

**UNIVERSITÉ DE PITEȘTI**

**FACULTÉ DES LETTRES**

**STUDII ȘI CERCETĂRI FILOLOGICE**

**SERIA LIMBI ROMANICE**

***LE DISCOURS DRAMATIQUE***

**Volume 1 / Numéro 11 / 2012**

**Editura Universității din Pitești**

**avril**

**2012**

**Président du comité scientifique**

*Alexandrina Mustățea*

**Rédacteur-en-chef**

*Diana Lefter*

**Comité scientifique**

*Anna Jaubert*

*Béatrice Bonhomme*

*Francis Claudon*

*Bernard Combettes*

*Claude Muller*

*António Bárbolo Alves*

*Arzu Etensel Ildem*

*Andrei Ionescu*

*Mihaela Mitu*

*Marco Longo*

*Sanda-Marina Badulescu*

*Crina-Magdalena Zărnescu*

*Gabriel Pârvan*

*Cătălina Constantinescu*

**Secrétaire de rédaction**

*Silvia-Adriana Apostol*

**Editura Universității din Pitești**

Bun de tipar: 25 aprilie 2012

Tiraj 220 buc

**ISSN 1843-3979**

Editura Universității din Pitești

**ISSN 1843-3979**

## Sommaire

<b>Samar Hage</b>		
	<i>Argumentation et implicite dans le dialogue dramatique de Bernard-Marie Koltes</i>	5
<b>Johannes Landis-Fassler</b>		
	<i>Michel Vinaver : déflagration des rapports humains et économiques</i>	23
<b>Adriana Lazăr</b>		
	<i>Éléments d'hypertextualité analyse hypertextuelle des textes dramatiques</i>	33
<b>Julien Lebreton</b>		
	<i>Le théâtre poétique et romanesque, pour une poétique de la constellation : l'exemple du théâtre contemporain</i>	45
<b>Anca-Narcisa Leizeriuc</b>		
	<i>La théâtralité postmoderne et les voix du psychisme</i>	57
<b>Diana-Adriana Lefter</b>		
	<i>Le texte théâtral entre production et réception. Sur quelques métatextes gidiens</i>	72
<b>Luís Cláudio Machado</b>		
	<i>O livro de J6 de Luís Alberto de Abreu: um drama feito de narrativa e poesia</i>	83
<b>Alexandrina Mustătea</b>		
	<i>Le discours efficace ou la manipulation positive dans Le jeu de l'amour et du hasard</i>	100
<b>Despoina Nikiforaki</b>		
	<i>Vers une théorie du héros ancien dans la dramaturgie postmoderne : « Le héros générique ». Le cas de Didier-Georges Gabily</i>	109
<b>André Petitjean</b>		
	<i>Analyse des didascalies méta-interactionnelles : l'exemple de Samuel Beckett</i>	122
<b>N'golo Aboudou Soro</b>		
	<i>La dramatisation du tragique dans Caligula d'Albert Camus</i>	135



**ARGUMENTATION ET IMPLICITE DANS LE DIALOGUE  
DRAMATIQUE DE BERNARD-MARIE KOLTES**

**ARGUMENTATION AND IMPLICITE IN BERNARD-MARIE  
KOLTES' DRAMATIC DIALOGUE**

**ARGOMENTAZIONE ED IMPLICITO NEL DIALOGO DRAMATICO  
DI BERNARD-MARIE KOLTES**

**Samar HAGE<sup>1</sup>**

**Résumé**

*Certaines études du texte koltésien s'échafaudent sur la dimension argumentative des dialogues dramatiques. D'aucuns considèrent les pièces koltésiennes comme des représentations d'échanges typiquement argumentatifs. Constatant que l'argumentation est considérée, dans le champ des investigations sur l'écriture koltésienne, comme un principe, nous nous interrogeons sur le bien-fondé de ces postulats. En effet, même pour un observateur non-averti, ces « argumentations » apparaissent comme fallacieuse, « non-correctes », elles semblent mêmes déséquilibrées, voire dysfonctionnelles.*

*Il s'agira donc de montrer, à partir d'une analyse d'exemples à la lumière de la théorie de l'implicite, la dimension argumentative du dialogue koltésien et, au-delà, d'en révéler les « dysfonctionnements » qui participent à l'élaboration d'un style d'auteur, voire d'une esthétique.*

*Mots-clés : Koltès ; argumentation ; dysfonctionnement ; manipulation ; pragmatique.*

**Abstract**

*Certain studies of the plays of Koltès are built on the argumentative part of the dialogues. The playwright texts are considered as representations of typical argumentative discourse. Noticing the functionality of the dialogues is often defined as a dynamic argumentation, we wonder about the legitimacy of these postulates.*

*Even for a non-specialist of discourse analysis, far from being ethical argumentations, these dialogues seem to be filled with fallacies and they embody sophistic exchange of appearances and oratory manipulations.*

*Based on an analysis of examples in the light of the theory of the implicit, we will emphasize the argumentative « dysfunctions » of the koltésian's dialogues that provoke linguistic effects and create koltésian's stylus and aesthetic.*

*Key words: Koltès; argumentation; dysfunctional argumentations; manipulation; pragmatic.*

---

<sup>1</sup> samarelhage@usek.edu.lb, Université Saint-Esprit de Kaslik, Liban

### **Riassunto**

*Alcuni studi del testo koltesiano si architettano sulla dimensione argomentativa dei dialoghi drammatici. Alcuni considerano i lavori teatrali koltesiani come rappresentazioni di scambi tipicamente argomentativi. Constatando che l'argomentazione è considerata nel campo delle indagini sulla scrittura koltesiana, come un principio, siamo incerti sulla fondatezza di queste ipotesi. Infatti, anche per un osservatore disinformato, queste "argomentazioni" sembrano essere fallaci, "non corrette", esse sembrano persino sbilanciate o addirittura disfunzionali.*

*Si tratterà quindi di dimostrare, da un'analisi di esempi alla luce della teoria dell'implicito, la dimensione argomentativa del dialogo koltesiano e oltre, di rivelarne i "malfunzionamenti" che partecipano all'elaborazione di uno stile d'autore, o anche di un'estetica.*

*Parole chiave : Koltes; argomentazione; malfunzionamento; manipolazione; pragmatico.*

La situation dramatique dans le théâtre de Bernard-Marie Koltès surgit, dans son essence, du rapport qu'entretiennent langage et action. « Le théâtre [avance le dramaturge] c'est l'action, et le langage-en-soi, finalement, on s'en fiche un peu. Ce que j'essaie de faire – comme une synthèse – c'est de me servir du langage comme d'un élément de l'action »<sup>1</sup>. C'est pourquoi la parole est primordiale dans ce théâtre de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, et les autres composantes, reléguées à un statut secondaire, ne prennent consistance que dans leur rapport avec elle. Au cours d'un entretien sur les origines de ses pièces, le dramaturge souligne que son projet est « d'écrire un texte à lire et un texte à jouer. [...] le texte de théâtre ne devait pas obligatoirement n'être qu'un matériau pour un spectacle, mais pouvait être lu, comme un roman, si on s'attachait à lui donner une forme à lire. C'est ce que j'ai tâché de faire »<sup>2</sup>. En ce sens, notre réflexion se fondera essentiellement sur le texte dramatique, sur le dialogue qui, depuis Aristote jusqu'à Hegel, constitue l'élément dramatique primordial.

*C'est le dialogue qui représente le mode d'expression dramatique par excellence. C'est en effet par le dialogue seulement que les individus en action peuvent révéler les uns aux autres leur caractère et leurs buts, en faisant ressortir aussi bien leurs particularités que le côté substantiel de leur pathos, et c'est également par le dialogue*

---

<sup>1</sup> Koltès, B.-M., *Une part de ma vie. Entretiens 1938-1989*, Éditions de Minuit, 1990, p. 32.

<sup>2</sup> Idem., p. 48.

*qu'ils expriment leurs discordances et impriment ainsi à l'action un mouvement réel.<sup>1</sup>*

Dans une lettre adressée à Hubert Gignoux, et à la veille de son entrée dans la carrière théâtrale, Koltès dévoile sa propre conception des rapports interhumains ainsi que le fonctionnement du personnage dans son théâtre.

*L'ensemble d'un individu et l'ensemble des individus me semble tout constitué par différentes « puissances » qui s'affrontent ou se marient, et d'une part l'équilibre d'un individu, d'autre part les relations entre personnes sont constitués par les rapports entre ces puissances. Dans une personne, ou dans un personnage, c'est un peu comme si une force venant du dessus pesait sur une force venant du sol, le personnage se débattant entre deux, tantôt submergé par l'une, tantôt submergé par l'autre. [...] Dans les rapports entre les personnes, c'est un peu comme deux bateaux posés chacun sur deux mers en tempête, et qui sont projetés l'un contre l'autre, le choc dépassant de loin la puissance des moteurs.<sup>2</sup>*

Le théâtre de Koltès se donne ainsi à voir et à lire comme la représentation, autour du verbe, d'affrontements idéologiques avec, en relief, les chemins ou les « projections » qui mènent au choc fatal. En effet, c'est davantage le processus que l'aboutissement qui intéresse le dramaturge, la source et les chemins de la collision plus que l'impact lui-même. C'est en ce sens que Serge Saada avance que Koltès « ne raconte pas l'histoire d'une victoire mais plutôt le cheminement d'un combat »<sup>3</sup>. Cette préparation de l'impact est à voir, dans notre optique, comme la montée verbale d'une violence, cette dernière étant assimilée, comme le montrent de nombreux linguistiques et analystes du discours, à une controverse ou encore une joute oratoire qui se prépare par les deux pôles du duel. D'ailleurs, pour un Koltès, le théâtre a pour rôle fondamental de représenter cette montée d'une violence intrinsèque à l'être humain.

*Une bagarre n'est pas simplement faite d'un poing sur la gueule ; elle suit aussi les trois mouvements logiques de l'introduction, du développement et de la conclusion. C'est cette construction forte et*

---

<sup>1</sup> Hegel, *Esthétique* (1953), Textes choisis et présentés par Claude Khodoss, Presses Universitaires de France, 12<sup>e</sup> édition, 1988, p. 146.

<sup>2</sup> Koltès, B.-M., *Une part de ma vie. Entretiens 1938-1989*, Éditions de Minuit, 1990, p. 13.

<sup>3</sup> Saada, S., « Un théâtre de l'imminence », *Alternatives théâtrales* n° 35-36, Koltès, coordonnée par Anne-Françoise Benhamou et Serge Saada, Bruxelles, Odéon-Théâtre de l'Europe, 1994p. 89.

*ces rapports forts qui méritent d'être racontés au théâtre, des histoires de vie et de mort. Les bagarres permettent de voir dans quelles limites on se trouve, par quels obstacles la vie se voit cernée. On est confronté à des obstacles – c'est cela que raconte le théâtre.*<sup>1</sup>

Le théâtre koltésien se veut donc l'étalage des mécanismes qui mènent deux individus à se battre en maniant avec subtilité l'art de cette « stratégie relationnelle »<sup>2</sup> du pré-combat. Cette stratégie est définie par le dramaturge dans un entretien accordé au journal *Le Monde* où il souligne qu'« [...] un dialogue ne vient jamais naturellement. Je verrais volontiers [dit-il] deux personnes face à face, l'une exposer son affaire et l'autre prendre le relais. Le texte de la seconde personne ne pourra venir que d'une impulsion première. Pour moi, un vrai dialogue est toujours une argumentation [...] »<sup>3</sup>.

Ces propos du dramaturge convergeant tous vers une parole argumentative constituent l'hypothèse de base de notre réflexion. Partant de ce que le théâtre koltésien est un théâtre qui se veut éminemment argumentatif, certaines études de ses textes s'échafaudent sur cette dimension argumentative sans pour autant l'examiner de près. Ainsi Donia Mounsef, dans son ouvrage *Chair et révolte dans le théâtre de Bernard-Marie Koltès* considère-t-elle les pièces koltésiennes comme « des duels du logos, des systèmes d'argumentation »<sup>4</sup>. Selon Patrice Pavis, « les protagonistes de Koltès ne sont pas en effet des personnages concrets, engagés dans des situations dramatiques, mais des abstractions logiques chargées de marquer la progression d'une argumentation [...] »<sup>5</sup>. Ils sont plutôt des « machines à raisonner et à convaincre, à se défendre et à contre-attaquer [qui se] répondent argument par argument selon les règles d'un traité de logique ou de droit. »<sup>6</sup>

Constatant que, dans de telles affirmations l'argumentation est considérée, dans le champ des investigations sur l'écriture koltésienne, comme un principe, nous nous interrogeons sur cette dimension argumentative du dialogue dramatique koltésien. Il s'agira, en ce sens,

---

<sup>1</sup> Koltès, B.-M., *Une part de ma vie. Entretiens 1938-1989*, Éditions de Minuit, 1990, p. 134.

<sup>2</sup> Chéreau, P., Entretien pour *Les inrockuptibles* n° 31, 8-14 novembre 1995, p.65.

<sup>3</sup> Koltès, B.-M., *Une part de ma vie. Entretiens 1938-1989*, Éditions de Minuit, 1990, p. 23.

<sup>4</sup> Mounsef, D., *Chair et révolte dans le théâtre de Bernard-Marie Koltès*, L'Harmattan, Paris, 2005, p. 83.

<sup>5</sup> Pavis, P., *Le théâtre au croisement des cultures*, José Corti, 1990, p. 100.

<sup>6</sup> Pavis, P., *Le théâtre contemporain. Analyse des textes, de Sarraute à Vinaver*, Nathan, 2002, pp. 82-83.

d'examiner le champ argumentatif des échanges et, au-delà, d'en révéler les « dysfonctionnements » qui deviennent, chez un Koltès, plus une esthétique qu'une stigmatisation stylistique. Pour ce, nous exploiterons les outils de la pragmatique linguistique dont les théories, nées en un premier temps dans une optique descriptive du discours, ont permis l'élaboration, dans une optique normative, de schémas permettant de délimiter, dans le domaine du possible, ce que serait une argumentation non fallacieuse, éthique. À la lumière de ces théories qui puisent leurs racines dans la vision platonicienne et cherchent à fonder une « bonne argumentation », nous nous pencherons sur trois pièces représentatives du dialogue koltésien.

Dans « Argumentation et mauvaise foi », Catherine Kerbrat-Orecchioni distingue le mensonge de la mauvaise foi, le premier étant l'acte délibéré d'énoncer des contre-vérités – et n'est par conséquent pas inscrit dans la langue – tandis que la mauvaise foi équivaut, généralement, à tenir sciemment un raisonnement linguistiquement ou logiquement marqué et erroné. L'auteur pose trois conditions permettant d'accuser l'encodeur de mauvaise foi :

*Il faut admettre l'existence d'une norme argumentative, à laquelle on est censé se conformer si l'on joue 'honnêtement' le jeu du langage [...].*

*Il faut admettre en outre que ces lois, L [l'encodeur de l'énoncé] les a correctement intériorisées : il dispose d'une compétence argumentative normale, il n'est ni fou ni idiot ni aveuglé par quelque dogmatisme ou fanatisme, et s'il transgresse les règles du bon usage argumentatif, ce ne peut être en conséquence que délibérément.*

*Il faut enfin supposer à l'énoncé certaines prétentions argumentatives : il ne s'agit pas d'un pur jeu de langage, mais d'un discours à visée démonstrative.<sup>1</sup>*

En d'autres termes, accuser quelqu'un de mauvaise foi argumentative c'est considérer qu'il maîtrise parfaitement les règles de la bonne argumentation, mais que, délibérément, il les manipule mal dans ses intérêts propres, tout en laissant croire à son destinataire qu'il les manipule correctement. S'agit-il alors d'une mauvaise argumentation ? Il semble intéressant de s'attarder quelque peu sur l'opposition bonne/mauvaise argumentation. Du point de vue pragmatique, bon/mauvais renverrait au

---

<sup>1</sup> Kerbrat-Orecchioni, C., « Argumentation et mauvaise foi », *L'argumentation. Linguistique et sémiologie*, Presses Universitaires de Lyon, 1981, p. 42.

couple efficace/inefficace. Or, une argumentation, du point de vue déontologique, est à considérer mauvaise lorsque frauduleuse et abusive, quand bien même elle serait efficace. Ces deux oppositions sont pertinentes. Dans leur *Traité de l'argumentation*, Perelman et Olbrechts-Tyteca tentent de clarifier la question et signalent entre les lignes que, quoiqu'aucune argumentation ne puisse être parfaitement qualifiée de bonne ou mauvaise, certains types d'arguments ou types de raisonnements sont, quant à eux, considérés comme inadmissibles et leur emploi porte en lui-même la condamnation de leur énonciateur.

Ce sont de tels cas que nous proposons de mettre en lumière dans le dialogue dramatique koltésien qui vise essentiellement à faire de la parole une action. « Le théâtre c'est l'action, et le langage-en-soi, finalement, on s'en fiche un peu. Ce que j'essaie de faire – comme synthèse –, c'est de me servir du langage comme d'un élément de l'action »<sup>1</sup>. Le dramaturge rejoint de la sorte, quoiqu'à sa manière, ce théâtre où « parler c'est agir ». Parfaitement conscient de la dimension performative de la parole dramatique, Koltès constate la forte imbrication de la parole et de l'action dans l'écriture théâtrale.

*On sait, par exemple, qu'on ne peut rien faire dire par un personnage directement, on ne peut jamais décrire comme dans le roman, jamais parler de la situation, mais la faire exister. On ne peut rien dire par les mots, on est forcé de la dire derrière les mots.*<sup>2</sup>

Ce qui est ou devrait être se dit, comme l'avance Koltès, derrière les mots, dans cette immense partie immergée de l'iceberg, dans le domaine de l'implicite. Et en ce sens, le dialogue koltésien devient pour les protagonistes, et davantage pour le récepteur extra-textuel/scénique, un voyage dans les méandres du non-dit offert au décodage.

Les personnages koltésiens, définis comme des êtres de parole (Ryngaert, Sermon, 2006), pourraient l'être du fait de la défektivité de leur parole – du point de vue pragmatique. Dans son œuvre maîtresse *Dans la solitude des champs de coton*, Koltès réduit l'intrigue à un pur dialogue et à un seul et unique don pragmatique : le discours argumentatif du Dealer censé amener le prétendu Client à acheter la marchandise proposée et l'offre

---

<sup>1</sup> Koltès, B.-M., *Une part de ma vie. Entretiens 1938-1989*, Éditions de Minuit, 1990, p. 32.

<sup>2</sup> Idem., p. 13.

par le Dealer de sa veste au Client « pour [se] couvrir les épaules »<sup>1</sup>. L'échange de la parole est standardisé par le Dealer, meneur de jeu, et accompagne l'échange de marchandise. Ce faisant, le Dealer dessine le cadre d'un affrontement qui est similaire, aux dires de Patrice Pavis, à un potlatch de mots<sup>2</sup>. À l'offre verbale du Dealer répond le discours du Client qui, à son tour, entre dans le jeu. Un parallélisme apparaît notamment entre les premières répliques des protagonistes, autant au niveau de leur contenu qu'au niveau de leur forme. Le parallélisme révèle une rigueur d'orateurs, plus encore, de rhétoriciens qui tiennent à se répondre terme à terme :

#### Dealer

p.9 : Si vous *marchez* dehors, à cette *heure* et en ce *lieu*, c'est que vous désirez quelque chose que vous n'avez pas, et cette chose, moi, je peux vous la fournir [...].

