sont toujours relatives, partielles, incomplètes. Ce moteur du théâtre et du plaisir intense qu'il produit est trop ignoré, il me semble. *Archaïque, enfantin*, est-ce vraiment le théâtre-parabole, le théâtre de la pensée, qui l'est ? Ne serait-ce pas plutôt celui qui, apparemment, renonce au trop apparent *détour* ?

Rodrigue Villeneuve
Université du Québec à Chicoutimi

mutations. De temps à autre, toutefois, quelques travaux viennent proposer des cheminement dans les méandres de la production générale. Le livre de Sylvie Chalaye est de ceux-là. *Dramaturgies africaines d'aujourd'hui en 10 parcours* se présente sous la forme de dix fiches de lecture autour des œuvres de sept dramaturges, certains confirmés (Koffi Kwahulé, Werewere Liking, Caya Makhélé, Kossi Efoui, Koulsy Lamko, Moussa Konaté), d'autres à cheval sur plusieurs genres, comme dans le cas de Habib Dembélé, plutôt conteur professionnel qu'auteur de théâtre, ou de Williams Sassine dont l'œuvre théâtrale rare et inachevée, c'est le moins qu'on puisse dire, n'a pas eu le même impact sur les écritures théâtrales africaines que celle d'un Sony Labou Tansi ou d'un Tchicaya U'Tamsi par exemple, pour rester dans le cercle des dramaturges disparus.

Toutefois, les pièces choisies offrent au lecteur un certain éventail des esthétiques du théâtre francophone d'aujourd'hui. Cela va du conte théâtralisé (*L'enfant Mbénè*, de Werewere Liking, *À vous la nuit*, de Habib Dembélé) aux écritures d'une nouvelle catégorie d'auteurs résolument tournés vers l'informel. Ainsi découvrira-t-on le travail du Togolais Kossi Efoui, dont *La malaventure*, pièce plusieurs fois réécrite par son auteur, repose sur le ressassement verbal de sujets à l'allure de pantins, psychologiquement désarticulés, écartelés entre la mémoire des choses et leur propre traversée des choses.

Ces théâtres nouveaux sont aussi traversés des genres. À preuve, chez le Tchadien Koulsy Lamko (*Tout bas... si bas*) ou l'Ivoirien Koffi Kwahulé (*Bintou*), l'agencement interne du discours théâtral crée une hybridation des esthétiques, en

CHALAYE, Sylvie, *Dramaturgies africaines d'aujourd'hui en 10 parcours*, Carnières-Morlanwelz (Belgique), Lansman, 2001, 103 p. (Coll. « Regards singuliers ».)

COLE, Catherine M., *Ghana's Concert Party Theatre*, Bloomington, Indiana University Press, 2001, 265 p.

Il manque à ce jour au théâtre africain l'ouvrage de référence qui serait la somme de toutes les esthétiques liées à son invention permanente, ses multiples

mêlant les références au cinéma, à la bande dessinée, à la chanson. Certaines didascalies fonctionnent même comme élément interne de distanciation (Koulsy Lamko). On l'aura compris : chaque auteur, selon sa sensibilité, sa culture, prend en charge la redéfinition du genre théâtre, animé par ce que l'un des personnages de *Tout bas... si bas* appelle « l'esprit casse-cou de ce siècle », une certaine esthétique du danger perpétuel. Ce risque assumé serait-il la cause des problèmes que connaît la réception problématique du théâtre contemporain africain en Europe ?

Dans le milieu théâtral de France, les travaux de la critique et universitaire Sylvie Chalaye se veulent des traverses vers un théâtre africain à la géographie faussement problématique, même si on peut reprocher aux dits travaux leur ancrage trop réducteur dans une certaine *francophonie*, ainsi que l'illustre la préface à *Dramaturgies africaines d'aujourd'hui* de Robert Abirached, président du Festival international des francophonies en Limousin. L'esprit « Limoges », en effet, aurait présidé au choix des œuvres étudiées dans ces parcours, « dix œuvres qui ont vu le jour ou ont été présentées dans le cadre du Festival » (p. 6). Soit. L'orientation idéologique de cette sélection ne saurait en justifier le rejet. Cependant, le lecteur reste perplexe devant l'inégalité manifeste du traitement réservé aux auteurs. Pourquoi sur les dix auteurs retenus, certains (Kwahulé, Makhélé) ont été cités deux fois ? Diktat du chercheur ? Excellence ? Pénurie d'auteurs labellisés « limougeauds » ou disgrâce pour les autres ? Sylvie Chalaye ne justifie pas cette incohérence, fragilisant du coup la réception de son travail qui aurait pu être un véritable hymne à la diversité du théâtre africain

contemporain, eût-elle pris, justement, la peine de sortir des sentiers battus pour définir de manière plus rigoureuse son champ d'étude et l'élargir aux dimensions véritables d'un continent qui est loin de n'être que francophone !