[...] j'ai ce qu'il faut pour satisfaire le *désir* qui passe devant moi, et c'est comme un poids dont il faut que je me débarrasse sur quiconque, homme ou animal qui passe devant moi. p.10 : [...] je vois votre désir comme on voit une lumière qui *s'allume*, à une *fenêtre* tout en haut d'un immeuble, dans le crépuscule.

[...] je m'approche de vous comme le crépuscule approche cette première lumière, doucement, respectueusement, presque affectueusement, laissant *tout en bas* dans la rue l'animal et l'homme tirer sur leurs laisses et se montrer sauvagement les dents.

p.12 : C'est pourquoi *j'emprunte provisoirement l'humilité et je vous prête l'arrogance* afin que l'on nous distingue l'un de l'autre [...].

Dites-moi donc, vierge mélancolique, en ce moment où grognent sourdement hommes et animaux, dites-moi *la chose que vous désirez et que je peux vous fournir*, et je vous la fournirai [...].

#### Client

p.13 : Je ne *marche* pas en un certain *endroit* et en une certaine *heure* ; je *marche*, tout court, allant d'un point à un autre, pour affaires privées qui se traitent en ces points et non pas en parcours [...].

[...] je ne connais aucun crépuscule ni *aucune sorte de désirs* et je veux ignorer les accidents de mon parcours. J'allais de cette *fenêtre éclairée*, derrière moi, là-haut, à cette autre fenêtre *éclairée*, là-bas devant moi [...].

pp.13-14 : Lorsque l'ascenseur vous a déposé *en bas*, il vous condamne à marcher au milieu de tout ce dont on n'a pas voulu là-haut, au milieu d'un tas de souvenirs pourrissants [...].

p.15 : outre ce très certain désir que j'ai *de vous voir laisser tomber l'humilité et que vous ne me fassiez pas cadeau de l'arrogance*

[...] *ce que je désirerais, vous ne l'auriez certainement pas.*

<sup>1</sup> Koltès, B.-M., *Dans la solitude des champs de coton*, Éditions de Minuit, Paris, 1986, p. 36.

<sup>2</sup> Pavis, P., *Le théâtre au croisement des cultures*, José Corti, Paris, 1990, p. 100.

De cette confrontation sont retenus, entre autres, les effets de reprise et d'enchaînement. Ces derniers cessent d'être des enchaînements ordinaires du langage, généralement faits grâce à des reprises de substituts grammaticaux, pour devenir des enchaînements précis portant sur les substantifs et les formes verbales. Le jeu de réponse terme à terme entre protagonistes, maintenu tout au long du dialogue révèle l'effet spéculaire poursuivi jusque dans les structures syntaxiques qui se présentent sur le mode hypothétique et sous une forme anaphorique rythmée :

*LE CLIENT. – Et si – par hypothèse – j'avouais que je n'avais usé de l'arrogance – sans goût – que parce que vous m'aviez prié d'en user [...] ? Si par hypothèse je vous disais que ce qui me retient à l'écart était l'incertitude où je me tiens de vos desseins [...] ? » (Dans la solitude des champs de coton, p. 41-42)*

*LE DEALER. – Si donc, par hypothèse vous me disiez que vous êtes pour l'instant dépourvu de désir à exprimer [...] par hypothèse de retour je vous dirais de ne point vous fatiguer davantage [...].<sup>1</sup>*

Cet effet spéculaire montre une juxtaposition de discours qui se répondent de justesse et une vigilance extrême de la part des orateurs-rhétoriciens. Leur application à parfaire leurs discours est d'autant plus grande qu'ils vont jusqu'à devancer chacun à son tour, et en conséquence effacer, la réplique adverse, à la manière de Socrate dans les dialogues de Platon.

*LE DEALER. – Et si je dis que vous fîtes une courbe, et que sans doute vous allez prétendre que c'était un écart pour m'éviter, et que j'affirmerai en réponse que ce fut un mouvement pour vous rapprocher [...]. (Dans la solitude des champs de coton, p. 17-18)*

*LE CLIENT. – [...] et si je vous demandais pourquoi vous voulez me frapper, vous me répondriez, je le sais, que c'est pour une raison secrète à vous, qu'il n'est pas nécessaire, sans doute, que je connaisse.<sup>2</sup>*

Cette stratégie oratoire qui se veut concessive et qui permet à Socrate de s'allier l'adversaire dans un premier temps pour mieux le réfuter par la suite est employée aux mêmes fins par les protagonistes koltésiens. Les discours de l'un et de l'autre dotent la dialectique d'une double dimension réflexive puisque, tout en s'énonçant sur les normes de leur dialogue, chacun des personnages dédouble, tour à tour, son discours dans

---

<sup>1</sup> Koltès, B.-M., *Dans la solitude des champs de coton*, Editions de Minuit, 1986, p. 44.

<sup>2</sup> Idem., p. 24.

celui de son adversaire. Le travail de Koltès sur la mise en place d'un discours « rhétoriquement » et stylistiquement construit est accompagné d'une réflexion sur les limites de la parole dialectique. Les répliques qui se répondent par enchaînement simultané sur le mot et sur la chose donnent au texte une force de fond et une allure formellement construite et unie<sup>1</sup>, dans le déploiement d'un dialogue qui tend « vers une sorte de saturation, vers une litanie verbale ritualisée où les stratégies ne s'exposent pas dans l'échange relationnel mais dans le déploiement lent et précis des mots »<sup>2</sup>.

Toutefois, les discours des deux protagonistes sont contrés par un échec puisque le Client refusera d'une part le don de la veste et mènera, d'autre part, le processus de vente à des déboires insolubles. Or, pour le Dealer, « de toute promesse de vente se déduit la promesse d'acheter, et il y a le dédit à payer pour qui rompt la promesse »<sup>3</sup>. C'est cette rupture de la « prétendue » promesse d'acheter par le Client qui devient le moteur de la fable et qui suscite le passage des protagonistes d'un dialogue belliqueux à une guerre effective – reléguée cependant à l'extra-scénique. Le Dealer va même jusqu'à supplier son Client de prononcer sa requête, cette parole qui les lierait à la manière d'une promesse :

*LE DEALER. – Alors ne me refusez pas de me dire l'objet, je vous prie, de votre fièvre, de votre regard sur moi, la raison, de me la dire.*<sup>4</sup>

Toutefois les supplications du Dealer demeurent vaines et, pis encore, elles vont jusqu'à nourrir l'orgueil du Client.

*LE CLIENT. – C'était à vous de deviner, de nommer quelque chose, et alors, peut-être, d'un mouvement de la tête, j'aurais approuvé, d'un signe, vous auriez su ; [...] ».*<sup>5</sup>

Au terme du dialogue, Dealer et Client en sont encore au même statut : celui-ci de refus de passer l'acte locutoire qui pourrait l'incriminer, et celui-là de supplication.

*LE DEALER. – S'il vous plaît, dans le vacarme de la nuit, n'avez-vous rien dit que vous désiriez de moi, et que je n'aurais pas entendu ?*<sup>6</sup>

---

<sup>1</sup> Larthomas, P., *Le langage dramatique. Sa Nature, ses procédés* (1972), Presses Universitaires de France, 1<sup>ère</sup> édition « Quadrige », 2001, p. 269.

<sup>2</sup> Ryngaert, J.-P., *Lire le théâtre contemporain*, Dunod, Paris, 1993, p. 19.

<sup>3</sup> Koltès, B.-M., *Dans la solitude des champs de coton*, Editions de Minuit, 1986, p. 55.

<sup>4</sup> Idem., p. 31.

<sup>5</sup> Idem., p. 32.

<sup>6</sup> Koltès, B.-M., *Dans la solitude des champs de coton*, Editions de Minuit, 1986, p. 31.

Et le Client de réitérer catégoriquement : « Je n'ai rien dit ; je n'ai rien dit ».

En somme, *Dans la solitude des champs de coton* se définirait par un surplace argumentatif, et donc une absence d'action au sens traditionnel du terme : ni vente, ni don, ni même promesse. Et c'est de l'absence de cette promesse que découle le malentendu qui se résout dans le hors-scène.

Nombreuses sont les occurrences de déboires argumentatifs dans le dialogue koltésien. Ainsi, dans *Combat de nègre et de chiens*, Alboury, un ouvrier noir sur un chantier français se présente aux autorités afin de récupérer le corps de son frère, Nouofia, mort dans des circonstances obscures. Si Alboury parle très peu, son discours étant réduit au strict nécessaire, le peu qu'il énonce agit violemment, et plus encore, son silence agit et contraint Horn, le blanc, à laisser de côté l'argumentation par laquelle il tentait de le dissuader de chercher le corps de la victime.

*HORN. – Mais voilà ce que je venais vous dire : je vous prie de choisir. Soyez là ou ne soyez pas là, mais ne restez pas dans l'ombre, derrière l'arbre. C'est exaspérant de sentir quelqu'un. Si vous voulez venir à notre table, vous venez, je n'ai pas dit le contraire ; mais si vous ne voulez pas, partez, je vous prie ; je vous recevrai au bureau demain matin et nous examinerons. D'ailleurs, je préférerais que vous partiez. Je n'ai pas dit que je ne veux pas vous servir un whisky ; ce n'est pas ce que j'ai dit. Eh bien quoi ? vous refusez de venir prendre un verre ? Vous ne voulez pas venir au bureau demain matin ? Alors ? choisissez, monsieur.*

*ALBOURY. – J'attends ici pour prendre le corps, c'est tout ce que je veux ; et je dis : quand j'ai le corps de mon frère, je pars.<sup>1</sup>*

L'argumentation de Horn est étoffée d'actes illocutoires qu'il laisse passer sur le mode de la dérivation afin de ne point exciter la colère d'Alboury par la force d'impact de l'explicite. Le discours de Horn comporte toutefois des contradictions internes entre les contenus propositionnels posés et les actes implicites : tandis que, dans un premier temps, Horn offre à Alboury le choix de rester ou de partir sur le mode hypothétique, il avance, dans un second temps, par le biais d'un conditionnel de politesse, un acte paradoxalement offensif. En effet, « je préférerais que vous partiez » est primitivement une affirmation mais il en découle une valeur dérivée d'ordre, valeur conventionnelle car marquée par le conditionnel. Or, juste après avoir courtoisement « chassé » Alboury,

---

<sup>1</sup> Koltès, B.-M., *Combat de nègre et de chiens*, Editions de Minuit, 1989, p. 27.

Horn contredit l'implicite de son propre dire par un contenu explicite : « Je n'ai pas dit que je ne veux pas vous servir un whisky ; ce n'est pas ce que j'ai dit. »

Dans « Antonymie et argumentation : la contradiction », Catherine Kerbrat-Orecchioni distingue les différents cas de contradiction qui relèvent du statut propositionnel des contenus énonciatifs et constate que sont considérées comme « fortes » les contradictions engageant des contenus se rapprochant de l'explicite, à savoir deux posés, un posé et un présupposé, ou deux présupposés. Ces contenus sémantiques syntaxiquement inscrits dans l'énoncé sont sinon irréfutables, du moins difficilement démentis. Ceci dit, la contradiction émise par Horn est considérée forte et condamne son discours argumentatif aux yeux de son destinataire, d'autant plus qu'il ne recourt à aucun des procédés de rectification que la langue met à sa disposition et qui permettent la « mise en acceptabilité » de l'énoncé contradictoire. Bien au contraire, il met en relief la contradiction en l'emphatisant par la répétition de la négation de son acte langagier.

*Le principe de non-contradiction étant, dans notre culture du moins, considéré comme le réquisit fondamental censé régir l'ensemble des comportements humains (et en particulier verbaux), la contradiction fait pour la communauté parlante figure de **faute argumentative par excellence** : c'est l'archétype, le prototype du procédé discursif 'vieux', étant donné qu'on peut poser l'équation :*

*être recevable pour un énoncé = faire sens, être intelligible = être cohérent = être non-contradictoire.*

*Dès lors qu'une contradiction peut être détectée dans un discours, celui-ci s'en trouve automatiquement invalidé.<sup>1</sup>*

Face à la contradiction argumentative de Horn, Alboury ne fait que réitérer sa requête, mais cette fois en recourant au métalangage et en introduisant sa requête par l'expositif « dire » lui permettant de manifester plus clairement ses raisons. « Et je dis : quand j'ai le corps de mon frère, je pars » (*Combat de nègre et de chiens*, p. 27). L'emploi de l'expositif introducteur, en apparence inutile emphatise la requête d'une part et rend l'énoncé autoritaire par le recours aux vertus polyphoniques du discours rapporté.

*Le locuteur L montre un énonciateur (qui peut être lui-même ou quelqu'un d'autre) assertant une certaine proposition P. Autrement dit, il introduit dans son discours une voix – qui n'est pas forcément la sienne –*

---

<sup>1</sup> Kerbrat-Orecchioni, C., « Antonymie et argumentation : la contradiction », *Pratiques* n° 43, *Le sens des mots*, octobre 1984, p. 48.

*responsable de l'assertion de P. En disant que cette assertion est montrée, je veux dire qu'elle ne fait pas elle-même l'objet d'une assertion : sa présence est analogue à celle des actes de promesse, d'ordre ou de question dans les énoncés promissifs, impératifs ou interrogatifs.*<sup>1</sup>

Le rapport qu'entretiennent la parole et l'action dans le théâtre koltésien est, somme toute, fort intéressant puisqu'il n'y a pas lieu d'échanges verbaux ordinaires, mais d'affaiblissement du pouvoir de la parole et par conséquent des énonciateurs eux-mêmes du fait de l'échec de leur parole censée être performative. Selon Pierre Bourdieu, « la question des énoncés performatifs s'éclaire si l'on y voit un cas particulier des effets de domination symbolique dont tout échange linguistique est le lieu »<sup>2</sup>. Or, il semble en l'occurrence que ce soit les performatifs qui éclairent les effets de domination lesquels, chez Koltès, transparaissent du fait que les protagonistes dialoguent mais fondent leur parole sur des dysfonctionnements profonds qui, même épars, influent sur des pans entiers du discours qu'ils mènent à des déboires.

Dans les pièces koltésiennes, les échanges mercantiles abondent : dans *Combat de nègre et de chiens*, Horn est prêt à payer à Alboury et le corps de son frère assassiné et son silence ; dans *Le Retour au désert*, Adrien offre à Mathilde l'usine qu'il détient contre la maison dont elle a hérité ; *La Nuit juste avant les forêts*, bien que construite sur une parole monologale qui ne peut, *a priori*, instaurer une dynamique interactionnelle, ne fait que raconter la possibilité de l'échange ; *Dans la solitude des champs de coton* est, quant à elle, entièrement fondée sur le « deal » d'un objet innommable entre un Dealer et son Client, dans une opération en apparence commerciale. Koltès ouvre cette pièce par une didascalie et y définit la notion de « deal », qui deviendra rapidement la notion-clé de lecture de nombre de ses pièces.

*Un deal est une transaction commerciale portant sur des denrées prohibées ou strictement contrôlées, et qui se conclut dans des espaces neutres, indéfinis, et non prévus à cet usage, entre pourvoyeurs et quémandeurs, par entente tacite, signes conventionnels ou conversation à double sens – dans le but de contourner les risques de trahison et d'escroquerie qu'une telle opération implique –, à n'importe quelle heure du jour et de la nuit, indépendamment des heures d'ouverture*

---

<sup>1</sup> Ducrot, O., « L'argumentation par autorité », *L'argumentation. Linguistique et sémiologie*, Presses Universitaires de Lyon, 1981, p. 13.

<sup>2</sup> Bourdieu, P., *Langage et pouvoir symbolique*, Éditions Fayard, Seuil, 200, p. 107.

*réglementaires des lieux de commerce homologués, mais plutôt aux heures de fermeture de ceux-ci.*<sup>1</sup>

Une paraphrase de cette définition du « deal » koltésien reviendrait à la formulation suivante : un « deal » équivaut à un accord entre deux interlocuteurs, L<sub>1</sub> et L<sub>2</sub>, sur {L<sub>1</sub> [donner X ; recevoir Y]}, ou encore {L<sub>2</sub> [donner Y ; recevoir X]}, quels que soient le lieu et le temps et, *in extremis*, dans un contexte non-propice à l'échange. L'accord en question relève d'une négociation entre les deux pôles de la transaction construite essentiellement pour résoudre un antagonisme. Car « contrairement au dialogue, dont l'objectif est une approximation mutuellement acceptable sur la valeur de vérité d'une thèse ou sur le sens d'un concept ou d'une affirmation, la négociation a une portée pratique. C'est avant tout une technique de règlement des conflits. Il n'y aurait pas de négociation si les intérêts n'étaient opposés, négativement corrélés »<sup>2</sup>. Dans cette optique, le « deal » est assimilable à un « jeu de langage » ou encore à une « stratégie discursive ».

Dans *Quai ouest*, Charles, un jeune homme, vivant avec sa famille sur un quai délaissé, est prêt à échanger, avec le séducteur Fak, sa sœur contre les clés d'une voiture, puis les clés contre sa liberté. Quant à sa sœur, Claire, tout ce qu'elle réclame, de manière implicite, est que son frère renonce à quitter sa famille. Or la notion de « deal », si présente dans la logique du frère, semble quasi-absente de celle de la sœur comme le prouve l'échange suivant, qui a lieu lors de l'un de ses face-à-face avec Fak, face-à-face durant lequel Fak tente de l'entraîner dans un mystérieux hangar :

FAK. – Pas ici, là-dedans je te le dirai, et je te donnerai quelque chose ensuite.

CLAIRE. – Quoi ?

FAK. – Ensuite je te le donnerai.

[...]

CLAIRE. – Si je passerais, alors, qu'est-ce que tu as dit que tu me donnerais ?

FAK. – (Tendant le poing fermé). – Un briquet. [...]

CLAIRE. – Alors bon, d'accord, je prends.

FAK. – Je le donne si tu passes avec moi là-dedans.

---

<sup>1</sup> Koltès, B.-M., *Dans la solitude des champs de coton*, Editions de Minuit, 1986, p. 7.

<sup>2</sup> Jacques, F., « Trois stratégies interactionnelles : conversation, négociation, dialogue », article paru dans *Échanges sur la conversation*, sous la direction de J. Cosnier, N. Gelas et C. Kerbrat-Orecchioni, Éditions du CNRS, Paris, 1998, p. 167.

CLAIRE (Retirant sa main). – Alors non, je ne prends pas. Quand on donne quelque chose, on le donne et c'est tout. On ne demande pas autre chose, tiens.<sup>1</sup>

Le « alors bon, d'accord » de Claire fonctionne tel un performatif promissif qui l'engage dans le contrat établi par Fak. Or, la notion de « deal » semble, chez Claire, amputée de l'un de ses paramètres, et sa dernière réplique vient contredire, de manière explicite, sa promesse. La jeune fille est plus proche de la logique du don que de celle de la négociation. Le don n'engage pas nécessairement le receveur à rendre sa contrepartie en valeur, se veut désintéressé et reconnaît l'*alter ego* (dans le sens où le donneur admet que ce qui lui appartient devient la propriété du receveur). Cependant, c'est Claire qui désire s'élever au niveau de Fak et non l'inverse.

La compétence argumentative de Fak, quant à elle, fait surface dans son face-à-face avec Charles, au cours duquel il tente de défendre Claire et de se défendre lui-même face aux accusations de badinage qui leur sont portées. Les propos des deux jeunes hommes se trouvent alors truffés d'indéniables contradictions.

*CHARLES. – Je la tabasserai*

*FAK. – Pourquoi tu la tabasseras ?*

*CHARLES. – Parce qu'elle t'a suivi.*

*FAK. – Ce n'est pas elle qui m'a suivi, c'est moi qui l'ai suivie.*

*CHARLES. – Je la tabasserai quand même. [...] elle n'est pas si petite que cela, et je la tabasserai parce qu'elle t'a suivi.*

*FAK. – C'est moi qui la suivais, je le jure.*

*CHARLES. – Alors, je la tabasserai parce qu'elle t'a donné l'idée de faire ce que tu as fait.*

*FAK. – Je n'ai rien fait du tout.*

*CHARLES. – Tu l'as suivie.*

*FAK. – Quand il fait nuit, impossible de savoir qui suit qui, on se trouve comme cela en face sans savoir pourquoi ni qui est en face de qui.*

*CHARLES. – Tu as eu l'idée d'essayer de la faire passer là-dedans.*

*FAK. – Je n'ai eu aucune idée, je le jure ; je parlais seulement parce que la nuit, par hasard, on s'est trouvés en face, il fallait bien parler pour ne pas avoir l'air bête.*

*CHARLES. – Et tu as mis la main sur elle.*

*FAK. – Je n'ai rien mis du tout. À peine posée, peut-être, et même, ce n'est pas sûr parce qu'on n'y voyait rien.*

*CHARLES. – Jusqu'où l'as-tu posée ?*

*FAK. – Peut-être jusque-là, nulle part ailleurs en tous les cas, j'y voyais bien assez pour savoir jusqu'où je la posais.<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> Koltès, B.-M., *Quai ouest*, Editions de Minuit, 1985, p. 27-29.

En recourant au syntagme « quand même », Charles implice l'inférence /je la tabasserai bien qu'elle ne t'ait pas suivi/ qu'il vient contredire à quelques répliques d'intervalle par l'affirmation d'une relation causale, laquelle vient se greffer sur le sens posé de son énoncé /je la tabasserai parce qu'elle t'a suivie/. Or ce faisant, il parle la même langue « de contradictions » que parle Fak. Ce dernier procède par une accumulation d'énoncés manifestement contradictoires : une première contradiction est décelable entre les contenus posés : /on n'y voyait rien/ et /j'y voyais bien assez/, contradiction d'autant plus prononcée du fait de la proximité des répliques et de la force argumentative des adverbes de quantité « assez » et « rien » qui accompagnent les propositions. S'y ajoute une seconde contradiction tout aussi forte et d'ailleurs plus cocasse, car graduelle : niant catégoriquement, dans un premier temps, avoir posé la main sur Claire, Fak enchaîne par des adverbes et tournures attributives modalisateurs – « à peine ; peut-être ; ce n'est pas sûr » – dont l'ordre de gradation va décroissant. Et pourtant, Fak conclut son dire par l'affirmation explicite de sa culpabilité ; il a bel et bien « posé la main » sur la jeune fille. L'explicite vient non seulement nier les implicites de son discours, mais également annihiler l'expositif « je le jure » qu'énonce à deux reprises le jeune séducteur pour appuyer son argumentation. Les rapports entre Charles et Fak, fondés sur un code langagier marqué de contradictions, se trouvent par conséquent fortement fragilisés.

Les « deals » autour desquels sont tissées les pièces koltésiennes semblent en majorité voués à l'échec et les argumentations ou tentatives d'argumentations pour aboutir à un consensus sont truffées de dysfonctionnements qui mettent à mal l'échange – qu'il soit limité au verbal ou qu'il soit non-verbal. Et pourtant, certaines entreprises argumentatives, malgré des dysfonctionnements souvent flagrants, aboutissent et permettent aux interlocuteurs d'accéder à une entente, même temporaire. En effet, la scène de réquisitoire/plaidoyer au cours de laquelle Charles accuse Fak de convoiter sa sœur se clôt sur un engagement mutuel auquel se prêtent les deux hommes. Au terme d'une tractation où ils négocient le pucelage de Claire, Fak s'engage à ne point convoiter la jeune fille sans l'autorisation du frère et ce dernier s'engage à autoriser à son ami de convoiter sa sœur en échange des clés de la Jaguar qui lui permettra d'accéder à la liberté et à la fortune.

*FAK. – Je te jure que jamais je n'aurais une idée sans te demander si je peux la garder. Pour l'instant, j'ai la tête complètement ailleurs.*

---

<sup>1</sup> Koltès, B.-M., *Quai ouest*, Editions de Minuit, 1985, p. 34-35.

CHARLES. – *Tu jures que tu me le demanderais ?*  
 FAK. – *Bien sûr que je le jure.*  
 CHARLES. – *Sur quoi tu es prêt à le jurer ?*  
 FAK. – *Sur ce que tu veux que je jure, je jure*  
 CHARLES. – *Je ne vois pas sur quoi ; je ne connais rien sur quoi tu puisses jurer et qui compte pour moi, et sur quoi je puisse te faire jurer et qui compte pour toi.*  
 FAK. – *Quand tu auras trouvé, tu me le diras.*  
 CHARLES. – *Eh bien par exemple jure-le, disons, sur les clés de la jaguar que tu as dans ta poche.*  
 FAK. – *Je te jure là-dessus. (Il met la main dans sa poche.)*  
 CHARLES. – *Je ne sais pas sur quoi tu as juré.*  
 FAK. – *Puisque tu sais ce qu'il y a dans ma poche, tu sais donc sur quoi j'ai juré et que c'est quelque chose qui compte et pour toi et pour moi.*<sup>1</sup>

Le syntagme au centre de l'interaction, « jurer sur », appartient à cette catégorie de promissifs qui, selon Austin, « ne vise[nt] qu'une chose : obliger celui qui parle à adopter une certaine conduite »<sup>2</sup>. De la première réplique de Charles, acte illocutoire primitif d'interrogation, dérive en réalité une requête de promesse à laquelle répond Fak par un acquiescement total (« bien sûr ; ce que tu veux »). Cette scène d'engagement est reprise à nouveau quelques lignes plus loin, mais cette fois-ci avec inversion du rôle des interactants :

CHARLES. – *C'est normal, si tu as l'idée, tu peux la garder, je ne dis rien d'autre, c'est fifty-fifty, il n'y a personne à tabasser.*  
 FAK. – *Tu le jures ?*  
 CHARLES. – *Je le jure.*  
 FAK. – *Sur quoi ?*  
 CHARLES. – *Sur la même chose sur quoi toi tu as juré.*  
 Fak lui donne les clés.<sup>3</sup>

Aboutissement ou simple illocution, promesses tenues ou non, il ne s'agit plus, pour les deux jeunes hommes, de mettre en branle une parole performative. Ils la tournent plutôt en dérision en en gardant les conditions de réussite obscures. Pivot du dialogue, l'acte même du serment perd de son impact du fait qu'au lieu d'attester ou d'engager les divinités ou le sacré, les deux jeunes hommes jurent sur les clés d'une voiture, la Jaguar. Fasciné par les fétiches de la société capitaliste – un briquet Dupont, des boutons de manchettes en or, une bague, une montre Rolex – Charles va

<sup>1</sup> Koltès, B.-M., *Quai ouest*, Editions de Minuit, 1985, p. 36.

<sup>2</sup> Austin J.-L., *Quand dire, c'est faire* (1962), traduit de l'anglais par Gilles Lane, Seuil, 1970, p. 159.

<sup>3</sup> Koltès, B.-M., *Quai ouest*, Editions de Minuit, 1985, p. 37.

ainsi jusqu'à monnayer la virginité de sa sœur et place ainsi les relations humaines sous le signe de l'échange commercial et de la transaction. L'homme devenant l'objet de la négociation, l'argumentation, quoiqu'obscure, réussit et les interlocuteurs arrivent à un moyen terme leur permettant à tous deux de sortir gagnants de la tractation. La stratégie ambitionnant le « gagnant-gagnant », mise en échec plus haut, est en l'occurrence couronnée, malgré les faiblesses et contradictions inhérentes au discours des interlocuteurs.

Au cours d'un entretien accordé à *Théâtre Public*, Koltès concède à Dominique Hotte qui remarque que dans son théâtre, « les relations humaines se réduisent à des notions de commerce, de troc, d'échange uniquement »<sup>1</sup>.

*La manière commerciale d'envisager les rapports humains me semble la plus proche de la réalité ; c'est de cette façon-là que j'ai envie d'en parler en tout cas, où encore je me sens le plus libre, ce n'est pas non plus que j'ignore l'affectivité ; l'affectivité existe aussi dans le commerce.*<sup>2</sup>

Ainsi le rapport humain se réduit-il, selon Koltès, à un commerce. Or, vu que le dramaturge définit toute rencontre comme une argumentation, et en vertu du raisonnement syllogistique, toute argumentation serait un commerce – et vice-versa – où le contenu discuté est une marchandise interchangeable entre deux pôles, un vendeur et un acheteur.

Nous avons signalé que la scène koltésienne marque un retour à la représentation du conflit des consciences telle que théorisée par Hegel. Or il semble que l'accent soit mis moins sur les conflits d'idées que sur les conflits de langage, sur les stratégies propres au discours et les manières dont la parole « retraite et remodèle à tous les instants la situation de parole et les rapports des protagonistes ». En effet, les discours des personnages ne correspondent pas toujours à la logique de consciences qui s'opposent. Au contraire, ils font émerger des identités singulières qui s'affrontent sur des territoires linguistiques et font que Koltès joue de « la correspondance entre dispute intellectuelle et combat physique »<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Koltès, B.-M., *Une part de ma vie. Entretiens 1938-1989*, Éditions de Minuit, 1990, p. 127.

<sup>2</sup> Idem., p. 127-128.

<sup>3</sup> Sarrazac, J.-P., *Théâtres du moi, théâtres du monde*, Éditions Médiannes, coll. Villégiatures/Essais, Rouen, 1995, p. 227.

## Bibliographie

### Corpus d'étude

- Koltès, B.-M., aux Éditions de Minuit.  
*Quai ouest*, 1985 (pièce écrite en 1985).  
*Dans la solitude des champs de coton*, 1986 (pièce écrite en 1985).  
*Combat de nègre et de chiens*, 1989 (pièce écrite en 1979).

### Ouvrages de référence

- Austin J.-L., *Quand dire, c'est faire* (1962), traduit de l'anglais par Gilles Lane, Seuil, 1970.
- Bourdieu, P., *Langage et pouvoir symbolique*, Éditions Fayard, Seuil, 2001.
- Chéreau, P., Entretien pour *Les inrockuptibles* n° 31, 8-14 novembre 1995.
- Ducrot, O., « L'argumentation par autorité », *L'argumentation. Linguistique et sémiologie*, Presses Universitaires de Lyon, 1981, p. 9-27.
- Hegel, *Esthétique* (1953), Textes choisis et présentés par Claude Khodoss, Presses Universitaires de France, 12<sup>e</sup> édition, 1988.
- Jacques, J., « Trois stratégies interactionnelles : conversation, négociation, dialogue », article paru dans *Échanges sur la conversation*, sous la direction de J. Cosnier, N. Gelas et C. Kerbrat-Orecchioni, Éditions du CNRS, Paris, 1998, p. 59-60.
- Kerbrat-Orecchioni, C., « Argumentation et mauvaise foi », *L'argumentation. Linguistique et sémiologie*, Presses Universitaires de Lyon, 1981, p. 41-63.
- Kerbrat-Orecchioni, C., « Antonymie et argumentation : la contradiction », *Pratiques* n° 43, *Le sens des mots*, octobre 1984, p. 46-57.
- Koltès, B.-M., *Une part de ma vie. Entretiens 1938-1989*, Éditions de Minuit, 1990.
- Koltès, B.-M., Lettre de Koltès datant du 7 avril 1970, parue dans *Séquence 2*, Théâtre national de Strasbourg, « Dossier Bernard-Marie Koltès. De Strasbourg à Zucco », 1<sup>er</sup> semestre, 1995.
- Larthomas P., *Le langage dramatique. Sa Nature, ses procédés* (1972), Presses Universitaires de France, 1<sup>ère</sup> édition « Quadrige », 2001.
- Mounsef, D., *Chair et révolte dans le théâtre de Bernard-Marie Koltès*, L'Harmattan, Paris, 2005.
- Pavis, P., *Le théâtre au croisement des cultures*, José Corti, 1990.
- Pavis, P., *Le théâtre contemporain. Analyse des textes, de Sarraute à Vinaver*, Nathan, 2002.
- Perelman C., Olbrechts-Tyteca L., *Traité de l'argumentation* (1988), Éditions de l'Université de Bruxelles, 3<sup>e</sup> édition, 1976.
- Ryngaert, J.-P., *Lire le théâtre contemporain*, Dunod, Paris, 1993.
- Ryngaert J.-P., Sermon J., *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Éditions Théâtrales, 2006.
- Saada, S., « Un théâtre de l'imminence », *Alternatives théâtrales* n° 35-36, Koltès, coordonnée par Anne-Françoise Benhamou et Serge Saada, Bruxelles, Odéon-Théâtre de l'Europe, 1994, p. 87-89.
- Sarrazac, J.-P., *Théâtres du moi, théâtres du monde*, Éditions Médiannes, coll. Villégiatures/Essais, Rouen, 1995.
- Ubersfeld A., *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*, Éditions Belin, 1996.

**MICHEL VINAVER : DÉFLAGRATION DES RAPPORTS HUMAINS  
ET ÉCONOMIQUES**

**MICHEL VINAVER : DEFLAGRATION OF THE HUMAN AND  
ECONOMICAL RELATIONS**

**MICHEL VINAVER : DEFLAGRACIÓN DE LAS RELACIONES  
HUMANAS Y ECONÓMICAS**

**Johannes LANDIS-FASSLER<sup>1</sup>**

**Résumé**

*L'action de Par-dessus bord, La Demande d'emploi et À la renverse met en scène la déflagration des rapports humains et économiques. Leurs échelles, leurs dynamiques, leurs mobiles : tout les oppose. Ce conflit fondateur est présenté à travers une mimèsis particulière, dans laquelle un espace abstrait autorise des dissociations et des associations reconfigurant le réel autant que le drame. Du coup, c'est la notion même de conflit qui se dilue, tant l'humain est pénétré par l'économique, de la même façon que l'économique ne peut se débarrasser de l'humain. Le personnage du drame, à la fois dans le système et hors de ses structures, produit alors un discours fragmentaire, dans lequel sphères privée et professionnelle se mêlent.*

*Mots-clés : Vinaver, économie, humain, drame, dialogue.*

**Abstract**

*The action of Par-dessus bord, La Demande d'emploi and À la renverse presents the deflagration of the human and economical relations. Their scales, their dynamics, their motives : they are opposed in everything. This founder conflict is presented through a particular mimèsis, in which an abstract place allows dissociations and associations ; reshaping the reality as well as the drama. The human is so much penetrated by the economic that, as a result, it is the very notion of conflict which is padded out. Similarly, the economic can not get rid of the human. In the drama, the character is, in the meantime, within the system as well as outside its structures. It produces a fragmentary speech, in which the private and the professional spheres are mixed.*

*Key-words : Vinaver, economy, human, drama, dialogue.*

**Resumen**

*La acción de « Por la borda », « La petición de empleo » y « A la contra » pone en escena la deflagración de las relaciones humanas y económicas. Sus escalas, sus dinámicas, sus móviles : todo les diferencia. Este conflicto fundador es presentado a través una mimesis especial en la cual un espacio abstracto autoriza disociaciones y asociaciones reconfigurando tanto lo real como el drama. De golpe, es la noción misma de conflicto que se diluye, lo humano es tan penetrado por lo económico, como lo económico no se*

---

<sup>1</sup> johannes.Landis-Fassler@u-bourgogne.fr, Université-IUFM de Bourgogne, France

*puede deshacer de lo humano. El personaje del drama, al mismo tiempo dentro del sistema y fuera de sus estructuras, produce entonces un discurso fragmentario en el que se mezclan esferas privadas y profesionales.*

*Palabras clave :* Vinaver, economía, humano, drama, diálogo.

Une grande partie du théâtre de Michel Vinaver met en scène des personnages pris dans leur rapport à l'économie. Les vastes mouvements de cette dernière viennent bousculer l'intimité des hommes et des femmes que l'auteur représente, à moins que ce ne soient leurs situations personnelles qui produisent un impact sur le marché mondial. Dans *Des Travaux et des jours*, l'arrivée de l'informatique dans le service après-vente d'une petite société est tressée avec les relations amoureuses des employés. Dans *L'Ordinaire*, l'état-major d'une entreprise de bâtiment se retrouve perdu dans la cordillère des Andes après un crash d'avion, lequel interrompt d'importantes négociations en cours. Ce dernier texte est peut-être celui qui manifeste le plus spectaculairement « l'aspect déflagrant du rapport de l'individu et de l'économie »<sup>1</sup> qui suscite l'intérêt de l'auteur, c'est-à-dire la combustion de l'identité humaine résultant de la rencontre entre les sphères privée et économique. Or si ce commentaire paraît convenir à *L'Ordinaire*, on peut s'interroger sur sa profondeur : la déflagration des rapports humains et économiques ne caractérise-t-elle pas l'une des contributions singulières du théâtre de Vinaver dans le mouvement dramatique contemporain ? À défaut d'apporter une réponse immédiate, trois textes de Vinaver offrent un ensemble cohérent : *Par-dessus bord* (1969), *La Demande d'emploi* (1971) et *À la renverse* (1979)<sup>2</sup>. En effet, l'auteur a écrit le deuxième comme « contre-projet » du premier, en faisant succéder la simplicité de moyens à la profusion<sup>3</sup>. Le troisième texte était une façon de réaborder le sujet du premier, dix ans après, sur le mode nostalgique<sup>4</sup>. Cet ensemble, au-delà de l'importance qu'y jouent les questions de profit, possède sa logique interne et il a semblé intéressant de l'interroger. L'Homme et l'économie y apparaissent en constante opposition, conflit portant atteinte à l'intégrité des deux parties. Par capillarité, cette déflagration s'étend aux structures dramaturgiques, amenant une recomposition de la *mimèsis* qui présente des personnages disloqués, au langage fragmentaire.

---

<sup>1</sup> Vinaver, Michel, *Écrits sur le théâtre 1*, L'Arche, Paris, 1998, « Le sens et le plaisir de l'écriture », entretien avec Jean-Pierre Sarrazac, p. 286.

<sup>2</sup> Les dates sont celles de l'achèvement du manuscrit.

<sup>3</sup> Vinaver, Michel, *op. cit.*, 1998, « Auto-interrogatoire », p. 309.

<sup>4</sup> Vinaver, Michel, *op. cit.*, 1998, « À la renverse : notes en bout d'écriture », p. 262.