* * *

L'essai d'anthropologie théâtrale de Catherine Cole sur le Concert Party ghanéen est d'une tout autre veine. Il s'agit en effet d'une plongée historique (1895-1966) au cœur d'un genre populaire qui n'en finit pas de fasciner, à cause de sa résistance au temps, de ses métamorphoses qui défient une disparition annoncée mais sans cesse différée. Comme est fascinant encore son usage paradoxal, aussi, du « masque noir », ou noircissement du visage, pratique dont on ne retrouve les premières traces que sur les scènes d'Angleterre ou de l'Amérique raciale, dans les vaudevilles et les spectacles des ménestrels blancs, du type Al Jolson ou Edward Harrigan. Est-ce à dire que le genre serait encore plus transnational qu'hybride, qu'il aurait copié un stéréotype lointain, au préalable négatif, pour le subvertir ? C'est à cette question que Catherine Cole consacre le deuxième chapitre de son essai, en allant à la rencontre de vétérans de la scène ghanéenne et en dépouillant les vieux journaux locaux des années 1930 et 1940 pour tenter de retrouver la mémoire des spectacles de Concert Party, à l'époque où le Ghana était encore sous administration coloniale. Ici se produit un retournement inattendu, à savoir la surprise totale de l'universitaire américaine devant le scepticisme, voire l'indifférence de ses interlocuteurs devant des préoccupations jugées très occidentales. Et pourtant, grâce à sa ténacité, pas à pas, Catherine Cole va secouer l'amnésie générale et dévider le fil

d'une mémoire qui vacille comme saisie d'un « vertige mimétique ». Une enquête remarquable, et qui confirme, s'il en était encore besoin depuis les travaux de Paul Gilroy, la thèse de la complexité des pratiques culturelles dans le monde noir en général, dans la généalogie du Concert Party en particulier.

Quatre autres chapitres complètent cette étude, et s'attachent en dévoilant chacun un aspect précis du Concert Party ghanéen. Ainsi, couvrant la période de la fin du XIX^e siècle, le chapitre trois analyse successivement la naissance des premiers groupes amateurs dans la ville de Cape Coast, ainsi que plus tard la semi-professionnalisation des comédiens dans le contexte des grands centres économiques que sont Accra et Sekondi, et leur contact avec un public largement recruté dans la classe des jeunes cadres côtiers. Par la suite, l'évolution du genre coïncidera avec l'ouverture à d'autres publics, mais surtout avec l'incorporation des langues locales dans les spectacles itinérants. Le Concert Party prend la route, littéralement, avec des maîtres comme Bob Johnson, E. K. Dadson, jeunes saltimbanques originaires de la région ouest du Ghana. Les deux chapitres suivants nous font découvrir ces changements à la lumière des concepts Akan d'improvisation et de créativité, la poétique de l'invention d'un genre affranchi des conventions étrangères, son efficacité politique. Le dernier chapitre approfondit l'étude de ce dernier point, en s'attachant particulièrement à l'étude des spectacles de la période entre 1946 et 1965, au cours de laquelle se dessine une redéfinition de l'idée communautaire au moment où les Ghanéens, délaissant les regroupements ethniques ou régionaux, adhèrent aux thèses panafricanistes.

Cet essai constitue un excellent guide pour découvrir un genre populaire africain ; il est accompagné d'une vidéo, *Stage-shakers*, réalisé par Catherine Cole et le cinéaste Nathan Kwame, et présentée à juste titre par l'éditeur comme un complément indispensable au livre.

Kangni Alem

*Centre d'études linguistiques
et littéraires francophones et
africaines, Université Bordeaux 3*

JOLLY, Geneviève, *Dramaturgie de Villiers de l'Isle-Adam*, Paris, L'Harmattan, 2002, 351 p. (Coll. « Univers théâtral ».)

Si les contes de Villiers de l'Isle-Adam sont passés à la postérité, ce n'est pas le cas de son théâtre, généralement méconnu ou boudé par la critique, et ce dès le XIX^e siècle, en raison essentiellement de sa facture peu conventionnelle, anticanonique. « Théâtralité paradoxale que celle de ce théâtre, qui s'élabore à contre-courant des pratiques alors contemporaines, et qui n'avait par conséquent aucune chance de se voir reconnue » (p. 260). L'étude de Geneviève Jolly a le mérite de renouveler notre connaissance de la production de Villiers, mais surtout de mettre en lumière l'intérêt incontestable de son œuvre dramatique dont l'originalité témoigne d'une réflexion sur le langage théâtral et la dramaturgie digne de figurer au nombre des grandes théories du théâtre moderne.

L'ouvrage se divise en trois grandes parties : *Forme théâtrale hybride*, *Drame polyphonique* et *Théâtre et rythme*.

Dans la première partie, l'auteur se penche sur la forme composite des textes dramatiques de Villiers, plus particulièrement sur la « romanisation » du discours des personnages et des didascalies, et sur la fusion qui s'y observe entre écriture poétique et dramatique, la prose villiérienne « ne dissociant pas ce qui tient du texte [à lire] de ce qui relève de la représentation » (p. 63) ; elle y traite également de l'influence des théories de Wagner, que Villiers aurait été le premier à vouloir appliquer en France, sous la forme du drame lyrique ; et de l'omniprésence d'un « didascale polymorphe » qui, en rompant continuellement le fil du dialogue, vient teinter le texte dramatique d'une subjectivité auctoriale qui influe sur le sens de l'action et du discours des personnages, les couvrant du voile de l'ambiguïté et obligeant par conséquent le spectateur à un important travail d'analyse et de décodage qui préfigure le *Verfremdungseffekt* brechtien.

La deuxième partie explore les paramètres de la prise de parole dans les pièces de Villiers, ce théâtre du langage proposant des dialogues et des monologues « visiblement conçu[s] par un dramaturge ayant réfléchi aux enjeux de la parole, et s'intéressant à ses nombreuses potentialités » (p. 179). Ainsi, le dialogue tend à disparaître « au profit du monologue polyphonique » où le personnage sert à exprimer toute l'étendue d'une subjectivité inhabituelle dans le théâtre du XIX^e siècle, mais qui constitue le fondement d'une « théâtralité [qui] s'est avérée constituer un des choix dramaturgiques du XX^e siècle » (p. 180).