## Homme et économie : une opposition fondatrice

Que chez Vinaver l'Homme et l'économie s'opposent de façon constante, voilà qui relève de l'évidence. Cette opposition vient du décalage entre les personnages et leur milieu professionnel : ils mythifient l'entreprise mais cette dernière reste instable, précaire<sup>1</sup>. Dans *Par-dessus bord*, les propos de Lubin ouvrant les mouvements 1, 2 et 4 ne cessent de glorifier le papier-toilette qu'il essaie de vendre à M<sup>me</sup> Lépine : « Quelque chose aujourd'hui à vous présenter de sensationnel<sup>2</sup> », « Quelque chose de sensationnel aujourd'hui pour vous madame Lépine<sup>3</sup> », « Une offre sensationnelle madame Lépine nous avons pensé à vous<sup>4</sup> ». Quoi de plus normal, pourrait-on dire, pour un représentant de commerce ? Mais les dirigeants de Ravoire et Dehaze ne sont pas en reste. Dans le dernier tableau, Benoît récompense quelques employés modèles, le dialogue versant alors dans le burlesque : ainsi, un certain Dutôt, directeur des ventes, est présenté comme ayant « enfoncé l'épée dans les reins de l'adversaire<sup>5</sup> » de l'entreprise, avant de déclarer lui-même : « Un général ne peut rien faire sans ses troupes alors merci à tous<sup>6</sup> ». Cette apologie de Ravoire et Dehaze vole pourtant en éclats quelques instants après ces congratulations, alors qu'on annonce le rachat de la société par son concurrent américain « United Papers ».

Le discours et l'action suivent en fait des dynamiques différentes. Ce décalage cinématique se révèle un décalage d'échelle entre ce que vit le personnage dans son environnement immédiat et les vastes mouvements de l'économie mondialisée. Vinaver assure d'ailleurs que c'est le « micro » qui déclenche son écriture.

*En fait, il n'y a que le micro-économique à partir duquel, si l'opération d'écriture réussit, on aboutit à des possibilités de compréhension partielle. En cours de travail, j'ai besoin de partir de ce qui est à l'extrême de la banalité, du « banalissime ». Par exemple, dans Par-dessus bord, du rapport entre un vendeur et un grossiste, entre deux employés*

---

<sup>1</sup> Ubersfeld, Anne, *Vinaver dramaturge*, Librairie Théâtrale, Paris, 1989, p. 105.

<sup>2</sup> Vinaver, Michel, *Par-dessus bord (version hyper-brève) in Théâtre complet 2*, Actes-Sud, Arles, 2003, p. 247.

<sup>3</sup> Vinaver, Michel, *op. cit.*, 2003, p. 266.

<sup>4</sup> Idem., p. 314.

<sup>5</sup> Idem., p. 409.

<sup>6</sup> Idem., p. 409.

*administratifs qui divergent sur les solutions à adopter par rapport à un niveau de stock trop élevé...<sup>1</sup>*

Cette différence de flux entre les courants que suivent les personnages et ceux dans lesquels sont entraînées leurs entreprises permet aussi de mettre en valeur la façon dont les fatalités économiques se grippent à cause des grains de sable que représentent les accidents humains<sup>2</sup>. La structure d'*À la renverse* repose d'ailleurs sur la conjonction de deux trajectoires *a priori* éloignées l'une de l'autre : la florissante société de crèmes solaires *Bronzex* s'écroule alors qu'une tête couronnée médiatise son cancer de la peau. Il ne s'agit pas tant d'un rapport de cause à effet que d'un choc provoqué par le fracas de deux temporalités : le *fatum* économique et l'*alea* humain. Mais aussi bien, dans *La Demande d'emploi*, c'est l'économie qui provoque la dégradation des rapports humains : Fage, récemment mis à la porte à cause de méthodes managériales brutales, cherche à retrouver un travail et subit de la part de Wallace, directeur du recrutement des cadres d'une entreprise, un interrogatoire serré qui, au bout du compte, paraît déboucher sur une incertitude : « ses chances sont de cinquante pour cent ils sont deux qui restent<sup>3</sup> ». À tel point que Louise, la femme de Fage, demande au recruteur : « C'est donc une question de hasard maintenant ?<sup>4</sup> ». Jamais la situation de Fage ne paraît aussi brouillée qu'à la fin de la pièce.

L'opposition de l'Homme et de l'économie amène donc une déflagration dans la mesure où l'un et l'autre portent réciproquement atteinte à leur intégrité. Sur le plan dramaturgique, ces micros explosions entraînent une *mimèsis* tout-à-fait particulière.

### **Un drame en fusion**

On a pu qualifier le théâtre de Vinaver de « réaliste » justement parce qu'il montre l'économie par le prisme de ses répercussions sur l'humain, et vice-versa. Cela pourrait être juste, n'était l'exigence du réalisme : celle du lieu concret où prend place l'activité de l'Homme, lieu expliquant en partie cette activité alors que le lieu en lui-même — réciprocity dialectique — est modifié par elle. Or, comme le dit Anne Ubersfeld : « l'écriture de Vinaver implique un espace neutralisé<sup>5</sup> ».

---

<sup>1</sup> Vinaver, Michel, *op. cit.*, 1998, entretien cité avec Jean-Pierre Sarrazac, p. 287.

<sup>2</sup> Ubersfeld, Anne, *op. cit.*, 1989, p. 106.

<sup>3</sup> Vinaver, Michel, *La Demande d'emploi in Théâtre complet 3*, L'Arche, Paris, 2004, p. 74.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> Ubersfeld, Anne, *op. cit.*, 1989, p. 108.

L'imbrication du monde professionnel et de l'espace intime nécessite une zone abstraite où peuvent se percuter des sphères que le réel tient éloignées dans leur topographie. Ainsi s'explique que la distribution de *La Demande d'emploi* comporte non seulement Wallace (le recruteur) et Fage (le candidat), mais aussi la femme et la fille de ce dernier, avec cette mention : « Ils sont en scène sans discontinuer<sup>1</sup> », sans qu'aucune indication de lieu n'intervienne par la suite dans le dialogue, alors même que les répliques prononcées proviennent manifestement d'espaces et de moments hétérogènes. C'est aussi le cas dans *Par-dessus bord* et *À la renverse*, ce qui inscrit ces textes dans une démarche anti-naturaliste, puisqu'ils ont besoin d'un contenant neutre<sup>2</sup> pour pouvoir se déployer. Dans la dernière pièce, la didascalie inaugurale précise néanmoins le cadre du dialogue :

*Simultanément un espace de bureaux (y compris couloirs et salle de réunion), l'atelier de remplissage de l'usine Bronzex, le bureau présidentiel de la Sideral Corporation of Cincinnati, le salon de la princesse Bénédicte de Bourbon-Beaugency, le hall d'arrivée de l'aéroport Charles-de-Gaulle et, pendant la grève, le carreau de l'usine ainsi qu'un local où s'est repliée provisoirement la direction<sup>3</sup>.*

On dénombre donc pas moins de neuf lieux qui, sur l'espace de la page, sont par la suite matérialisés par des retraits différents. À ces lieux s'ajoute un espace abstrait, espace de « papier », celui de « LA VOIX DU RÉCIT » qui ouvre la pièce, tandis que, ainsi qu'une didascalie le précise, « Les propos des personnages s'insèrent comme des éclats dans le corps du récit<sup>4</sup>. » Ce tressage semble porter le drame à un degré de fusion qui fait le feuilleté si caractéristique de l'écriture de Vinaver, pâte dense et pourtant trouée, dans laquelle jamais la déflagration ne morcelle les matériaux. Ceux-ci sont toujours réunis, réunis en tant que séparés, certes, mais réunis malgré tout.

Tout se passe en effet comme si les motions déflagrantes de l'économie à l'égard des vies humaines et celles de l'aléatoire humain vis-à-vis des règles économiques ne parvenaient pas à imposer leurs dynamiques, finissant par constituer comme des poches de résistance à l'intérieur même des forces auxquelles elles s'opposent sans les contrecarrer tout-à-fait. Cette réunion d'éléments antagonistes n'est pas sans rappeler les mythes fondateurs auxquels peut se référer le double mouvement d'inclusion et d'exclusion des personnages de Vinaver, si l'on en croit l'auteur lui-même :

---

<sup>1</sup> Vinaver, Michel, *op. cit.*, 2004, p. 7.

<sup>2</sup> Ubersfeld, Anne, *op. cit.*, 1989, p. 111.

<sup>3</sup> Vinaver, Michel, *op. cit.*, 2004, p. 98.

<sup>4</sup> Vinaver, Michel, *Ibidem*, p. 95.

*Le thème « entrée-sortie », le mouvement dialectique entre ces deux pôles, se relie, bien sûr, aux mythes des origines des temps, par exemple le Jardin d'Eden où rien n'était séparé, tout était participation, fusion. Il se relie à la « réconciliation des contraires » (à la « fin des temps ») qui marque l'aboutissement de l'Histoire...<sup>1</sup>*

Fusion ou séparation ? Chez Vinaver, nombreux sont les personnages qui ne choisissent pas, réunissant en eux-mêmes des postures qu'on aurait crues inconciliables. Alex, dans *Par-dessus bord*, est emblématique de cela, comme le montre Kevin Elstob :

*Yet as he enters the « normal world » of Ravoire et Dehaze, his words recall his father's death, « mon père est mort en tombant en arrière dans une fosse à merde poussé par un SS maintenant moi » (p. 496). As he takes his first step into the company he says, « Jiji, faisons le premier pas ensemble tiens-moi la main c'est glissant » (p. 497). Though Alex seemingly surrenders to Ravoire et Dehaze, he is alive as he slides, giving continuity to his family's struggle. Though he is becoming part of « the system », his words hint at dissent<sup>2</sup>.*

Elstob va encore plus loin en résumant ainsi l'action de *La Demande d'emploi* et de *Par-dessus bord* : « the integration of opposition into the system<sup>3</sup> ». En effet, dans la première pièce, la firme de voyages-vacances pour laquelle Fage passe un entretien, CIVA, a été créée par deux objecteurs de conscience, l'un français, l'autre américain. Quant à Alex et Jiji, dans la seconde, quelle que soit leur volonté de dissidence, ils se trouvent enrôlés chez Ravoire et Dehaze.

De cette façon, la percussive entre l'économique et l'humain engendre la dislocation interne de ce dernier, dislocation se manifestant à travers le langage, qui lui aussi semble subir la portée vibratoire des déflagrations de l'action.

### **Une parole en recomposition**

L'une des marques les plus frappantes de ce phénomène apparaît lorsqu'une séance de brainstorming tente dans *Par-dessus bord* d'acoucher d'un nom pour un papier toilette de Ravoire et Dehaze. Avançant sur le

---

<sup>1</sup> Vinaver, Michel, "Auto-interrogatoire", *op. cit.*, 1998, p. 310.

<sup>2</sup> Elstob, Kevin, *The Plays of Michel Vinaver. Political Theater in France*, Peter Lang, New York, 1992, p. 96.

<sup>3</sup> Elstob, Kevin, *op. cit.*, p. 107.

terrain sensible de l'analité, le marketing se retrouve porteur de poésie ironique en proposant des noms tels que « Mousse et Bruyère », « Hermine », « Hosannah », « La Voie lactée », « Rêve », « Eden ». Mais, ainsi que le remarque Elstob :

*These marketing policies echo such May 1968 slogans as « la vie est ailleurs » or « je prends mes désirs pour la réalité car je crois en la réalité ». These were slogans of the student's revolt in May 1968, to be found in the graffiti on the walls of the universities. (...) The marketing team sets out to conquer a market by taking people's desires and molding them to the needs of the company's sales policy<sup>1</sup>.*

Le marketing, afin d'accroître la rentabilité de l'entreprise, détourne ainsi l'expression de la révolte pour la transformer en message publicitaire, donc en injonction consumériste asservissante. Le langage de l'Ordre économique intègre le lexique qui entendait s'en émanciper. L'usage de l'anglais semble également le symptôme de cette domination, comme on le voit dans la réplique suivante :

*Vous bénéficierez de notre know-how dans les domaines du research and development et du Financial planning et du marketing on prendra les grandes décisions ensemble mais you're on your own la société que nous achetons ça n'est pas les machines ni les bâtiments ni les produits it's the people ce sont les gens c'est vous tous que nous voulions c'est vous tous que nous avons<sup>2</sup>.*

Les termes anglais font sur le plan linguistique ce que les investissements américains font dans la pièce sur le plan économique<sup>3</sup>. De la même façon que les investisseurs entendent mettre au pas les employés, l'anglais prend le pas sur le français et le diffracte.

D'une manière plus générale, sans faire de référence directe à la thématique économique, c'est justement la métaphore de l'explosion que Vinaver utilise pour caractériser la libération d'énergie propre à la *mimèsis* d'une pièce de théâtre :

*La pièce est une déflagration d'énergie dont le but est de forcer un accès vers le réel. Quel est l'enjeu ? Il faut que le processus explosif arrive à*

---

<sup>1</sup> Idem., p. 94.

<sup>2</sup> Vinaver Michel, *Par-dessus bord*, cité par Elstob, *op. cit.*, p.90.

<sup>3</sup> Elstob, Kevin, *Ibidem*.

*fissurer et à ébranler la croûte qui nous enveloppe, croûte à laquelle nous ne cessons d'ajouter couche après couche pour nous protéger du réel<sup>1</sup>.*

Cette explosion brise l'unicité de notre vision du réel et lui oppose une fragmentation porteuse d'ironie. Sur le plan stylistique, Vinaver la décrit ainsi :

*Enlevez l'ironie, il n'y a plus rien. Alors où est-elle ? Dans la succession ininterrompue d'accidents infimes qui constituent le texte. Que sont ces accidents ? Les trous, les pannes dans le dialogue, les courts-circuits, les surgissements incongrus de rythmes et de rimes, les sautes de niveau de signification d'une réplique à l'autre, les catastrophes à peine perceptibles dans les relations entre personnages, les enchaînements manqués, les tamponnements de phrases qui ratent leur rencontre<sup>2</sup>.*

C'est ici que Vinaver affirme rejoindre Brecht :

*Ma démarche a un autre point de départ, pour aboutir – je crois - à un « effet de distanciation » comparable. Elle consiste à prendre des éléments de réalité brute, plate, et à les dissocier les uns des autres en les recomposant par la méthode du montage, du collage, de l'assemblage, du lacérage (sic) ... Ce qui les fait percevoir dans toute leur étrangeté<sup>3</sup>.*

La dissociation d'éléments que l'on tient réunis dans le réel comme le montage d'éléments *a priori* disjoints confèrent aux répliques une étrangeté provoquant leur mise à distance. Or ce style, que l'auteur identifie comme une tendance globale de son écriture, donne un tour particulièrement sensible à la façon dont les rapports économiques et humains se heurtent et se mêlent. Ainsi en est-il dans cet extrait de *La Demande d'emploi* :

*NATHALIE. Cette enveloppe ? Qu'est-ce que j'en sais ? ça ne me dit rien  
FAGE. Nathalie je cherche un job un seul tu entends ? Chaque lettre qui arrive peut justement être ce seul job que je cherche  
NATHALIE. Je veux le faire papa et le garder  
FAGE. Un job un seul c'est tout  
LOUISE. Mon chéri quand est-ce qu'elle t'a dit ça ? Et tu es sûr qu'elle ne plaisante pas ?  
FAGE. Tu es encore lycéenne Nathalie  
NATHALIE. Je ne le garderai pas toute la vie un an ou deux jusqu'à ce qu'il sache dire son premier mot*

---

<sup>1</sup> Vinaver, Michel, *op. cit.*, 1998, "Une écriture du quotidien", p. 127.

<sup>2</sup> Vinaver, Michel, *Ibid.*, p. 129.

<sup>3</sup> Vinaver, Michel, *Ibid.*, "Auto-interrogatoire", p. 313.

WALLACE. *La combinaison d'un réel dynamisme et d'une personnalité créatrice*

FAGE. *Oui vous avez besoin de quelqu'un qui soit une turbine à idées pas un imitateur, mais un initiateur eh bien ça correspond assez à qui je suis*

WALLACE. *Comprenez-moi bien il ne suffit pas d'engendrer des idées<sup>1</sup>*

Le lecteur comprend d'emblée que l'ironie dont Vinaver parle à propos de son écriture n'a rien à voir avec celle des manuels scolaires, de la même façon que sa « distanciation » ne recouvre pas exactement celle de Brecht. Procédons à une analyse de détail de ces répliques pour tenter d'en saisir le fonctionnement. Des échos sont perceptibles entre des répliques prononcées dans des chronotopes différents. Les deux premières répliques concernent une convocation à un entretien que Fage découvre par hasard dans la maison : sa fille Nathalie, qui s'occupe d'ordinaire du courrier, l'aurait-elle laissé passer ? Puis, changement de sujet, Nathalie parle de l'enfant qu'elle attend de son copain Mulawa. Or, ce qu'elle en dit, « Je veux le faire et le garder » semble aussi correspondre à l'implicite du discours de Fage, à la recherche d'un travail qu'il souhaiterait lui aussi « faire » et « garder ». Sur un autre plan, l'intervention de Wallace : « La combinaison d'un réel dynamisme et d'une personnalité créatrice », résumant ainsi ce qu'il attend du futur employé, semble commenter l'intervention de Nathalie, affirmant qu'elle ne souhaite garder son enfant que jusqu'à ce qu'il sache dire son premier mot. De la même façon, la réplique du recruteur : « *il ne suffit pas d'engendrer des idées* », résonne avec la situation de Nathalie, qui, elle, va bien engendrer une réalité et non une idée. L'ironie vinaverienne consiste certes à isoler les particules du dialogue, lesquelles, privées de leur liant, apparaissent dans toute leur singularité et leur étrangeté. Mais en outre le travail de l'écriture connecte entre elles situations privées et professionnelles, les unes répondant aux autres de façon décalée, dans un montage au sein duquel rapports humains et économiques semblent si intriqués qu'il apparaît illusoire de les séparer.

L'action de *Par-dessus bord*, *La Demande d'emploi* et *À la renverse* met en scène la déflagration des rapports humains et économiques. Leurs échelles, leurs dynamiques, leurs mobiles : tout les oppose. Ce conflit fondateur est présenté à travers une *mimèsis* particulière, dans laquelle un espace abstrait autorise des dissociations et des associations reconfigurant le réel autant que le drame. Du coup, c'est la notion même de conflit qui se dilue, tant l'humain est pénétré par l'économique, de la même façon que

---

<sup>1</sup> Vinaver Michel, *op. cit.*, 2004, p. 13.

l'économique ne peut se débarrasser de l'humain. Le personnage du drame, à la fois dans le système et hors de ses structures, produit alors un discours fragmentaire, dans lequel sphères privée et professionnelle se mêlent. Pourtant ce travail sur le matériau de la parole n'aboutit pas à un procès, dans la mesure où tous ces éclats de voix ne peuvent aboutir à un récit unique susceptible de se transformer en réquisitoire. Le dialogue vinaverien, s'il montre en quoi les relations marchandes et intimes s'emboîtent les unes dans les autres, se tient dans la complexité car il déplace sans cesse son centre de gravité et se garde de prendre parti.

#### **Bibliographie**

Elstob, Kevin, *The Plays of Michel Vinaver. Political Theater in France*, Peter Lang, New York, 1992

Ubersfeld, Anne, *Vinaver dramaturge*, Librairie Théâtrale, Paris, 1989

Vinaver, Michel, *Écrits sur le théâtre 1*, L'Arche, Paris, 1998, « Le sens et le plaisir de l'écriture », entretien avec Jean-Pierre Sarrazac

Vinaver, Michel, *Par-dessus bord (version hyper-brève) in Théâtre complet 2*, Actes-Sud, Arles, 2003

Vinaver, Michel, *Par-dessus bord (version hyper-brève) in Théâtre complet 2*, Actes-Sud, Arles, 2003

**ÉLÉMENTS D'HYPertextUALITÉ.  
ANALYSE HYPertextUELLE DES TEXTES DRAMATIQUES**

**ELEMENTS OF HYPertextUALITY. A HYPertextUAL  
ANALYSE OF DRAMATIC TEXTS**

**ELEMENTI D'IPERTESTUALITÀ. ANALISI IPERTESTUALE DEI  
TESTI DRAMATICI**

**Adriana LAZĂR<sup>1</sup>**

**Résumé**

*Les catégories forgées par Gérard Genette en théorie de la littérature ouvrent à l'analyse du discours d'amples perspectives. Elaborant, de façon à en montrer les implications, la notion bakhtinienne de translinguistique, Genette centre sa recherche sur la transtextualité, définie comme transcendance textuelle du texte, ou « tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète avec d'autres textes »<sup>2</sup>. A cet égard il isole cinq types de relations transtextuelles, comprises selon un ordre croissant d'abstraction, d'implication et de globalité. Ces types ne représentent en aucun cas des frontières théoriques fixées une fois pour toute. Ces notions tentent à opérer en interférence, permettant ainsi de mieux faire apparaître les différents niveaux de stratification du ou des textes étudiés. Cet article se concentre sur l'une des cinq catégories littéraires forgées par Genette, l'hypertextualité et montre comment les éléments hypertextuels sont concrétisés dans quelques pièces de Ionesco. Par exemple, nous pouvons parler d'hypertextualité à propos de « La Cantatrice chauve » qui se greffe sur un texte didactique pour apprendre l'anglais. La transformation des clichés copiés d'un manuel d'anglais, donne lieu à une parodie des langues. L'article comprend également d'autres exemples pertinents d'hypertextualité trouvés dans le discours dramatique ionescien.*

*Mots clés : hypertextualité, Ionesco, pragmatique, parodie, discours dramatique*

**Abstract**

*The literary codes shaped by G. Genette in literary theory, pave the way to new perspectives in discourse analysis. While elaborating, in order to show its implications, the Bakhtian concept of 'translinguistics', Genette focuses his research on transtextuality, defined as 'textual transcendence of the text', or 'everything that connects a text to other texts'. In this respect, he isolates five types of transtextual connections understood as 'an ascending order of abstraction, implication and inclusiveness. These types do not represent some fixed theoretical boundaries. They tend to interfere and thus better reflect the different levels of stratification of the text/texts studied. This paper focuses on one of the five literary categories shaped by Genette, the hypertextuality and shows how hypertextual elements come into being in some of Ionesco's plays. For example, we can speak about hypertextuality when studying The Bald Soprano which is grafted on a didactic text for*

---

<sup>1</sup> oadaro@yahoo.com, Universitatea din Pitesti, Roumanie

<sup>2</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paris, 1982.

learning English. The transformation of the clichés copied from an English textbook, gives rise to a parody of languages. The paper also includes other pertinent examples of hypertextuality found in Ionesco's dramatic discourse.

*Key words* : hypertextuality, Ionesco, pragmatics, parody, dramatic discourse

### **Riassunto**

I codici letterari modellati da G. Genette in teoria letteraria, aprono la strada a nuove prospettive di analisi del discorso. Mentre medita, al fine di mostrare le sue implicazioni, il concetto di Bakhtian 'translinguistique', Genette focalizza la sua ricerca sulla transtextuality, definito come trascendenza testuale del testo o 'tutto ciò che collega un testo ad altri testi'. A questo proposito, lui isola cinque tipi di connessioni transtestuali inteso come 'un ordine crescente di astrazione, coinvolgimento e inclusione. Questi tipi non rappresentano mai alcuni confini fissi teoricamente. Essi tendono ad interferire e quindi meglio riflettere i diversi livelli di stratificazione del testo / testi studiati. Questo documento si concentra su una delle cinque categorie letterarie modellati da Genette, l'ipertestualità e mostra come gli elementi ipertestuali sono concretizzati in alcune delle commedie di Ionesco. Ad esempio, possiamo parlare di ipertestualità quando si studia *La cantatrice calva*, che si innesta su un testo didattico per imparare l'inglese. La trasformazione dei luoghi comuni copiati da un manuale d'inglese, dà luogo ad una parodia di lingue. Il documento comprende anche altri esempi pertinenti dell'ipertestualità trovati nel discorso drammatico di Ionesco

*Parole chiave*: ipertestualità, Ionesco, pragmatica, parodia, il discorso drammatic

## **Sur l'hypertextualité**

L'hypertextualité est, selon Gérard Genette<sup>1</sup>, la relation qui réunit un texte B, appelé hypertexte, à un texte antérieur A, hypotexte, sur lequel il se greffe autrement que par commentaire. Genette situe donc son terme d'hypertexte dans le champ de la poétique, et particulièrement dans l'architextualité de chaque texte, c'est-à-dire, dans les relations d'un texte singulier avec d'autres textes (les *avant-textes*) et avec l'ensemble des catégories générales dont relève chaque texte.

L'hypertextualité véhicule l'idée qu'un texte n'est jamais un objet fermé, mais il entretient des relations dynamiques, manifestes ou secrètes, souvent complexes avec des textes antérieurs fictionnels et non-fictionnels à la fois. L'hypertexte est donc un texte greffé sur un autre texte préexistant, issu de la transformation simple ou directe ou bien d'une transformation complexe et médiatisée, d'une *imitation*. Il invite le lecteur à se rapporter à sa connaissance des textes antérieurs et porte des signes d'un *remake* par l'opération de la transformation ou de l'imitation. Généralement un texte est déterminé par des marques multiples, des rapports avec plusieurs types de

---

<sup>1</sup> Genette, G., *Palimpsestes*, Éd. du Seuil, Coll. Poétique, Paris, 1982.

discours, genres, sortes de textes et avec différentes époques, sociétés ou documents historiques. Ce sont des rapports qui engagent toujours la relation de l'hypotexte à l'hypertexte et une transformation plus au moins évidente et complexe.

Afin de réaliser une analyse hypertextuelle d'un texte, de voir dans quels types de relations concrètes un texte est lié à un autre, Genette présente une organisation dynamique et ouverte, une typologie heuristique. Ainsi, toute opération de transformation implique trois fonctions différentes : le ludique, le satirique et le sérieux. L'hypertexte est une *parodie* lorsqu'il est conçu par une transformation ludique, par ex. *Le chapelain décoiffé* de N. Boileau. S'il est le résultat d'une transformation satirique, l'on parle d'un *travestissement*, comme, par exemple, *Virgile travesti* de P. Scarron. Produit par une transformation sérieuse, l'hypertexte prend la forme d'une *transposition*, comme, par ex. *Le Docteur Faustus* de T. Mann. S'il est provoqué par une imitation ludique, c'est un *pastiche* (par ex. *L'affaire Lemoine* de M. Proust), par une imitation satirique, c'est une *charge* (par ex. *À la manière de ...*) et par une imitation sérieuse, c'est une *forgerie* (par ex. *La suite d'Homère*)<sup>1</sup>. Mais la grille proposée par Genette suppose aussi, parmi les différentes catégories la présence des zones intermédiaires: « Cela n'exclut nullement la possibilité de pratiques mixtes, mais c'est qu'un hypertexte peut à la fois, par exemple, transformer un hypotexte et en imiter un autre »<sup>2</sup>.

Toute relation hypertextuelle montre la richesse d'un texte: tout hypertexte peut se lire pour lui-même, sans référence à n'importe quel texte antérieur car il est doué d'une signification suffisante. Pourtant, cette signification n'est jamais exhaustive. L'hypertexte est ambigu, car il peut en même temps se lire dans ses relations avec des hypotextes différents, et il forme ainsi un objet à deux degrés, à cause du fait qu'il se superpose à un autre. L'hypertexte est inévitablement un palimpseste. À cause de sa relation avec les textes antérieurs, il *gagne* toujours, même si on considère ce gain d'une manière négative, parce que *l'unité du texte* est remplacée par *le bricolage de l'hypertexte*. Cette duplicité, imprévisible dans le détail, incite à une lecture relationnelle qui reprend régulièrement les œuvres anciennes pour leur attribuer des sens nouveaux. L'hypertexte suscite chez le lecteur une satisfaction complexe en l'invitant à une lecture ludique, à un jeu de recherches.

---

<sup>1</sup> Genette, G., *Palimpsestes*, Éd. du Seuil, Coll. Poétique, Paris, 1982 ; p.37

<sup>2</sup> Idem, p. 39.

## Application pratique sur les pièces ionesciennes

Entrons maintenant à l'intérieur des pièces ionesciennes pour en relever les faits d'hypertextualité et pour offrir un exemple pratique concret. Nous pouvons parler d'hypertextualité vis-à-vis de *La Cantatrice chauve* qui se greffe sur un texte didactique pour apprendre l'anglais d'après la méthode Assimil. Ionesco nous a donné une explication sur la genèse de la pièce dans *Notes et contre-notes*<sup>1</sup>: voulant apprendre l'anglais dans un manuel de conversation franco-anglaise – en l'occurrence la *Méthode Assimil* –, Ionesco s'aperçoit que les phrases destinées à l'étudiant, prises en elles-mêmes et pour elles-mêmes, et non comme un simple moyen d'acquérir des structures langagières, expriment une pensée « aussi stupéfiante qu'indiscutablement vraie » sur le plan universel, comme « Le plancher est en bas, le plafond est en haut. » Les propos des personnages de sa pièce révèlent des vérités particulières d'une évidence aveuglante :

*« C'est alors que j'eus une illumination. Il ne s'agissait plus pour moi de parfaire ma connaissance de la langue anglaise. M'attacher à enrichir mon vocabulaire anglais, apprendre des mots, pour traduire en une autre langue ce que je pouvais aussi bien dire en français, sans tenir compte du 'contenu' de ces mots, de ce qu'ils révélaient, c'eût été tombé dans le péché de formalisme qu'aujourd'hui les maîtres de pensée condamnent avec juste raison. Mon ambition était devenue plus grande : communiquer à mes contemporains les vérités essentielles dont m'avait fait prendre conscience le manuel de conversation franco-anglaise. D'autre part, les dialogues des Smith, des Martin, des Smith et des Martin, c'était proprement du théâtre, le théâtre étant dialogue. C'était donc une pièce de théâtre qu'il me fallait faire. J'écrivais ainsi La Cantatrice chauve, qui est donc une œuvre théâtrale spécifiquement didactique ».*<sup>2</sup>

Le dramaturge donne deux raisons pour son choix hypertextuel: des vérités à communiquer, et la nécessité d'une forme théâtrale. Si les vérités proférées par les personnages sont futiles, elles mettent en évidence la véritable nature du langage. Depuis longtemps, Ionesco était animé par le sentiment de l'étrangeté du monde, déclarée surtout dans la banalité quotidienne. Le langage, le lieu de réflexion de cette étrangeté, était l'objet essentiel du soupçon. Ionesco a pu vérifier, dans la *Méthode Assimil*, sous sa forme grotesque, les défauts de la parole. Sa lecture c'est la manifestation

---

<sup>1</sup> Ionesco, E., *Notes et Contre-notes*, éd. Gallimard, Paris, 1996, pp. 247-254 (« *La tragédie du langage* ») et pp. 257-260 (« *Naissance de la Cantatrice* »).

<sup>2</sup> Idem, pp. 249-250.

absolument cocasse d'une tragédie du langage que l'auteur avait observé auparavant. Le manuel ne fait que condenser ce qui est diffus dans le langage quotidien.

La nécessité d'une forme théâtrale se greffe, elle-aussi sur les vérités à communiquer. Le vide des dialogues du manuel d'anglais dévoile non seulement le langage, mais dégage chez Ionesco un de ses préjugés à l'égard du théâtre. Le dramaturge reprochait au théâtre un grossissement maladroit mais apparemment inévitable. Il observe alors que « si donc la valeur du théâtre était dans le grossissement des effets, il fallait les grossir davantage encore... »<sup>1</sup>. Les dialogues du manuel sont déjà conçus comme des modèles et, pour cela, on ne peut reprocher à leur auteur la moindre velléité de nuance.

En écrivant *Macbett*, Ionesco invite le lecteur à une réflexion sur les liens complexes entre parodie et satire. « Si en apparence, les domaines en sont clairement distincts, la satire se choisissant une cible extratextuelle, la réalité s'avère plus délicate. La parodie d'un texte peut en effet se trouver au service d'une satire des mœurs, à travers tel personnage parodié : « parodie satirique »<sup>2</sup>

Le titre, dont le caractère parodique n'aura pas échappé au lecteur, voudrait attirer l'attention sur l'idée que la parodie implique fondamentalement une relation critique à l'objet parodié. La démarche du parodiste est en effet semblable à celle du critique : il choisit une œuvre, juge de ses qualités et de ses défauts, en propose une interprétation, mais tout cela en acte, dans un « commentaire » qui se traduit par une réécriture ou une recréation de cette œuvre. C'est ainsi que l'hypertextualité interfère avec la paratextualité et la métatextualité.

Dans le syntagme *relation parodique*, le terme relation est également important. Il rappelle que la parodie repose sur la relation d'une œuvre B (hypertexte) à une œuvre A (hypotexte) et qu'elle n'existe que lorsque cette relation est reconnue par le lecteur (ou le spectateur, ou l'auditeur, car s'il sera ici principalement question de littérature, la parodie peut concerner tous les domaines de la culture et de la communication : peinture, musique, cinéma, publicité, etc.). La relation parodique doit donc s'entendre à la fois comme la relation qu'entretiennent deux (ou plusieurs) œuvres dans la parodie, et comme le rapport particulier qui s'instaure entre le lecteur et l'œuvre parodique : reconnaissance de l'hypotexte, comparaison entre le texte de départ et le texte d'arrivée, perception des différences significatives.

---

<sup>1</sup> Idem, p. 59

<sup>2</sup> Sanguse, D., *La relation parodique*, Corti, Coll. *Les Essais*, Paris, 2007, p. 245.

Dans un article sur les influences de Shakespeare dans le théâtre avant-gardiste, Dina Mantcheva<sup>1</sup>, professeur à l'Université de Sofia, fait une analyse approfondie des similitudes entre *Macbett* et *Macbeth*. Elle constate que Ionesco se tourne vers le sujet shakespearien, en l'interprétant d'une manière assez explicite dans sa pièce *Macbett*, tout en faisant preuve d'une grande fidélité contextuelle.

Selon Mantcheva, le dramaturge sauvegarde non seulement les trois moments principaux de l'intrigue de base (la prise du pouvoir par Macbett, son règne et son éviction par Macol), mais également la nationalité et le statut social de ses personnages : le roi Duncan, et ses sujets Macbett, Banco, Glamis, Candor. L'article relève ensuite plusieurs scènes que la pièce de Ionesco reprend à Shakespeare — l'apparition des sorcières devant Banco et Macbett, le défilé des spectres devant Macbett lors du festin, etc. Ionesco transpose des répliques entières de l'hypotexte dans l'hypertexte. La pièce se termine même par le discours de Shakespeare (tirade de Malcolm parlant à Macduff), repris partiellement de la tirade de Malcolm :

Macbett, Scène III

« MALCOLM : Outre cela, au nombre de mes penchants désordonnés s'élève en moi une avarice si insatiable, que, si j'étais roi, je ferais périr les nobles pour avoir leurs terres; je convoiterais les bijoux de l'un, le château d'un autre; et plus j'aurais, plus cet assaisonnement augmenterait mon appétit, en sorte que je forgerais d'injustes accusations contre des hommes honnêtes et fidèles, et je les détruirais par avidité de richesses.

MACDUFF : L'avarice pénètre plus avant et jette des racines plus pernicieuses que l'incontinence, fruit de l'été; elle a été le glaive qui a égorgé nos rois. Cependant ne craignez rien : l'Écosse contient des richesses à foison pour assouvir vos désirs, même de votre propre bien; tous ces vices sont tolérables quand ils sont balancés par des vertus.

MALCOLM : Mais je n'en ai point : tout ce qui fait l'ornement des rois, justice, franchise, tempérance, fermeté, libéralité, persévérance, clémence, modestie, piété, patience, courage, bravoure, tout cela n'a pour moi aucun attrait; mais j'abonde en vices de toutes sortes, chacun en particulier reproduit sous différentes formes. Oui ! si j'en avais le pouvoir, je ferais couler dans l'enfer le doux lait de la concorde, je bouleverserais la paix universelle, et je porterais le désordre dans tout ce qui est uni sur la terre. »

« MACOL : (...) Outre cela, il y a dans ma nature composée des plus mauvais instincts une avarice si insatiable que, pendant mon règne,

---

<sup>1</sup> Mantcheva, D. , « Le contexte shakespearien dans trois pièces avant-gardistes françaises », *Cyconos*, vol 12 no. 1, *Instants de théâtre, I. Le théâtre dans le temps*, Univ. Sophia-Antipolis, Nice, juillet 2008, pp. 5,6.

*je trancherai les têtes de tous les nobles pour avoir leurs terres. Il ma faudra les bijoux de l'un, la maison de l'autre, et chaque nouvel avoir ne sera pour moi qu'une sauce qui me rendra plus affamé. Je forgerai d'injustes querelles avec les meilleurs, avec les plus loyaux et je les détruirai pour avoir leur bien. Je n'ai aucune des vertus qui conviennent aux souverains, la justice, la sincérité, la tempérance, la stabilité, la générosité, la persévérance, la pitié, l'humanité, la piété, la patience, le courage, la fermeté, je n'en ai même pas l'arrière-goût. Mais j'abonde en penchants diversement criminels que je satisferai par tous les moyens. (...) Oui, maintenant que j'ai le pouvoir, je vais verser dans l'enfer le doux lait de la concorde. Je vais bouleverser la paix universelle, je détruirai toute unité sur la terre. »<sup>1</sup>*

Mais, en même temps, Mantcheva observe que Ionesco propose une nouvelle lecture de la pièce de Shakespeare, suggérée par les noms nouveaux de certains personnages qui rappellent phonétiquement les noms hypotextuels (Macol au lieu de Malcolm, Candor au lieu de Cawdor) et par la nouvelle orthographe des noms (Macbett au lieu de Macbeth).

*Ionesco déplace le centre d'intérêt de la pièce de base vers des aspects nouveaux. Les problèmes d'ordre psychologique font place à des questions plus générales, voire même métaphysiques. Il renforce encore plus le thème du mal, le présentant comme le fondement inéluctable de tout pouvoir et introduit de nouvelles scènes de conjurations, de complots et de cruautés. La circularité de son action se fait encore plus prononcée. Les scènes identiques qui se répètent, insistent sur le caractère cyclique, rendu particulièrement évident par la ressemblance complète entre le début et la fin du drame. Le texte s'ouvre sur la conspiration entre Glamis et Candor contre Duncan et se termine par une nouvelle conjuration, celle de Macol contre Macbett et le meurtre de ce dernier.<sup>2</sup>*

Alors que Shakespeare crée deux types de personnages - les usurpateurs criminels et les victimes honnêtes, Ionesco ne s'intéresse qu'aux tyrans, ceux qui aspirent au pouvoir et l'exercent d'une manière malhonnête. Chez Shakespeare la lutte entre le bien et le mal se termine par le triomphe du bien, tandis que l'opposition entre les différents protagonistes ionesciens n'implique ni la justice, ni la vertu ou l'idéal.

*L'image de la brutalité est visualisée dans le grand nombre de guillotines qui couvrent la scène à un rythme bien accéléré. Cette image*

---

<sup>1</sup> Ionesco, E., *Théâtre complet*, Gallimard, Paris, 2007, p. 1112.