Enfin, dans la troisième partie, l'auteur cherche à dédouaner le théâtre de Villiers auquel on reproche d'ordinaire de manquer de rythme, étant donné que l'action y est

essentiellement langagière : rejetant cette notion de « rythme », qui ne s'applique, dit-elle, qu'au théâtre conventionnel, elle propose d'étudier le théâtre de Villiers à partir de la notion de « mouvement », laquelle permet d'aborder une action dramatique « reposant à la fois sur la distribution de la parole et sur sa constante et irrégulière circulation » (p. 234).

En somme, *Dramaturgie de Villiers de l'Isle-Adam* offre une analyse plus qu'exhaustive d'une œuvre théâtrale peu connue. On peut certes « reprocher » à l'ouvrage de Geneviève Jolly un style et une forme typiquement « scolaires » qui tiennent trop peu compte de cet essentiel « plaisir du texte » qui a pourtant tellement préoccupé Villiers ; de même qu'un évident (et légitime) parti pris en faveur d'une œuvre difficile et incomprise, et qu'il faut de toute évidence réhabiliter (ce dont elle réussit sans peine à nous convaincre), parti pris émotif qui vient cependant racheter l'inévitable (?) aridité d'un exercice universitaire paradoxalement construit autour d'un corpus où la parole est quant à elle d'une extraordinaire fertilité.

Mais ces « détails poétiques » ne doivent surtout pas détourner le chercheur en littérature ou en dramaturgie de la lecture d'un ouvrage théorique d'une incontestable pertinence, et qui rend compte d'un impressionnant travail de recherche et d'analyse couvrant la plupart des aspects fondamentaux de la dramaturgie de Villiers de l'Isle-Adam, ce qui est en soi une première

Philippe Simard
Université d'Ottawa

Journal of Dramatic Theory and Criticism (JDTTC), vol. XV, n° 2, vol. XVI, n° 1, 2001

Modern Drama (MD), vol. 44, n° 1, n° 2, 2001

New Theatre Quarterly (NTQ), vol. XVII, n° 1, n° 2, n° 3, n° 4, 2001

Theatre (T), vol. 31, n° 1, n° 2, n° 3, 2001

Theatre Journal (TJ), vol. 53, n° 1, n° 2, 2001

Theatre Research International (TRI), vol. 26, n° 1, n° 2, 2001

Aux études envisageant dans une perspective synchronique le théâtre comme pont « universel » entre les cultures – préoccupation dominante de la fin de siècle –, ont succédé, en 2001, des réflexions où prédomine une approche diachronique. Les analyses se répondent dans une oscillation continue entre passé et présent, entre les séismes sociaux du siècle dernier et le capitalisme de l'ère postrévolutionnaire « du nouvel ordre mondial ». De cette intertextualité plus circulaire que linéaire, se dégagent trois sujets névralgiques autour desquels s'articulent de profondes remises en question : le statut de la mémoire comme lieu d'oubli et de résistance, la praxis d'un théâtre politique en désarroi, ainsi que la représentation de l'invisible dans l'esthétique postmoderne.

Mémoire

New Theatre Quarterly et *Theatre Journal* donnent le coup d'envoi avec des études sur les innovations qui, au cours des premières décennies du xx^e siècle, ont ouvert la voie à la théâtralisation de la vie sociale et à la politisation de l'art théâtral. Les anecdotes du conteur mondain Macquenne-Popery sur le théâtre londonien avant la Seconde Guerre mondiale peuvent sembler peu scientifiques mais, comme le signalent Jim Davis et Victor Emeljanow, elles montrent aussi que le propre de la mémoire consiste à oublier autant qu'à se remémorer, d'où sa force active dans le présent (*NTQ*, vol. XVII, n° 4). Nancy Troy décrit les initiatives de couturiers comme Paul Poiret qui faisaient appel à des vedettes de la scène parisienne pour promouvoir leurs produits (*TJ*, vol. 53, n° 1), pratique dont s'inspireront plus tard Hollywood, la télévision et toute l'industrie publicitaire naissante. Cette théâtralisation de la mode et de la haute couture ébranle la hiérarchie entre les cultures savante et populaire (p. 32).

L'échec des *Midway Gardens* à Chicago signale qu'un phénomène semblable se produit dans l'architecture théâtrale (*TJ*, vol. 53, n° 2). Conçu en 1914 par le célèbre architecte américain Frank Lloyd Wright comme la plus « théâtrale » de ses créations, cet édifice sera démoli quinze ans plus tard. Selon Judith Sebesta, ce fiasco s'expliquerait par l'incapacité de Wright de concevoir des bâtiments pour les masses, et ce, en dépit de l'adhésion de l'architecte à un idéal

démocratique (p. 296) ! Ce processus de démocratisation et de diffusion populaire par l'entremise de l'art visuel et théâtral fournit également une nouvelle arme aux suffragettes : la théâtralisation de la politique (*NTQ*, vol. XVII, n° 4). Cette théâtralisation, explique Susan Carlson, commence par l'appropriation de l'espace public, véritable prélude à la redéfinition de la géographie mentale et idéologique (p. 345). L'analyse de Helen Freshwater participe de cette remise en question des modes de représentation en démontrant que c'est la censure exercée pendant les années 1930 par des écrivaines à l'égard du lesbianisme qui confère à leurs textes, amputés par ce gommage institutionnalisé ou ignorés, une paradoxale signification dans l'absence et dans l'invisibilité (p. 312).