<sup>2</sup> Mantcheva, D. , « Le contexte shakespearien dans trois pièces avant-gardistes françaises », *Cyconos*, vol 12 no. 1, *Instantes de théâtre, I. Le théâtre dans le temps*, Univ. Sophia-Antipolis, Nice, juillet 2008, p. 5.

*finale, complétée par la dévalorisation progressive des personnages, suggère les nouvelles idées que contient la pièce de Ionesco. Le pouvoir transforme les individus et les fait se ressembler. Aussi n'y a-t-il pas de bon ou de mauvais tyran. Chaque usurpateur, venu au pouvoir, sera plus cruel et plus malhonnête que le précédent. Cette interprétation correspond parfaitement aux idées philosophiques de tout le théâtre de dérision, où l'histoire de l'Humanité est considérée comme une suite de cycles identiques, orientés vers le chaos et la dégradation, vers l'entropie totale. »<sup>1</sup> (Idem, p.6)*

*Guillotines nombreuses dans le fond, comme au premier tableau .*

L'emmêlement de plusieurs époques, la présentation simultanée de moments réels et fantastiques, créent l'atmosphère atemporelle. « Le temps anhistorique est tout à fait caractéristique du théâtre de dérision. Il confère une valeur générale aux problèmes, en écartant tout contexte historique ou social. »

Mantcheva observe aussi que Ionesco ne transforme pas les protagonistes hypotextuels en personnages grotesques. Néanmoins,

*la dévalorisation complète des protagonistes par rapport aux modèles shakespeareiens, leur ressemblance visuelle, l'identité de leurs discours, formée de clichés et de répétitions, les rendent également parodiques et burlesques. L'apparition non motivée sur scène de plusieurs personnages, sans aucun rapport avec l'action dramatique, accentue la mise en caricature de la fable et de la logique classique et correspond aux conceptions philosophiques que Ionesco se fait de la vie, où le logique et l'arbitraire, le bouffon et le tragique coexistent d'une manière chaotique. Ainsi, un limonadier arrive sur le champ de bataille, suivi d'un chiffonnier, tandis qu'un chasseur de papillons, venu on ne sait pas d'où, clôt par surcroît la pièce.<sup>2</sup>*

Lorsqu'on entreprend la lecture *L'Impromptu de l'Alma*, l'on ne peut pas s'empêcher de remarquer la réécriture de la fameuse pièce de Molière, *L'Impromptu de Versailles* (1663), où il exprimait sa conception du théâtre, et parodiait ses adversaires de l'Hôtel de Bourgogne et attaquait Boursault, auteur de *Portrait du peintre ou la Contre-Critique de l'École des femmes* (1663). Ionesco emprunte, dans sa pièce, le cadre historique et certains ressorts comiques, il reproduit et inverse les situations et dépeint des personnages similaires. Le personnage de Marie, femme du peuple, pragmatique, énergique et de bon sens, s'inscrit dans la lignée des servantes

---

<sup>1</sup> Idem, p. 6.

<sup>2</sup> Ibidem.

de Molière (voire Dorine) et les trois personnages de Bartholoméus rappellent aussi les médecins de Molière. Ce texte contient des références aux textes de Brecht, Sartre, Adamov, Beckett, où la confrontation des points de vue divergents devient le thème principal.

Par sa nature ponctuelle, *l'Impromptu de Versailles* attire l'attention du public. Plus qu'une simple œuvre de conjoncture, il est une réponse à diverses attaques de la critique et, de façon implicite, aux questions du public. Molière a écrit cette pièce, cette satire exagérée, d'une part pour se justifier devant le Roi de plusieurs calomnies, et de l'autre part pour répondre à la pièce de Boursault.

Dans le cas de Ionesco, les circonstances sont similaires car *L'Impromptu de l'Alma*, est fondé sur un *pré-texte* et s'inscrit dans une série de disputes entre la critique de son temps et le dramaturge. Ionesco expose ici ses déceptions à l'égard des théoriciens et des critiques du théâtre de l'époque, et notamment à l'égard de Brecht. Dans la pièce, un des personnages incarnant les critiques déclare à l'auteur :

... Écoutez-nous Ionesco... nous vous voulons le plus grand bien... nous voulons vous instruire (...) Les auteurs ne sont pas là pour penser. Ils sont là pour écrire ce qu'on leur demande (...) N'étant pas docteur, vous n'avez pas le droit d'avoir des idées ...C'est à moi d'en avoir.<sup>1</sup>

La structure même de l'impromptu suppose une série de couples de personnages en opposition: Molière / les Fâcheux, Ionesco/les Bartholoméus. Dans cette perspective, le dialogue réussit à réduire l'intrigue de la pièce, les personnages et les effets à l'essentiel. Même s'il est un importun (les Fâcheux), ou un critique (les savants Bartholoméus), c'est constamment l'autre qui s'érige en opposant théorique, pour autant que la réponse préfigure d'une certaine manière la question : «*Si un philosophe a pu dire que, dans le dialogue intérieur, «je m'adresse à moi-même comme à un autre», ne pourrait-on pas dire que, dans le dialogue «extériorisé», je m'adresse à l'autre comme à un autre moi-même.*»<sup>2</sup>

Dans *l'Impromptu*, les couples antagoniques, aident à mieux mettre en relief les propos d'un personnage-embrayeur de sorte que, à un degré purement rhétorique, ce type de discours s'apparente à un monologue masqué. Ainsi que dans le dialogue philosophique, l'impromptu ne pose les contraires que pour viser à en réduire l'écart. Dans la pièce ionescienne, l'on

---

<sup>1</sup> Ionesco, E., *Théâtre complet*, Gallimard, Paris, 2007, p. 1123.

<sup>2</sup> Youssef, Z., «Trois impromptus dans le théâtre français : Molière, Giraudoux, Ionesco», dans *Les Lettres romanes*, no. XXIX, 1975, p. 115.

observe des renversements bizarres car les situations initiales sont surmontées ou effacées entièrement dans la dynamique finale. À la différence de Ionesco, Molière laisse au public la tâche de terminer la pièce. Arbitre de la polémique, le spectateur est présent dans le texte même de l'impromptu. « On le prend à partie, on l'interpelle, on le déclare apte à juger du débat. Ce tiers indispensable, si on feint un moment de l'ignorer en le laissant pénétrer dans les coulisses, c'est pour mieux l'associer à un procès du théâtre qui se déguise en procès de la représentation »<sup>1</sup>:

*Ionesco : (...) (au public de la salle :) Mesdames, messieurs, le texte que vous avez entendu est puisé, en très grande partie, dans les écrits des docteurs ici présents. Si cela vous a ennuyé, ce n'est guère ma faute ; si cela vous a divertis, l'honneur ne m'en revient pas. (...)*<sup>2</sup>

Dans la représentation de *l'Impromptu* de Molière les spectateurs assistent à une répétition : le dramaturge est désigné en même temps sur la scène et dans les coulisses. « Au début de *l'Impromptu de Versailles*, Molière, seul, parle à ses camarades qui sont «derrière le théâtre» : «*Nous ne savons pas nos rôles*», se plaint Brécourt. À la scène 3, la répétition commence : «*Figurez-vous donc premièrement que la scène est dans l'antichambre du Roi*». Molière et La Grange joueront des marquis. Mais un Fâcheux intervient, le roi dit de commencer, on n'est pas prêt, et ainsi de suite jusqu'à la fin, alors que la «*vraie pièce*» sera remise à plus tard. »<sup>3</sup> Dans *l'Impromptu de l'Alma*, Ionesco dort sur ses papiers lorsque les critiques viennent lui commander une pièce. Il se réveille et improvise aussitôt un texte, *le Caméléon du berger*, dans lequel un critique vient demander une pièce à un auteur qui dort et la scène se répète avec l'arrivée de chacun des trois critiques (Idem, p. 111):

*« Bartholoméus I: Bonjour, Ionesco.  
Ionesco: Bonjour, Bartholoméus.  
Bartholoméus I: Heureux de vous trouver ! (...) Ca m'aurait ennuyé, et, comme vous n'avez pas le téléphone ... Que faisiez-vous donc ?  
Ionesco : Je travaillais, travaillais ... J'écrivais !  
Bartholoméus I : La nouvelle pièce ? Elle est prête ? Je l'attends. »* (Ionesco, 2007, p. 425)

---

<sup>1</sup> Gauvin, L. , « De l'impromptu ou des enjeux d'une poétique », en *Études françaises*, vol. 16, no. 3-4, 1980, p. 110.

<sup>2</sup> Ionesco, E., *Théâtre complet*, Gallimard, Paris, 2007.

<sup>3</sup> Gauvin, L. , « De l'impromptu ou des enjeux d'une poétique », en *Études françaises*, vol. 16, no. 3-4, 1980, p. 111.

« Bartholoméus II : Bonjour, Ionesco.  
 Ionesco : Bonjour, Bartholoméus.(...)  
 Bartholoméus II, (à Ionesco): Heureux de vous trouver ! (...) Ca m'aurait ennuyé de partir..., et, comme vous n'avez pas le téléphone ... Que faisiez-vous donc ?  
 Ionesco : Je travaillais, travaillais, j'écrivais... Asseyez-vous ! »  
 (Idem, p. 430)

« Bartholoméus III : Bonjour, Ionesco.  
 Ionesco : Bonjour, Bartholoméus.  
 (...)  
 Bartholoméus III, (...) (à Ionesco): Heureux de vous trouver ! Bon Dieu, j'allais partir... ça m'aurait ennuyé, et comme vous n'avez pas le téléphone ... Que faisiez-vous donc ?  
 Ionesco : Je travaillais... je travaillais... j'écrivais!  
 Bartholoméus III : La nouvelle pièce ? Elle est prête ? Je l'attends. »<sup>1</sup>

Pour conclure, nous affirmons en reprenant les mots de A. Mustăţea que les relations transtextuelles interfèrent et se superposent à l'intérieur d'un réseau de codes et de compétences littéraires et extra-littéraires. « À leur tour, les compétences entretiennent des rapports dialectiques tant avec les codes qui leur correspondent, qu'entre elles. Les actes de production et de réception du texte sont liés ontologiquement au système de références architextuelles, paratextuelles, métatextuelles et intertextuelles. La transtextualité agit comme un réseau de rapports à même d'actualiser, à tout moment selon le hasard de l'inspiration ou le savoir-faire de l'écriture-lecture, la mémoire littéraire de l'humanité. »<sup>2</sup> Chez Ionesco, l'hypertextualité, imprévisible dans le détail, invite à une lecture relationnelle qui relance constamment les hypotextes dans un nouveau circuit de sens. L'hypertexte offre un plaisir complexe du texte et il nous invite à une lecture ludique, à un jeu de recherches.

### **Bibliographie**

Bracops, M., *Introduction à la pragmatique*, DE BOECK, Coll. *Champs linguistiques*, Bruxelles, 2006.

Butor, M., « La critique et l'invention », *Répertoire III*, Éditions de Minuit, Paris, p. 111-113 (cité par S. Rabau, *L'Intertextualité*, Flammarion, GF-Corpus, 2002, texte XL, p. 213-215), 1968

<sup>1</sup> Ionesco, E., *Théâtre complet*, Gallimard, Paris, 2007.

<sup>2</sup> Mustăţea, A., *Introduction à la pragmatique du texte littéraire*, cours sur support CD, Pitesti, 2000, p. 66.

- Gauvin, L. , « De l'impromptu ou des enjeux d'une poétique », en *Études françaises*, vol. 16, no. 3-4, 1980.
- Genette, G., *Palimpsestes*, Éd. du Seuil, Coll. Poétique, Paris, 1982.
- Ionesco, E., *Notes et Contre-notes*, éd. Gallimard, Paris, pp. 247-254 (« *La tragédie du langage* ») et pp. 257-260 (« *Naissance de la Cantatrice* »), 1996.
- Ionesco, E., *Théâtre complet*, Gallimard, Paris, 2007.
- Kerbrat-Orecchioni, C., *Le discours en interaction*, Armand Colin, Paris, 2005.
- Mantcheva, D. , « Le contexte shakespearien dans trois pièces avant-gardistes françaises », *Cyconos*, vol 12 no. 1, *Instants de théâtre, I. Le théâtre dans le temps*, Univ. Sophia-Antipolis, Nice, juillet 2008.
- Sanguse, D., *La relation parodique*, Corti, Coll. *Les Essais*, Paris, 2007.
- Mustătea, A., *De la transtextualité à la pragmatique littéraire*, Paralela 45, Pitesti, 2001.
- Mustătea, A., *Introduction à la pragmatique du texte littéraire*, cours sur support CD, Pitesti, 2000.
- Youssef, Z., «Trois impromptus dans le théâtre français : Molière, Giraudoux, Ionesco», dans *Les Lettres romanes*, no. XXIX, 1975, p. 115.

**LE THÉÂTRE POÉTIQUE ET ROMANESQUE, POUR UNE  
POÉTIQUE DE LA CONSTELLATION : L'EXEMPLE DU THÉÂTRE  
CONTEMPORAIN**

**THE POETICAL AND NOVELISTIC THEATRE, FOR A POETICS OF  
CONSTELLATION : THE CONTEMPORARY THEATRE**

**EL TEATRO POETICO Y NOVELESCO, PARA UNA POETICA DE LA  
CONSTELACION : EL EJEMPLO DEL TEATRO CONTEMPORANEO**

**Julien LEBRETON<sup>1</sup>**

**Résumé**

*Cet article se donne pour but d'analyser quelques pièces de théâtre qui exhibent une subversion voire une inversion du langage théâtral débouchant sur une forme particulière des notions de poétique et de romanesque. Néanmoins cette subversion du langage ne s'accompagne pas d'autres subversions plus radicales, car ces pièces obéissent en quelque sorte à la mimesis. Ces textes de théâtre produisent, chacun à sa manière, une espèce de mise à distance. Cette distanciation par rapport aux conventions théâtrales peut être considérée, avec la dimension métalinguistique qu'elle comporte, comme une des marques de la modernité au théâtre. Il sera également question de savoir comment les notions de poétique et de romanesque investissent le genre théâtral. Somme toute, celles-ci sont pourvues d'une dimension à la fois transgénérique et transhistorique.*

*Mots-clés : poétique, romanesque, hybridité, subversion, inversion*

**Abstract**

*This paper wants to demonstrate that some plays reveal subversion and even inversion of theatrical language leading to a particular form about notions of poetic and novelistic. Nonetheless, this subversion of the language is not pursued by other more radical's subversions, because the strength of these plays is to sustain a particular relation with the notion of mimesis. These plays generate each in its way, a kind of distancing. This distancing from the theatrical conventions can be considered, with the metalinguistic dimension it entails, as one of the marks of modern theater. Thus, we try to see to which extent the notions of poetry and novelistic intersperse the contemporary plays. Altogether, these notions are provided with dimension at a time transgeneric and transhistorical.*

*Keywords: poetic, novelistic, hybridity, subversion, inversion*

**Resumen**

*Este artículo quiere demostrar cómo algunas obras dramáticas producen una subversión e incluso una inversión del lenguaje teatral conduciendo a una forma particular*

---

<sup>1</sup> lebreton.julien1@gmail.com, Université de Paris-Sorbonne, École doctorale V « Concepts et langages », France

*de la noción de poética y la de novelesco. Sin embargo esta subversión del lenguaje no se acompaña de otras subversiones más radicales, dado que la fuerza de estas obras dramáticas es de mantener una relación especial con la mimesis. Estas obras dramáticas se tornan, cada una a su manera, un tipo de distanciamiento. Este distanciamiento, respecto a las convenciones teatrales puede ser considerado, con la dimensión metalingüística que incluye, como una marca del teatro moderno. Por lo tanto, intentamos ver hasta que punto cada nociones invierten el teatro contemporáneo. Al fin y al cabo, estas nociones se proporcionan a una dimensión al mismo tiempo transgeneric y transhistórico.*

*Palabras clave: poética, novelesco, hibridez, subversión, inversión*

## **Le théâtre contemporain : un art pluriel**

Le théâtre est capable d'intégrer des traits appartenant au genre narratif et au genre poétique, comme le note Anne Larue :

*Les romans (les poèmes, les autobiographies) construisent un rêve de théâtralité qui emprunte certes au théâtre ses éléments les plus voyants, mais qui, au-delà, traduit avant tout la nostalgie d'un mode d'expression impossible ou perdu.<sup>1</sup>*

À cet effet, elle précise que :

*[L]a théâtralité n'a de sens qu'en ce qu'elle n'a justement plus grand-chose à voir avec le théâtre dès qu'elle est transmuée dans un roman, un poème, une autobiographie et d'autres genres littéraires encore. Inversement, l'incursion narrative dans le théâtre [...] marque les limites de ses propres contradictions : comment embrasser « lourdement sur la bouche » une partenaire, sur la scène, comment rendre, par le jeu de l'acteur, les nuances propres à l'écriture romanesque?<sup>2</sup>*

Notre article vise à rendre compte de la dynamique intergénérique qui sous-tend la théâtralisation des notions de poétique et de romanesque<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> « Avant-propos » dans *Théâtralité et genres littéraires*, textes réunis et présentés par Larue, A., Publications de la Licorne, UFR de Langues et littératures de Poitiers, 1996, p. 13.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 13-14.

<sup>3</sup> Sur ce point, voir les travaux de Féral, J., « La théâtralité. Recherche sur la spécificité du langage théâtral », *Poétique*, n. 75, septembre 1988, p. 347-361 ; Viswanathan-Delord, J., *Spectacles de l'esprit : du roman dramatique au roman-théâtre*, Les Presses de l'Université Laval, Québec, 2000 ; Plana, M., *La relation roman-théâtre des lumières à nos jours, théorie, études de textes*, Thèse de doctorat, Université de Paris III Sorbonne-Nouvelle, Institut d'études théâtrales, 2003.

Nous tenterons de le démontrer à travers quelques pièces de théâtre, notamment, *Stratégie pour deux jambons* de Raymond Cousse (1978), *Le Rôdeur* d'Enzo Cormann (1982), mais notre analyse portera prioritairement sur *Le Saperleau* de Gildas Bourdet (1982) et *La Chair de l'homme* (1995), de Valère Novarina, nous concentrerons également notre étude sur *Rimmel* (1998) de Jacques Serena.

Réfléchir sur les dimensions poétique et romanesque de ces pièces de théâtre, ce sera se demander, si celles-ci demeurent légitimes, mais également, et surtout, à quel niveau d'analyse elles sont opératoires. Quelle est la force réelle des notions de *poétique* et de romanesque dans ces pièces? Comment s'exerce-t-elle ? À quoi le *poétique* et le romanesque sont-ils utiles au genre théâtral ?

En réalité, le théâtre contemporain achève le bouleversement de la *doxa* aristotélicienne et le mélange des genres inaugurés par le théâtre romantique. Dans le théâtre contemporain qui exhibe sa théâtralité – ou plutôt son « hyperthéâtralité », pour reprendre l'expression de Robert Abirached<sup>1</sup> –, les didascalies et les signes non verbaux occupent le devant de la scène. Ainsi se trouve mise en scène leur nature théâtrale. Par ailleurs, il n'est guère évident de définir l'enjeu de la situation dramatique dans ces pièces car celles-ci sont pourvues d'une intrigue très réduite. Cette disparition de l'intrigue est liée à la crise du personnage ainsi qu'à la contestation des conventions théâtrales. La *mimesis* théâtrale est minée de l'intérieur, c'est ainsi que cette disparition de l'intrigue contribue à mettre l'accent sur la théâtralité.

Comme le suggère Mireille Habert :

*La vocation véritable du théâtre se renouvelle ainsi après la seconde guerre mondiale dans la recherche d'un langage autonome capable de signifier le réel. Les œuvres de l'après guerre ne cessent de poser les questions relatives à la condition humaine : a-t-elle un sens ? où est la réalité, où est l'apparence ? qu'est-ce que la liberté et où commence-t-elle ? Mais il est devenu à peu près impensable de revenir aux conventions périmées qui donnaient de l'homme une image certaine, reflet d'une sécurité abolie. [...] par la transformation du dialogue, le théâtre fait du spectateur son nouveau partenaire. L'œuvre devient le spectacle abstrait de la parole en mouvement, où l'action manque, où les personnages parlent au lieu d'agir, où l'infiniment petit remplace les desseins des hommes illustres.<sup>2</sup>*

---

<sup>1</sup> Abirached, R., *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Grasset, Paris, 1978.

<sup>2</sup> Habert, M., « Apprécier le théâtre contemporain, texte et mise en scène », *Expressions*, n. 29, mai 2007, p. 74-75.

## Poétique théâtrale du théâtre contemporain : subversion et inversion du langage théâtral, pour une démarche désacralisante

Dans le théâtre contemporain, les jeux iconoclastes avec les mots entraînent une forme particulière de comique. Bien souvent, cette forme de comique, inhérente également d'une certaine forme de dérision est le signe du ridicule des conventions théâtrales. Dès lors, le comique cesse d'être un genre « bas » et accède pour ainsi dire à la dignité du tragique. Ainsi dans *Le Saperleau* de Gildas Bourdet, tout d'abord, dans une espèce de prologue, le « chien-narrateur » va s'assurer que le spectacle ne va pas avoir lieu devant une salle déserte, que le public sera au rendez-vous et qu'il va applaudir car il va être sous le charme du spectacle et des acteurs :

*O qué ça va ô qué ça va oqué ! Bon alors, ya tous ? Alors ya tous ?  
Peu mais bien, ouais peu, mais ouais bien. Et rien qui... Non rien. Je  
regarde. En arrière un peu juste pour. Au départ on s'aime plutôt bien  
disons qu'y a pas trop de quoi se pas piffer... m'enfin quoi.<sup>1</sup>*

Ensuite, la réflexion s'engage sur la représentation proprement dite qui va avoir lieu : sur le caractère aléatoire de sa réussite, sur la mécanique du récit comme sur celle du spectacle qui mène au dénouement :

*Tout le monde sait ça : le premier lâché mot : niiiiiansshbaingue  
ouohoa, la gâtüre ! Pirogue-récif ! Esquive et glisse, savate penteuse,  
frein peté — tite voture. Ah ! Ah ! Mais oui Ah ! Ah ! La chose est sue,  
tiens vieille ! (p. 9)*

La métaphore de la petite voiture lancée sur une pente glissante laisse entrevoir la dynamique théâtrale et sa rapidité, ainsi, c'est à toute allure que le spectacle se déroulera et que la rencontre ou tout du moins que l'étincelle avec le public se produira ou ne se produira pas. Enfin, le « chien-narrateur », tout en interprétant son rôle d'« annoncier » comme dans le théâtre de Claudel ou de Brecht- c'est Alain Badiou qui, le premier a songé à les rapprocher-, va énoncer la fonction psychanalytique du théâtre et sa fonction didactique :

*Si j'en suis ici ça m'est afin vous, moi, moi-nous, enfin je, je parole  
à désigner de ça dont vous êtes mutistes. C'est clair non ? (p. 10)*

---

<sup>1</sup> Bourdet, G., *Le Saperleau*, Solin, Paris, 1982, p. 9.

Au demeurant, il annonce, tel un bateleur de foire qui veut vendre sa marchandise, ce que sera le contenu de la pièce et ses «rebondures », c'est-à-dire sa saveur dramatique :

*Ça doit, il faut ! lâchez moi donc vous bandannoncer, donc, disais-je des évoluevements, ça va surviendre, c'est du sûr ! Ou quoi, enfin... je ne sais, moi, ... est-ce que peut-être, une romançoire d'amour, des rebondures moulteuses, des oui, sans doute, pourcaugnages tourmelés par des violations tenantes, des rebondures, disais-je, des péripétions allurdissantes. Enfrein des... rebondures, sans dubite... Moulteuses, tout à fait... Rebond... Yarp, c'est ça yarp ! Yarp ! (p. 10)*

Par ailleurs, dans une dernière tirade fort poétique, il s'emploie à définir l'essence même du théâtre : sa spécificité paradoxale, sa parenté avec la mort et la sorte de transe, composée de plaisir et de déception mêlés, au milieu de laquelle il plonge le lecteur/spectateur :

*Falsonges, mervuleux falsonges  
Jamais ne pourrons vous brasseindre,  
Mais toudure et bien que le savons  
à pertâme voudrons vous étegniendre  
et, surlecutés restans  
la malle-mort attendons  
parafin vous rejoindre. (p. 10)*

La thématique centrale présentée ici par le narrateur semble être l'amour et ses conflits. Le début de l'action déploie un programme tragique dans la mesure où Morvianne, l'amie d'Apostasie qui annonce au Saperleau que son amoureuse ne viendra pas au rendez-vous d'amour, suscite d'emblée le désir de l'amoureux qui attend, mais sur un mode comique à souhait. L'écriture de cette pièce est en quelque sorte une archéologie du théâtre puisque Gildas Bourdet est avant tout un metteur en scène. Rappelons qu'il écrit et met en scène, en effet il a mis en scène tout un pan du patrimoine théâtral en dirigeant un théâtre à Lille, puis le Théâtre de la Criée.

Le style hybride du *Saperleau* est pour ainsi dire fait d'une réécriture parodique de toutes sortes d'intertextes littéraires : la tragédie classique versifiée dans la dernière tirade du prologue du narrateur ; Baudelaire, avec la réécriture anagrammatique et phonétique «Foie sage. Homard douleur, étreinte, oie plume...pénarde,... merde ! » (p. 9) du vers « Sois sage ô ma douleur et tiens-toi plus tranquille », dans lequel seul le terme « pénarde » est la transposition sémantique de l'intertexte dans un registre familier ; la

théâtre de boulevard est également convoqué avec la situation initiale de la femme absente et de l'amie qui vient au rendez-vous à sa place.

La réécriture est également d'obéissance linguistique, notamment avec le mélange des niveaux de langue (familier voire grossier ; littéraire voire archaïsant) ainsi que la convocation de langues anciennes et même étrangères, surtout l'italien, avec « Anchio son scrittore » (p. 9), réécriture fameuse du « Anch'io son pittore » de Michel-Ange. Dès lors, l'effet produit sur le lecteur/ spectateur est surtout comique, mais toutes ces réécritures revêtent une dimension métalinguistique, car en mettant l'accent sur le langage théâtral, Gildas Bourdet entend confronter le lecteur/ spectateur à une réflexion sur le théâtre et ses codes discursifs. Venons-en à présent à l'étude de quelques télescopages de sonorités et de sens que l'on peut rencontrer dans cette pièce. Précisons, du reste que tous ces échos sonores et ces écarts de type syntagmatique et de type paradigmatique nous renvoient au fonctionnement de l'écriture poétique.

*Substantifs* : *la gâtüre* (p. 9) : néologisme pour dire le voyage (« Pirogue-récif », « tite voture ») et le plaisir mêlé de danger que promet au public tout spectacle qui commence ; *des évoluements* (p. 10) : télescopage de « évolutions » et de « émoluments », pour signifier que tout récit est un prix à conquérir ; *une romançoire* (p. 10) : télescopage comique de « roman » et de « balançoire » pour expliquer que tout récit d'amour est une escarpolette dans laquelle le spectateur trouvera son bonheur ; *des pourceaunages* (p.10) : allusion aux intrigues et aux travestissements, comme dans Monsieur de Pourceaugnac ; *des falsonges* (p. 10) : télescopage de « mensonges » et de « falsifications », il y a donc ici, un effet de redondance. Un peu plus loin, le Saperleau emploie le substantif *rendez vulve* (p. 12), paronomase graveleuse pour traduire l'implicite érotique de tout rendez-vous galant.

*Adjectifs* : *penteuse* (p. 9) : réécriture poétique de « pentue ». Le comique provient de l'association de cet adjectif et du nom ordinaire et familier « savate » ; *moultueuses* (p. 10) : réécriture archaïsante et poétique de « nombreuse ». Le narrateur explore les codes de la langue théâtrale ; *mervuleux* (p. 10) : merveilleux, d'après la prononciation comique des paysans de Molière mais avec une connotation péjorative, c'est-à-dire que la merveille des mensonges du théâtre rend mélancolique ; *surlecutés* (p. 10) : néologisme fabriqué à partir de la racine « sur » et sur le modèle de l'adjectif « électrocités » : les spectateurs sortent à la fois grandis, et violemment émus, commotionnés du spectacle.

*Adverbes et verbes* : *à pertâme* (p. 10) : télescopage de « à perdre haleine » et de « à perte » : il y a peu ou prou d'excès et de la perte dans les

émotions provoquées par le théâtre ; *désignorer* (p. 10) : l'antonyme d'« ignorer », donc « faire connaître », mais le « chien-narrateur » qui tente de livrer au public la fonction du théâtre, imite ici le discours savant de la psychanalyse lacanienne avec ses néologismes : « je parle à désignorer de ça dont vous êtes mutistes » ; *bandannoncer* (p. 10) : « annoncer ». Il y a ici une redondance comique de type métalinguistique, car le narrateur se plaît volontiers à jouer le rôle de la bande-annonce des films ; *surviendre*[...] *brasseindre* [...] *étegniendre* (p. 10) : trois verbes (survenir, embrasser et éteindre) construits sur le même modèle à la fois familier et archaïsant. Tous ces télescopages traduisent un surplus de signification et bien entendu, un effet comique.

Chez Gildas Bourdet, le langage théâtral se trouve diversement martyrisé et parodié afin de dénoncer les codes canoniques du théâtre et surtout pour exhiber la théâtralité. Ce dernier trait apparaît comme une des caractéristiques fondamentales du théâtre contemporain. Ce dernier est pour ainsi dire déformé dans son lexique et dans sa syntaxe. De ce fait, il est détourné de son objectif de communication. En réalité, pour Gildas Bourdet tout comme pour Raymond Cousse dans *Stratégie pour deux jambons*, la scène théâtrale devient le lieu d'une subversion de langage dont la dimension de critique sociale est souvent implicite. Ce théâtre poétique d'un genre novateur repose bien souvent sur une démarche désacralisante : dès lors le langage familier, les expressions relâchées et assurément grossières produisent un effet comique. Somme toute, grâce à la subversion du langage et par l'invention d'une langue nouvelle et inouïe, *Le Saperleau* joue sur l'in vraisemblance. En ce sens, cette pièce ainsi que celle de Raymond Cousse s'inscrivent profondément dans une veine rabelaisienne.

### **Vers une identité hybride : orchestration du romanesque et du théâtral dans le théâtre contemporain**

Venons-en à présent, à l'étude de la notion de romanesque à travers quelques pièces.

Depuis son premier roman, *Isabelle de dos* (1989) jusqu'au dernier en date, *Sous le néflier* (2007), Jacques Serena a publié aux Éditions de Minuit une œuvre fort singulière, peuplée de personnages esseulés, marginaux, à la dérive ou bord de la folie. Son écriture théâtrale au rythme syncopé, à la syntaxe souvent désarticulée, privilégie le travail sur les voix et la forme du monologue, qui tendent à brouiller les frontières entre le roman et le théâtre. *Rimmel* a un statut indéfini et à part, à mi-chemin du théâtre et du roman et, est le résultat d'une commande du Théâtre national

de Strasbourg, pour lequel Serena travaille comme auteur associé. Composé en plusieurs parties, le texte s'achève par le soliloque d'un personnage féminin, interprété par Jeanne Balibar dans la mise en scène de J. Jouanneau au Théâtre Ouvert, en février 1998.

Au premier abord, seules les phrases écrites en italiques et désignant l'héroïne à la troisième personne du singulier apparentent le passage à un texte théâtral. Interrompant le soliloque, elles remplissent pour ainsi dire la fonction de didascalies externes qui précisent les gestes et les mimiques du personnage : « *Elle change un peu sa position sur le lit défait, arrange même vaguement sous elle les draps. Peut-être un sourire, on ne sait pas si vraiment, ou pourquoi, mais on peut croire. C'est déjà ça* »<sup>1</sup>, ou encore :

*Elle ferme les yeux, un moment, peut se les masquer même avec ses mains, peut-être qu'elle stoppe une émotion, on ne sait pas trop, difficile de dire, permis de le penser. De toute façon elle change un peu sa position, s'assoit en tailleur, reprend, les yeux bien ouverts (p. 98).*

Néanmoins, la convention théâtrale de la didascalie est détournée à cause de l'insertion de modalisateurs, signes de la présence d'un narrateur qui soumet des hypothèses et des doutes comme pour établir une connivence avec son lecteur : « Elle inspire profondément, expire longuement. Bouge aussi un peu, certainement, change sa pose, à peine » (p. 78), ou encore : « peut se les masquer [...] peut-être qu'elle stoppe une émotion, on ne sait pas trop, difficile de dire, permis de le penser » (p. 98). En écho à ces indications de mise en scène, certaines paroles du personnage font office de didascalies internes :

*Regarde. Je me suis remise comme j'étais une fois en tailleur sur ton lit tu te rappelles quand tu avais dit que tu avais toujours voulu une fille assise en tailleur [...] Tu vois, je bouge, je ne devrais plus trop tarder à rebouger. (p. 100)*

Du reste, l'ensemble du soliloque peut aussi bien relever de la parole théâtrale que du monologue intérieur romanesque. C'est ainsi que Serena s'inscrit dans la mouvance ouverte par Beckett ou Pinget, dont certains textes rendent caduque la distinction entre théâtre et roman. Précisons que le procédé de l'insertion de modalisateurs et celui du monologue intérieur se retrouvent aussi dans *Le rôdeur* :

---

<sup>1</sup> Serena, J., *Rimmel*, Minuit, Paris, 1998, p. 83.

*Je savais qu'il ne fallait pas trop en dire et que ma foutue langue a bien du mal à s'arrêter quand elle commence. Pour la mangeaille j'explique encore, est-ce que je n'allais jamais m'arrêter d'en dire, que la chasse au faucon est de bon rendement. Que nous mangions tous deux de son travail et... du mien. On est toujours clochard quand on bavarde. [...] Le commissaire clignait des yeux. Le faucon avait été laissé en cellule et j'avais dit qu'on ne l'approche pas. Les yeux clignaient, je l'ai dit, la bouche fermée et les mains qui balancent, le commissaire allez savoir ce qu'il attendait, le temps passe, est-ce qu'on allait me tuer ?<sup>1</sup>*

Il en est de même dans *Stratégie pour deux jambons* (scène III)<sup>2</sup>. Du roman, traduit en trois langues (anglais, allemand et néerlandais), Raymond Cousse a tiré une pièce de théâtre atypique, comparable à une fable politique d'une écriture résolument subversive et transgressive, qui relate les réflexions d'un cochon à quelque jour de l'abattage :

*Au début de mon séjour ici, pourtant, j'aurais souhaité des rapports coopératifs. (Fataliste.) Puisque la partie est jouée, me disais-je, à quoi bon se cantonner dans une réserve stérile ? (Mélancolique.) Hé oui, on aurait pu s'entendre comme cochons en foire, s'il avait voulu. (Lyrique.) Je me voyais déjà devisant des journées entières en sa compagnie (un temps, lyrique) ou folâtrant bras dessus, bras dessous à travers la campagne, déjeunant chez l'un, dînant chez l'autre, nous rendant de petits services. (Conciliant.) Et je me persuadais rapidement, dans mes quatre mètres carrés, que le porcher, après tout, n'est pas si mauvais bougre. Et de réduire ses tares à son hérédité fâcheuse. (Avec compassion.) Que de soirées n'ai-je ainsi consumées à pleurer sur son sort, sur ma couche, saisi soudain de compassion pour sa détresse morale!*

*Se lève machinalement. Avec effusion.*

*Il me venait alors un désir irrésistible de bondir jusqu'à lui afin de le presser sur mon cœur, n'était la porte, doublement cadenassée par ses soins.*

*Se rassied. Se reprenant.*

*Je tiens à mettre en garde contre ce type d'errement. (Didactique.) Partant d'un bon sentiment, il peut rapidement mener aux dernières conséquences. (Rencherissant.) Car, poussant plus loin, ne me voici pas offrant prématurément mes (exhibant ses cuisses avec ostentation) jambons pour son salut, voire supplantant l'équarisseur dans ses œuvres, en un hara-kiri certes honorable sous le rapport du self-control mais lassant à désirer, ô combien, du point de vue idéologique.<sup>3</sup>*

<sup>1</sup> Cormann, E., *Le rôdeur*, Minuit, Paris, 1982, p. 60-61.

<sup>2</sup> Cousse, R., *Stratégie pour deux jambons*, dans *Théâtre I*, Flammarion, Paris, 1981.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 29-30.

Mais, c'est surtout chez Valère Novarina que le mélange des genres prend tout son sens, d'ailleurs, un des aspects déroutants de son œuvre, celui du moins qui d'emblée attire notre attention, concerne son rapport aux genres littéraires qu'elle privilégie : le genre dramatique, mais aussi le genre romanesque.

Dans le cas de *La chair de l'homme*<sup>1</sup>, cette particularité est d'autant plus marquée que le texte publié comporte 526 pages et 3171 personnages. La mise en scène initiale a donc été réalisée à partir d'une «version scénique» du texte publié, pour laquelle se trouvaient réduits le nombre de personnages ainsi que la longueur du texte, certaines scènes seulement ayant été retenues et aménagées afin de donner forme à un spectacle d'une durée d'environ deux heures. Aucun indice paratextuel ne confirme l'appartenance de *La chair de l'homme* à l'un ou l'autre des genres littéraires reconnus. À la lecture, on comprend les motifs du silence de la page de garde : la plupart des éléments qui permettent de ranger le texte dans le genre théâtral sont utilisés de façon telle qu'ils s'opposent, en fait, à cette classification.

Si le mode d'énonciation choisi, à savoir le dialogue, est tout à fait théâtral, le nombre de personnages que comprend le texte, on l'a dit, fait obstacle à sa transposition sur une scène. De même, les didascalies réfèrent explicitement au lieu scénique et à la situation d'énonciation qui caractérise le genre dramatique ; pourtant, elles excèdent aussi le plus souvent la simple indication pour se faire le lieu d'expression d'une voix, d'une position d'énonciation, celle du scripteur, proche de celle d'un personnage, qui se permet d'hésiter, de se rétracter, ou encore de porter des jugements, toutes attitudes inaccessibles au spectateur qui, en principe, n'a pas accès aux didascalies. *La chair de l'homme* est un texte qui n'est pas strictement théâtral puisqu'une réécriture a dû intervenir pour permettre la représentation. L'auteur parle même plutôt, à son sujet, de « roman théâtre[al] »<sup>2</sup>.