À ces brèches dans la façade sociale des pays industrialisés correspondent les fissures grandissantes dans l'illusion réaliste au théâtre. Eszter Szalczér décrit l'influence de la photographie sur la dramaturgie d'August Strindberg (*TJ*, vol. 53, n° 1). Incarnation même du réalisme documentaire et de la représentation objective, la photographie permet à l'écrivain d'expérimenter la manipulation subjective du destinataire et du destinataire derrière l'illusion de l'image (p. 51). Le « théâtre culinaire » des Futuristes italiens reprend l'art du banquet de la Renaissance, mais lui donne un mandat révolutionnaire (Günther Berghaus, *NTQ*, vol. XVII, n° 1). Le changement des habitudes alimentaires devient une métaphore du changement social (p. 3). Et Jarry fusionne un art populiste et rural à la culture élitiste et urbaine avec l'entrée scandaleuse du gigognon prolétaire sur la scène parisienne

(Kimberly Jannarone, *NTQ*, vol. XVII, n° 3). Le cycle Ubu présente un programme d'agitation sociale sous le couvert de la sophistication esthétique de la pataphysique, cette science des solutions imaginaires qui abolit toute distinction entre art et praxis, entre la création et le quotidien. La représentation théâtrale devient ainsi le moyen de provoquer les spectateurs pour les amener à concevoir une autre réalité (p. 247).

Théâtre et guerre

Mais que fait le théâtre lorsque les conflits sociaux et idéologiques dégénèrent en conflits armés ? Vis-à-vis des pièces de théâtre fragmentées, peu « littéraires », écrites par les « poilus » français dans les tranchées de la Première Guerre mondiale, la pataphysique d'Alfred Jarry prend tout son sens (*T*, vol. 31, n° 1). Ces textes – des revues musicales pour la plupart – représentent bien, comme le constate Annabelle Winograd, la dernière possibilité de sublimation imaginaire avant la mort. Leur authenticité contraste violemment avec le caractère artificiel des performances commanditées pour divertir les combattants. Ce divorce radical entre le front et « l'arrière », entre la guerre que l'on fait et celle que l'on raconte, révèle une double complicité du silence : celle du *credo* étatique qui contrôle le traitement de la guerre comme sujet de littérature héroïque et le tabou qu'entretiennent les soldats en se réfugiant derrière l'incommunicabilité de leur expérience. Les pièces des tranchées transmettent cette expérience jusque-là occultée et donnent aux acteurs, durant la représentation théâtrale, le pouvoir de la dénonciation (p. 66).

L'étude de Ruth Juliet Wikler, sur le théâtre de gauche au moment de la guerre civile espagnole, est le point tournant de cette recension, moins par son contenu que par l'événement qui lui sert de toile de fond et qu'elle décrit comme la confrontation la plus importante de l'histoire entre le communisme et le fascisme (*T*, vol. 31, n° 1). Ce théâtre communiste est emblématique du pouvoir d'agitation et de propagande qui marque l'activité théâtrale partout en Europe et aux États-Unis lors de la dépression économique des années 1930 (p. 80). Claudia Orenstein fait le relevé des réseaux internationaux derrière ce théâtre d'inspiration marxiste et de ses prolongements pendant tout le xx^e siècle, du *Bread and Puppet Theatre* dans les années 1960 aux manifestations contre l'Organisation mondiale du commerce à Seattle en 1999 (*T*, vol. 31, n° 3, p. 139-144).

En Espagne, le communisme est défait ; quant au marxisme, il recevra, selon certains, son coup de grâce un demi-siècle plus tard, d'où la remise en question d'un théâtre politique dont l'idéologie se trouve discréditée à la base, problématique dominante du prochain volet. Wikler ouvre la voie à la troisième partie de notre étude en concluant que, même victorieux, le théâtre communiste aurait connu en Espagne le même sort que son prédécesseur russe, c'est-à-dire qu'il aurait été étouffé par le réalisme socialiste d'un dictateur totalitaire (p. 87). Ce constat clé cerne l'impasse idéologique d'un Walter Benjamin qui, devant l'impossibilité de choisir entre Staline et Hitler, repense la vision marxiste de l'histoire, théorie qui servira d'inspiration poli-

tique et esthétique à Tony Kushner dans *Angels in America*.

En temps de guerre et d'oppression, devant la présence envahissante de l'espace public par un Milosevic en Yougoslavie ou un Pinochet au Chili, les théâtres deviennent le dernier bastion ou refuge de l'espace privé, comme le montrent les entrevues d'Erika Munk dans *Theater* (vol. 31, n° 1, p. 5-33 ; n° 2, p. 3-33). Cette fonction donne lieu à ce que Catherine Boyle appelle une « poétique politique » qui situe l'engagement théâtral dans l'espace du non-dit et érige l'imaginaire collectif auquel il s'adresse en site privilégié de la rébellion (*TRI*, « Text, time, process and history in contemporary chilean theatre », vol. 26, n° 2, p. 185). Sur le plan anthropologique, précise Nathalie Crohn Schmitt, ce positionnement liminal, en périphérie des instances formelles d'une société, place le théâtre quelque part entre le naturel et le sacré, créant le cadre pour ce que Marvin Carlson appelle la quête de l'expérience extatique, du moment où « le dieu descend » (*JDTC*, vol. XV, n° 2).

Carlson considère cette quête comme inhérente aux théâtres de tous les temps (1996 : 42). En ce qui concerne le théâtre de l'absurde, Herbert Blau semble lui donner raison dans une étude qui relativise l'influence de Marx et de Brecht sur des auteurs comme Beckett et Ionesco (*JDTC*, vol. XVI, n° 1). En l'absence de religion et de tout autre ancrage de signification, ce dernier proclame sa foi dans « le souvenir d'un souvenir d'un souvenir¹ » qui se manifeste de

1. « the memory of a memory of a memory » (je traduis).

façon organique et mystérieuse comme ordre dans le désordre, méthode dans la folie à travers la décharge émotive de l'écriture (1978 : 5-14).

Action

L'évolution de la relation dynamique entre théâtre et mémoire suscite de nombreuses études, particulièrement dans le *New Theatre Quarterly*, à propos de théâtres nationaux et identitaires, représentés par diverses manifestations dont le Festival Malfa (n° 4, p. 319-333) et le théâtre alternatif en Pologne (n° 2, p. 186-194), le théâtre d'été à Prague (n° 3, p. 219-237), ainsi que le théâtre juif (n° 1, p. 67-73). Comme l'explique Corina Sheof, ce dernier représente un phénomène très récent en raison des interdits religieux à son égard. Il a en quelque sorte rattrapé le temps présent de sa propre culture grâce à la déstabilisation de l'infrastructure religieuse et sociale en Europe et en Amérique, qui a permis à cet art de trouver une certaine légitimité dans ses fonctions communautaires et pédagogiques (p. 72).

L'intégration dans la mémoire collective s'accompagne d'un ancrage dans l'espace. À ce sujet, *Theatre Research International* consacre aux théâtres australien et néo-zélandais une série d'articles particulièrement intéressants, qui rendent compte, entre autres, de l'émergence d'un théâtre indigène, décrit par Howard McNaughton comme un art de résistance (vol. 26, n° 1). Depuis 1980, la renaissance culturelle et la production théâtrale des Maaori s'enracinent dans l'espace sacré de la tribu, le *marae*, privilégiant la validation culturelle à la rentabilité au guichet, enjeu et subjectivité

ethnographiques qualifiés par Victor Turner de « liminalité culturelle » (p. 32-33). Par contre, la structure holistique de la représentation théâtrale ne se limite pas à un repli identitaire. L'ouverture au dialogue avec l'autre culture dans l'espace de la performance définit l'échange comme paradigme dominant de ce théâtre postcolonial authentique. Et l'analyse que fait William Peterson des pièces de Hone Kouka, le dramaturge maaori le plus important de son époque, conclut que la spécificité culturelle de ses textes va de pair avec leur portée interculturelle (p. 16).

Joanne Tompkins soulève la question des bouleversements suscités par le théâtre multiculturel en Australie (p. 47-59). L'hostilité sourde à l'égard de l'immigration asiatique et orientale se traduit par des stratégies axées sur la spatialisation de l'imaginaire collectif et, comme le souligne Hélène Gilbert, sur la prise de conscience de l'attitude hégémonique et normative avec laquelle la société occidentale se représente l'autre (p. 60-70). À ce sujet, le rapport Nugent qu'analyse Veronica Kelly sert de véritable révélateur des débats autour du capitalisme international et des politiques valorisant le multiculturalisme (p. 1-14). Commandité par le gouvernement australien en 1999, ce rapport a eu pour effet que d'importantes augmentations dans l'appui financier ont été accordées non seulement aux théâtres australiens mais aussi néo-zélandais, non sans exiger en retour que la production théâtrale domestique soit de qualité telle à pouvoir trouver acheteur à l'étranger. Les opposants à la mondialisation y voient l'abandon des cultures

nationales au multiculturalisme et à l'internationalisation que le camp adverse qualifie de libérateurs et salutaires.

Le débat autour de la représentation multiculturelle soulève la question de la représentativité au théâtre, particulièrement celle des jeunes et des femmes. Mary Ann Hunter entreprend l'autopsie de l'échec de la compagnie professionnelle de théâtre jeunesse la plus importante en Australie (p. 71-81). L'urgence de rejoindre les jeunes d'aujourd'hui pour assurer le théâtre de demain trouve d'ailleurs un écho dans la réforme du financement de la formation professionnelle de l'acteur en Angleterre (Graham Marchant, *NTQ*, n° 1, p. 31-44).

Par ailleurs, Rachel Fensham s'interroge sur les progrès réels du théâtre et de la critique féministes en Australie dans « Farce or failure? Feminist tendencies in mainstream Australian theatre » (*TRI*, vol. 26, n° 2, p. 82-93). Malgré une influence accrue et des percées indéniables depuis trente ans, les artistes féministes doivent maintenir un équilibre précaire entre la marginalisation et les compromis exigés par les théâtres établis, entre la fidélité à l'utopie féministe ou le conformisme d'une hétérosexualité hégémonique et normative. Selon Fensham, le féminisme libéral récolte les gains les plus évidents. Les statistiques démontrent une présence féminine accrue dans tous les secteurs de la production théâtrale, mais aussi le statut toujours désavantagé de l'artiste « moins connue » devant l'impératif de la viabilité commerciale (p. 86). Un seul théâtre de première ligne se consacre entièrement au féminisme radical et à sa quête d'une esthétique au féminin, malgré

l'influence dominante de cette orientation sur le mouvement théâtral des femmes en Australie. En limitant le théâtre des femmes à certains modes d'écriture et de performance, ce radicalisme risque de miner la portée du féminisme auprès du grand public (p. 87-88). Dans l'ensemble, l'institution théâtrale se féminise et la critique féministe n'est toujours pas passée de mode. Les deux gagneront cependant à s'éloigner de projets exclusivement féminins, conclut Fensham, car les théâtres établis subiront les effets de la mondialisation économique et culturelle, avec ou sans la perspective des femmes (p. 92).

Du Pacifique à l'Atlantique, des constats semblables réitèrent le besoin de redéfinir le théâtre politique. Parmi les multiples perspectives qu'offre *Theatre* sur ce débat incontournable, soulignons d'abord celle de Philip Auslander, qui voit l'époque actuelle comme une période transitoire entre un art militant de la transgression, sur le mode des avant-gardistes, et un art de résistance (vol. 31, n° 1, p. 41-49). Confronté à la disparition progressive des frontières entre économie et culture, ainsi qu'à la théâtralisation de la réalité politique, le théâtre à vocation sociale doit désormais se distancier du théâtre apolitique établi, et s'attacher en premier lieu aux pratiques de désinformation du système capitaliste. Trois ans d'enquêtes menées par Anna Deavere Smith, directrice du *Institute on the Arts and Civic Dialogue*, confirment cette nécessité d'une prise de distance, particulièrement par rapport aux médias (n° 3, p. 31-45). Son entrevue avec Lani Guinier montre que la politisation de l'art théâtral exige une

localisation spatio-temporelle, de même qu'un engagement à rendre compte de l'imaginaire collectif d'un milieu précis, avec les contradictions et les rêves qui lui sont propres. Le théâtre devient ainsi un lieu d'échanges, non pas dans le sens du marché capitaliste actuel, pour lequel l'échange représente un moyen de domination et de contrôle, mais à l'image du bazar d'autrefois, un lieu qui permette une expérience de culture et de communauté, un espace où tisser des liens autrement irréalisables et où la valeur réelle d'un produit ne se confond pas avec sa valeur monétaire.

Pour Melissa Kievman, ce positionnement liminal situe la création dans la zone grise des pulsions antithétiques qui résistent à la superficialité de narrations factices (n° 2, p. 75). Sur le plan social, l'espace liminal trouve son expression extrême dans les prisons américaines, qui renferment le quart des détenus de la planète. Tim Mitchell et Sharon Green font état des nombreuses adaptations de Boal dans le système carcéral américain (n° 3, p. 47-61). Démarches théâtrales plutôt que thérapeutiques, ces interventions veulent permettre aux participants de vivre l'expérience d'un pouvoir retrouvé. Et si le théâtre sert de répétition pour la vie, ou pour la révolution, diraient d'autres, de quelle révolution s'agit-il dans des sociétés pluralistes où la définition des opprimés et des oppresseurs varie selon les points de vue ?

Dans « Memory, money, and persistence. Theater of social change in context », Arlene Goldfarb affirme que la politisation de l'art théâtral cible en priorité l'accès aux moyens de production et la capacité des

gens à contrôler les images qui les représentent (n° 3, p. 130). Cette mission nécessite un financement que les incohérences du financement gouvernemental mettent sans cesse en péril. De plus, tout théâtre axé sur la critique sociale s'attire difficilement des mécènes, d'où un état de crise généralisée qui va en s'empirant dans le contexte économique actuel. Une panoplie d'artistes et de chercheurs viennent compléter ce sombre portrait (p. 62-93). Fort de son expérience avec le théâtre afro-américain, John O'Neil aborde cette crise comme un défi de gestion interne. Les opprimés ne peuvent pas, dit-il, se fier à l'opresseur pour leurs moyens de subsistance (p. 70). Melanie Joseph remet en question la notion même de révolution dans une culture obsédée par sa propre consommation. Un théâtre révolutionnaire ne peut prendre forme que dans le contexte d'une mobilisation sociale organisée et vouée au changement. Or, rappelle-t-elle, ce contexte n'existe pas présentement aux États-Unis (p. 90-91). Il ne convient donc plus de concevoir le théâtre politique comme l'arme incendiaire de la révolution, mais plutôt comme un préalable qui doit enraciner le public dans une humanité retrouvée. Tony Kushner va dans le même sens. De « bonnes idées politiques » ne garantissent pas un art de qualité et celui-ci ne supplée pas à l'inaction et au désengagement sociaux (p. 62).

Judith Malina, codirectrice artistique du *Living Theatre*, résume son demi-siècle d'activisme par une profession de foi dans la finalité esthétique du théâtre politique (p. 153-159). Sans esthétique véritable, le théâtre politique demeure une forme

inachevée, d'où l'objet même de sa recherche : développer une esthétique capable de rejoindre les couches profondes de la sensibilité humaine. Le théâtre politique attend le génie, conclut-elle. Et selon Alisa Solomon, ce génie relèverait d'un théâtre d'auteurs comme Kushner et Churchill qui savent fusionner l'esthétique à une pensée politique profonde et revendicatrice (p. 2-11).

Esthétique et représentation

Tenues à l'écart de la pratique théâtrale, la critique et la recherche universitaires se trouvent à l'heure actuelle mal placées pour contribuer au renouvellement complexe de l'écriture dramatique, affirme David Savran dans « Choices made and unmade » (*T*, n° 2, p. 89-95). Bien qu'ils soient inquiets de la faible influence du théâtre aux États-Unis comparativement à l'Europe, des chercheurs américains comme Elin Diamond et Marvin Carlson refusent de cantonner leur réflexion au plan esthétique. Le fait qu'ils définissent la représentation théâtrale comme une « performance de la résistance » dénote déjà un certain rapprochement avec les praticiens sur la question du théâtre politique (p. 96-105). De même, comme Kushner et la plupart des écrivains de sa génération, la désillusion qui a suivi l'utopisme des années 1960 demeure trop présente à leur esprit pour qu'ils puissent encore croire que l'art seul suffit à changer le monde, en faisant l'économie d'analyses sociales solides (p. 102).

Theatre Research International accorde une place prépondérante à cette problématique et à l'ébranlement provoqué dans le monde

universitaire par le triomphe du post-structuralisme et par la montée de la gauche universitaire. L'historique présenté par Marvin Carlson attribue l'ouverture de la critique et de la recherche théâtrales au champ de la performance et de la culture à la reconfiguration des frontières entre les disciplines universitaires (« Theatre and performance at a time of shifting disciplines », n° 2, p. 137-144). En plus de renforcer la crédibilité des études théâtrales comme discipline, les alliances interdisciplinaires qu'autorisent ces deux paradigmes conviennent particulièrement au théâtre à cause de sa capacité inhérente d'englober non seulement une grande partie du spectre de l'activité humaine, mais aussi des secteurs historiquement réclamés par d'autres disciplines, dont la littérature, l'histoire, l'opéra, la musique, etc. Comme l'indique Bert States, le théâtre ne cloisonne pas, il assimile ; il étend ses frontières en consommant le réel (1985 : 46).

Maria Shevtsova précise que le propre du travail interdisciplinaire ne consiste pas à confronter les disciplines existantes qui, de toute façon, ne sont pas prêtes à céder leur territoire, mais à créer un nouvel objet d'étude, qui n'appartient à personne (*TRI*, vol. 26, n° 2, p. 129-136). Patrice Pavis ajoute que, même si un tel objet n'appartient à aucune discipline, cette ambiguïté n'élimine pas la possibilité et l'obligation de l'identifier, malgré les difficultés méthodologiques et épistémologiques inévitables, à commencer par les liens entre la théorie et la pratique théâtrales (p.153-163). Selon lui, la crise véritable que connaît la recherche théâtrale, surtout en matière d'histoire et de

dramaturgie, provient du triste constat que les découvertes des chercheurs réfugiés dans leur tour d'ivoire n'intéressent pas les praticiens de théâtre, d'où la priorité de mettre l'interdisciplinarité à contribution pour que la recherche universitaire bénéficie réellement aux artistes.

Deux analyses

Deux analyses démontrent concrètement de quelle façon la théorie et la pratique théâtrales s'éclairent réciproquement en matière d'écriture et d'idéologie. La première s'interroge sur l'important succès commercial d'un auteur pourtant politiquement très engagé, Tony Kushner (Roger Bechtel, *JDT*, vol. XVI, n° 1, p. 99-122) dont la pièce *Angels in America* s'inspire, politiquement et esthétiquement, du célèbre « ange de l'histoire » de Walter Benjamin. Ce dernier fait référence à un tableau de Klee où on voit un ange horrifié, les ailes déployées, regardant s'accumuler devant lui une série grandissante de catastrophes. L'ange ne peut intervenir en raison de la tempête qui souffle et qui le pousse à reculer vers l'avenir, les ailes ouvertes mais paralysées, pendant que s'entassent les débris de l'histoire. Cette tempête, c'est le progrès.

Certains critiques voient cette pièce comme une défense voilée du pluralisme libéral américain et une trahison de la théorie historique de Benjamin. Ils expliquent ainsi le succès du texte auprès de la classe bourgeoise (p. 100-101). Bechtel répond que cette interprétation cherche à tort dans la pièce une conformité doctrinaire à une définition révolutionnaire désuète. Il accorde à Kushner le mérite de poser le

problème du changement politique dans un monde postrévolutionnaire et d'explorer d'autres voies pour une politique de gauche mieux adaptée au nouveau millénaire. Fidèle à la théorie de Benjamin, qui vise la construction d'une contre-mémoire à partir d'images historiques arrachées à la version « officielle » de l'histoire, la dramaturgie de Kushner exploite l'utilisation de l'image dialectique pour opposer les images du passé au moment présent. Sur le plan esthétique, ce procédé fait appel à une image de la contre-mémoire pour provoquer l'arrêt momentané du temps. La brèche créée par la juxtaposition de ces deux plans temporels permet à Kushner de mettre l'imaginaire du spectateur sur une nouvelle piste en lui suggérant l'aperçu d'une utopie réalisable (p. 114-117).

Comme Benjamin, poursuit Bechtel, Kushner s'engage dans une négociation avec son temps par une relation ontologique plutôt que conceptuelle à l'histoire. Ainsi, la théorie de Benjamin sur l'image dialectique devient importante pour l'artiste politisé, car elle fournit une praxis esthétique pour stimuler et élargir notre sensibilité historique et préparer, du même coup, l'action politique à venir. Faisant référence aux travaux de Laclau et de Mouffe, l'auteur conclut que le défi actuel consiste à s'approprier la tradition marxiste de façon créatrice. Il ne s'agit pas de refuser l'idéologie libérale démocratique, mais de l'approfondir et de l'orienter vers la démocratie radicale (p. 118-119).

Dans la deuxième analyse, Jonathan Kalb traite de la valeur politique et esthétique du spectacle solo documentaire

dans le contexte du narcissisme moral américain (*T*, n° 3, p. 13-29). Comparativement aux pratiques démodées d'agitation et de propagande idéologique des compagnies d'inspiration brechtienne comme la *San Francisco Mime Troupe* et le *Irondale Ensemble*, le spectacle solo documentaire permet à des artistes comme Anna Deavere Smith, Marc Wolf, Danny Hoch et Sarah Jones de se faire entendre sur le plan politique par un public qui ne veut pas penser politiquement. Selon Kalb, ce genre représente une des formes les plus astucieuses du théâtre de guérilla à l'heure actuelle. Tirant sa qualité documentaire des récits de vie qu'il interprète et dramatise, ce type de performance révèle que la narration personnelle peut encore résister à l'appropriation des métarécits de la politique ou des médias. Un besoin collectif se fait sentir pour des fables qu'on ne peut ni facilement ignorer ni deviner d'avance, besoin créé par l'érosion des frontières entre l'espace privé et l'espace public. Kalb invoque l'hypothèse du philosophe social Zygmunt Bauman voulant qu'il ne reste qu'une dernière question publique à nos « sociétés à spectacles » : de quelle façon les individus s'y prennent-ils pour régler leurs problèmes personnels (2000 : 72) ? Les spectateurs s'intéressent peu à autrui, mais demeurent disposés à entendre des récits personnels au cas où ceux-ci pourraient les aider dans leur propre vie. C'est ce que leur offre le solo documentaire.

Le procédé consiste d'abord à réaliser un grand nombre d'entrevues sur un sujet chaud, comme l'abus policier dans le cas de Rodney King à Los Angeles l'homo-

sexualité dans l'armée américaine. La dramatisation subséquente s'appuie sur les mots et la gestualité des personnes rencontrées pour mettre en valeur leur individualité et, ensuite, pour la déconstruire et amener le public à réfléchir (p. 18). Ce genre exploite le voyeurisme d'une société qui se regarde regarder la distance entre l'artiste et les figures scéniques, ouvre la performance à la métaphore et laisse voir à l'œuvre le processus de création grâce auquel une réalité crue, pénible et chaotique acquiert forme et crédibilité. Ce genre apporte au théâtre des récits qui autrement ne seraient pas entendus. Sa dramatisation de récits interdits viole les secrets publics, déjoue l'invisibilité et la stigmatisation, rend l'ordinaire remarquable. Les spectacles fournissent l'occasion au public de s'interroger sur le maelström social dans lequel il se trouve, de mieux comprendre que ces événements prétendument inévitables appartiennent à une histoire contrôlée par des humains et donc transformable. À une époque saturée de témoignages, le solo documentaire s'avère tout simplement plus convaincant qu'un autre genre (p. 27-28).

Semblable à l'ange de Klee, la recension de cette année se voit confrontée au passé tandis que le vent du « progrès » l'entraîne vers l'avenir. Les multiples références au positionnement liminal de l'action théâtrale correspondent, d'après Charles Campbell, à ce que Lyotard, Deleuze, Foucault et de Certeau considèrent comme un des problèmes fondamentaux de l'ère postmoderne : la représentation du « non-représentable » (*JDT*, vol. XV, n° 2, p. 49-68). Tant par l'image dramatique à la

Kushner que par les pratiques discursives du spectacle solo documentaire, ce non-représentable figure dans le mode de représentation lui-même comme signe de résistance à l'illusion de la transparence communicative. Le regard dépasse l'image, tout comme le point de vue discursif évoque un inconnu hors scène, mais dont la présence se fait sentir dans l'espace scénique. Cette dialectique, entre ce qui représenté et ce qui ne peut l'être, déclenche la saisie intuitive du public pour qui l'invisible devient soudainement visible.

Aussi, le lien recherché entre la théorie et la pratique théâtrales trouve-t-il son expression la plus éloquente cette année dans le spectacle *Mnemonic* du Théâtre de Complicité qu'analyse Helen Freshwater et à qui on accordera ici le mot de la fin (*NTQ*, n° 3). Cette création dramatise le processus fondamentalement instable de la mémoire et reflète notre aspiration à un passé collectif capable d'aller au-delà des souvenirs individuels et de remplir le vide laissé par l'indétermination de l'interprétation historique que lèguent en héritage le relativisme radical et le révisionnisme historique (p. 216).

Roger Parent
Faculté Saint-Jean
Université de l'Alberta

Bibliographie

BAUMAN, Zygmunt (2000), *Liquid Modernity*, Cambridge, Polity Press.

CARLSON, Marvin (1996), « The eternal instant : some thoughts on theatre and religion », *Assaph : Studies in the Theatre*, n° 12, p. 33-44.

IONESCO, Eugène (1978), « Why do I write ? A summing up », dans Rosette C. LAMONT et Melvin J. FRIEDMANN (dir.), *The Two Faces of Ionesco*, Troy (New York), Whitston.

STATES, Bert O. (1985), *Great Reckonings in Little Rooms : On the Phenomenology of Theatre*, Berkeley, University of California Press.