Parce que l'énonciateur des didascalies est doté d'une voix dont la provenance ne peut être sûrement identifiée, le statut de sa parole doit être redéfini. Dans ces conditions, l'omniscience qui devrait être la sienne ne peut en effet lui être reconnue sans examen préalable. Comment faire autrement, puisqu'il lui arrive même de remettre en question ses propres affirmations quant à la composition d'une scène :

---

<sup>1</sup> Novarina, V., *La chair de l'homme*, P.O.L, Paris, 1995.

<sup>2</sup> Cloutier, G., « Valère Novarina : 'Mon théâtre est un théâtre du surgissement' » dans *Magazine littéraire*, n. 360, décembre 1997, p. 70.

*Au lieu où devrait se lever le second rideau, l'esprit s'ouvre soudain sur la rue des pompes funèbres de la mort, là où un personnage sorti du corps est renommé Jean Tripode qui rencontre ici la rosace d'Adam. Il s'imagine trois choses : il s'imagine en scène, se nommer Jean Tripode, avoir ici à rencontrer la rosace d'Adam<sup>1</sup>*

Souvent, donc, son discours ne se situe pas dans la diégèse commune au destinataire réel du texte et à son destinataire. Il se place plutôt du côté de la diégèse où évoluent les personnages. Nous nous trouverions alors (presque, car cette prise de position n'est jamais radicale ni constante, mais ponctuelle, il y faut insister) devant un narrateur intradiégétique, un personnage ; encore que le terme « voix » serait ici plus approprié, puisque ne possédant pas de nom, ce personnage ne possède pas de corps, au contraire du coryphée des tragédies grecques ou du prologue brechtien avec lesquels il partage sa position intérieure-extérieure à la fable.

Comme nous avons pu le remarquer, le théâtre n'est pas inféodé à sa seule théâtralité, puisqu'il entretient des rapports privilégiés avec d'autres genres littéraires. De même, la théâtralité est également en mesure d'excéder les limites du genre théâtral, en effet, le langage dramatique soumet certaines de ses caractéristiques aux autres genres littéraires. Le théâtre contemporain peut être considéré comme celui de la transgression des frontières génériques, des hybridations diverses, et surtout comme celui de la constellation des genres. Les pièces de Cousse, Bourdet, Cormann, Serena et Novarina participent de cette redéfinition, de cette recomposition des genres et des registres.

Nous pourrions nous effacer derrière les propos de Serge Rezvani :

*L'ineffable poétique, son "indicibilité", son "indescriptibilité" font du langage un jeu érotique sur fond de mutisme-comme la musique s'inscrit sur le support du silence, comme la lumière sur la nuit, comme la pensée sur le rien. Ce fond de nuit, de silence, de rien où le trouver si ce n'est dans l'espace quasi sidéral qu'enclot le cercle magique que nous avons nommé théâtre ? Seul lieu où l'intelligence accepte d'être ensorcelée par le langage et où le véritable caractère insensé du langage se déploie en jeux névrotiques, c'est-à-dire en magie nocturne rendue fixe par un point de lumière. [...] Ce langage enclos du théâtre permet tout. Et plus les fibres le reliant au monde du présent réel seront minces, plus*

---

<sup>1</sup> Novarina, V., *La chair de l'homme*, op. cit., p. 148.

*ce langage d'un monde clos sur sa propre magie atteindra cette universalité paradisiaque.*<sup>1</sup>

### **Bibliographie**

- Abirached, R., *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Grasset, Paris, 1978.
- Bourdet, G., *Le Saperleau*, Solin, Paris, 1982.
- Cloutier, G., « Valère Novarina : ‘Mon théâtre est un théâtre du surgissement’ » dans *Magazine littéraire*, n. 360, décembre 1997, p. 70-71.
- Cormann, E., *Le rôdeur*, Minuit, Paris, 1982.
- Cousse, R., *Stratégie pour deux jambons*, dans *Théâtre I*, Flammarion, Paris, 1981.
- Féral, J., « La théâtralité. Recherche sur la spécificité du langage théâtral », *Poétique*, n. 75, septembre 1988, p. 347-361.
- Habert, M., « Apprécier le théâtre contemporain, texte et mise en scène », *Expressions*, n. 29, mai 2007, p. 63-78.
- Novarina, V., *La chair de l'homme*, P.O.L, Paris, 1995.
- Plana, M., *La relation roman-théâtre des lumières à nos jours, théorie, études de textes*, Thèse de doctorat, Université de Paris III Sorbonne-Nouvelle, Institut d'études théâtrales, 2003.
- Rezvani, S., *Théâtre : dernier refuge de l'imprévisible poétique*, Actes Sud, Arles, 2000.
- Serena, J., *Rimmel*, Minuit, Paris, 1998.
- Théâtralité et genres littéraires*, textes réunis et présentés par Larue, A., Publications de la Licorne, UFR de Langues et littératures de Poitiers, 1996.
- Viswanathan-Delord, J., *Spectacles de l'esprit : du roman dramatique au roman-théâtre*, Les Presses de l'Université Laval, Québec, 2000.

---

<sup>1</sup> Rezvani, S., *Théâtre : dernier refuge de l'imprévisible poétique*, Actes Sud, Arles, 2000, p. 104.

## **LA THÉÂTRALITÉ POSTMODERNE ET LES VOIX DU PSYCHISME**

### **THE POSTMODERN THEATRICALITY AND THE VOICES OF THE INNER PSYCHE**

### **LA TEATRALIDAD POSMODERNA Y LAS VOCES DE LA MENTE**

**Anca-Narcisa LEIZERIUC<sup>1</sup>**

#### **Résumé**

*La pureté des genres littéraires n'est plus possible dans une culture postmoderne située sous la protection d'une Minerve relativiste. Cet article propose une analyse comparative de l'œuvre de deux frères écrivains, Emil Ivănescu et Mircea Ivănescu, qui mélangent la dramaturgie avec la poésie et la philosophie. En adoptant la notion bergsonienne de "soi complet", composé d'une pluralité d'états de conscience, Emil Ivănescu imagine dans le texte dramatique Artistul și moartea (L'artiste et la mort) des caractères dramatiques représentant de multiples hypostases d'un même individu: le soi romantique, le soi livresque, le soi pédant. À son tour, Mircea Ivănescu emprunte la technique de son frère et l'enrichit par des procédés dramatiques d'Ezra Pound. Considérés comme un héritage culturel de famille les procédés littéraires de la théâtralité intérieure, des masques-alter ego, du conflit entre les voix du psychisme, de parler de lui-même comme d'un autre signifient une nouvelle thérapie physique à travers l'art. La théâtralité postmoderne est un carrefour des genres, des domaines, des différentes cultures, de l'intérieur et de l'extérieur de l'être.*

*Mots-clé: théâtralité intérieure, masque, thérapie, postmodernisme*

#### **Abstract**

*The purity of literary genres is no longer possible in a postmodern culture, beneath the protection of a relativistic Minerva. This article presents a comparative analysis of the work of two brothers, both writers, Emil Ivănescu and Mircea Ivănescu, which mixes drama with poetry and philosophy. By adopting the Bergsonian notion of "complete self", composed of a plurality of states of consciousness, Emil Ivănescu imagine in the dramatic text Artistul și moartea (The Artist and the Death) characters representing multiple hypostases of the same individual: the I romantic, the I bookish, the I pedant. In his turn, Mircea Ivănescu borrows the technique of his brother and enriches it by Ezra Pound's dramatic procedures. Considered a cultural family inheritance, the literary procedures of the theatricality of the inner psyche, the alter ego-masks, the conflict between the voices of the psyche, the process of talking about himself as another means a new psychic therapy through art. The postmodern theatricality is a crossing between genres, domains, different cultures, inside and outside of human.*

---

<sup>1</sup> [narcisa.leizeriuc@gmail.com](mailto:narcisa.leizeriuc@gmail.com), Université de Iasi, Roumanie

*Key-words: theatricality of the inner psyche, mask, therapy, postmodernism*

### **Resumen**

*La pureza de los géneros literarios ya no es posible en una cultura posmoderna, bajo la protección de una Minerva relativista. Este artículo presenta un análisis comparativo de la obra de dos hermanos escritores, Emil y Mircea Ivănescu, que mezcla el drama con la poesía y la filosofía. Al adoptar la noción bergsoniana de “yo plena”, compuesta por una pluralidad de estados de conciencia, Emil Ivanescu imagina en el texto dramático *Artistul și moartea* (El artista y la muerte) personajes que representan múltiples hipóstasis de la misma persona: el romántico, el libresco, el pedante. A su vez, Mircea Ivănescu toma la técnica de su hermano y la enriquece por los procedimientos dramáticos de Ezra Pound. Considerado una reliquia familiar, sino también cultural, la teatralidad interior, las máscaras-alter ego, el conflicto entre las voces de la psique, procedimiento de la charla con sí mismo como (hablar) a un otro significa una nueva terapia a través del arte. La teatralidad postmoderna es un cruce de los géneros, dominios, diferentes culturas, dentro y fuera de ella.*

*Palabras-clave: teatralidad interior, máscara, terapia, posmodernidad*

### **Le masque et les hypostases psychologiques**

Le jeu de la superposition d’image du poète Mircea Ivănescu et de celui-là qui dit « moi », dans le discours lyrique accusé de « biographisme », est complémentaire à toute une stratégie de distanciation, qui se concrétise par la négation et la sape de la crédibilité du moi lyrique, par la dissimulation des émotions derrière le masque d’autres personnages, par l’ironie ou l’auto-ironie discrète. Ivănescu semble éviter l’exhibition de sa propre intériorité, mais il veut, à la fois, se libérer de sous la tension des idées, des sentiments, des obsessions. Il imagine un personnage nommé « mopete » (sans différencier les noms propres par des majuscules selon le modèle de e. e. cummings) qui anime tout un volume daté de 1970, *poeme* (*poèmes*) en parlant à la III<sup>ème</sup> personne de sa propre intériorité, un représentant allégorique de l’auteur même, comme disait Jean Starobinski : « mopete s’écrit un poème despre mopete / stând la masă în local, scriind aplecat / un poème despre mopete »<sup>1</sup>.

En utilisant cette technique de parler de soi-même comme d’un autre il découvre individuellement et avant la lettre ce que le postmodernisme américain a théorétisé comme « personisme », autrement dit « to address itself to one person (other than the poet himself) »<sup>2</sup>. Il oscille entre

---

<sup>1</sup> Ivănescu, Mircea, *Mopete și ipostazele*, en *Poeme*, Editura Eminescu, Bucaresti, 1970, p. 9.

<sup>2</sup> O’Hara, Frank, *Personism: A Manifesto, The Collected Poems of Frank O’Hara*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1995, p. 132.

l'identification avec les personnages lyriques qu'il fait vivre et la négation de cette évidence par la paraphrase flaubertienne « mopete ce n'est pas moi ». Le parler oblique sur soi-même, à l'abri des altérités textuelles (« mopete », le premier caractère, auteur d'un poème; deuxièmement un second auteur assis à la table, en composant un second poème sur un troisième caractère avec le même nom, « mopete »), possède l'avantage de la suprême sincérité, car attribuer un masque offre toujours le refuge de la rétraction. Dans le volume de début de 1968, *versuri (des vers)*, il est plus facile d'identifier les séquences biographiques :

*Și eu am umblat odată cu o amintire / în mâini, strângând-o  
atent să nu-mi scape,(...) / amintirile mele sunt mîngi – / nu se sparg  
niciodată, numai că dacă îmi scapă, / din mâini, se pot rostogoli foarte  
departe<sup>1</sup>.*

Mais, à partir de cycle du « mopete » de 1970, des émotions, des « courses contorsionnées, en rond », le sentiment de l'inanité et de l'« aliénation » ne sont plus exprimés de manière nette, mais à mots couverts, par l'illustration en des allégories, des histoires, des discours, par l'invention de scènes, de personnages, d'images, sur lesquelles s'étend, comme un brouillard, « la peur du ridicule du sentiment »<sup>2</sup>. La nouvelle théâtralité de Mircea Ivănescu et d'Emil Ivănescu se construit sur le fondement de la philosophie bergsonnienne et projette les instants vécus sur un écran de la mémoire et on les mêle aux expériences livresques, en les attribuant à un personnage imaginé, et on les vit plus intensément, par l'intermédiaire de la lecture personnelle ou d'émetteurs virtuels. L'authenticité est filtrée et cachée, fondue dans le paysage gris de l'anonymat, et la condition de l'individu est généralisée jusqu'à perdre son contour personnel et se confondre dans la masse amorphe de l'humanité.

La confession n'est pas faite par l'auteur en son nom propre, mais on l'attribue à un homme de papier, le lyrisme le plus authentique étant infiltré dans le discours de ceux qui représentent le poète dans le texte, « mopete ». Le postmodernisme élimine la frontière entre le réel et l'imaginaire, entre l'intérieur et l'extérieur et permet le glissement libre entre ces mondes autrefois opposés. L'emploi des hypostases de sa propre conscience, la discussion avec soi-même et sur soi-même à la III<sup>ème</sup> personne, ce sont les techniques que Mircea Ivănescu tire autant des sources livresques que des

---

<sup>1</sup> Ivănescu, Mircea, *dar sunt și amintiri adevărate*, en *versuri*, Editura pentru Literatură, București, 1968, p. 7.

<sup>2</sup> Dună, Raluca, *Poezia lui Mircea Ivănescu*, „Viața românească”, 2004, nr. 6-7, p. 37.

sources biographiques. Dans le premier cas, le poète lui-même reconnaît l'importance de la technique de la prolifération de masques d'Ezra Pound ou des initiateurs du personnisme américain (avec lequel il était entré en contact en tant que rédacteur à l'Agerpres et traducteur) qui recommandaient de s'adresser à soi-même comme à une autre personne, différente du poète même<sup>1</sup>, en vue de réaliser une communication totale entre le soi conscient et le soi profond. L'origine de la technique des masques est inédite car le livresque se superpose sur le model de textes dramatique de son frère, Emil Ivănescu. Il n'est plus question d'un procédé théâtral tout simplement, mais d'une interprétation philosophique et psychologique des masques littéraires. En adoptant le concept bergsonien du moi complet, composé d'une « multiplicité des états de conscience » qui se projette dans une « durée pure »<sup>2</sup> intérieure, Emil réalise une équivalence entre les masques extérieurs que l'individu porte et ses divers états psychiques. Par exemple, dans la pièce *Artistul și moartea* (*L'Artist et la mort*) la personnalité polyphonique est représentée par des « voix du psychisme », et dans *Dialogiile Psihopatului* (*Les dialogismes du psychopathe*) les egos représentent des « types philosophiques », tels, par exemple, le cynique, l'idéaliste. La lucidité n'est pas supprimée, mais elle est la seule à même d'unifier le soi fragmenté sous des divers masques et de le transformer dans une « individualité créatrice »<sup>3</sup>. En racontant sur une pièce de théâtre écrite pendant la faculté, mais qu'on n'a pas gardée jusqu'à nos jours, Mircea Ivănescu reconnaissait sa source d'inspiration:

*Am recurs la procedeuul învățat de la piesele fratelui meu  
(Artistul și moartea, în special) și am descompus, din diferite cauze și cu  
diferite justificări personajul postulant în diferite ipostaze, eul pedant, eul  
rememorativ, eul livresc, eul romantic*<sup>4</sup>.

---

1 O'Hara, Frank, *Personism: A Manifesto, The Collected Poems of Frank O'Hara*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1995, p. 132.

2 Bergson, Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Neuvième édition, Librairie Félix Alcan et Guillaumin Réunies, Paris, 1911, p. 92.

3 Ungureanu, Delia, *Requiem pentru Emil Ivănescu*, "Observator cultural", 2007, nr. 98 (355), p. 17.

4 Ivănescu, Mircea, en Avram, Vasile, *Interviu transfinit. Mircea Ivănescu răspunde la 286 de întrebări ale lui Vasile Avram*, Editura Ecclesia, Nicula, 2004, p. 49 (J'ai fait recours au procédé que les pièces de mon frère (*Artistul și moartea*, en spécial) m'ont enseigné et j'ai décomposé, pour des différentes causes et par des diverses raisons, le personnage postulant en plusieurs hypostases, le moi pédant, le moi remémoratif, le moi livresque, le moi romantique).

Le procédé timidement mis en pratique pendant les années de faculté, il l'a, bien sûr, utilisé dans ses créations ultérieures, car toute la galerie de personnages, à partir de « mopete» et ses hypostases, semblent être des entités distinctes, qui ne reflètent que par leur ensemble l'image de l'individu comme un tout. Certains critiques voient dans le personnage de « mopete» « l'ironique tendance de l'auteur de détruire la belle théorie du moi lyrique» et de la remplacer par un « masque lyrique»<sup>1</sup>, qu'il faut comprendre comme projection de l'existence. Le moi extérieur se laisse ainsi modelé par le moi livresque, intérieur, et les sentiments vécus par l'intermédiaire des livres deviennent aussi authentiques que ceux réels. Alexandru Cistelean met en évidence quelques conséquences positives de la présence du locuteur qu'on pourrait retrouver dans les poèmes de Mircea Ivănescu, telles la confession, insertion des éléments biographiques – « en leur double qualité d'événements du vécu et d'événements de la lecture» – et « le lyrisme rendu épique»<sup>2</sup>. Celui qui crée le texte se fait ressentir derrière tous les personnages, car leurs discours gardent la même tonalité unique. Le discrédit de l'auteur, l'auto-persiflage, la prolifération des parenthèses et les divagations, ce sont des constantes de la réalité poétique qui trahissent la véritable existence du poète.

Dans la micro-monographie qu'il publie en 2003, en revenant sur le sujet avec une nuance, le critique met cette présence sous le signe même de la parodie. En considérant « mopete» comme un dédoublement parodié et parodique, telle que la littérature elle-même est parodiée, Cistelean identifie une ressemblance du poète avec son alter ego, à partir de la conduite cérémonieuse et humble<sup>3</sup>, mais aussi bien de son tempérament introverti, de la situation en marge de l'existence et de la tentative de dynamiter l'image du héros. Le cycle mopétien dans son entier apparaît comme une parodie de l'épopée antique et du modèle du héros, un remplacement des faits glorieux par les quotidiens (« mopete a fost astăzi la teatru cu o fată»<sup>4</sup>) et du comportement exceptionnel du protagoniste par des promenades, méditations et lectures (« mopete s-a instalat într-o seară

---

<sup>1</sup> Mincu, Marin, *Livreștii ironici*, en *Poezie și generație*, Editura Eminescu, București, 1975, p. 177.

<sup>2</sup> Cistelean, Al., *Poezie și livresc. Către o tipologie*, Editura Cartea Românească, București, 1987, p. 43.

<sup>3</sup> Cistelean, Alexandru, *Jocuri și măști*, en *Mircea Ivănescu. Monografie, antologie comentată, receptare critică*, Editura Aula, Brașov, 2003, p. 41.

<sup>4</sup> Ivănescu, Mircea, *prezentarea prietenului tatălui lui vasilescu*, en *poeme*, Editura Eminescu, București, 1970, p. 18.

comod, / la marginea focului să-si citească gazeta»<sup>1</sup> ou « citind un roman politist (...) mopete își aduce aminte»<sup>2</sup>).

La présence de « mopete» est donc interprétée soit comme une tendance autoironique de l'auteur de briser la belle théorie du moi lyrique, soit comme un masque lyrique (Mincu) de l'auteur ou comme un dédoublement parodié (Cistelecan) selon le modèle de l'antihéros. Bien qu'on ne puisse pas nier l'attitude que l'auteur adopte vis-à-vis du conventionnalisme en poésie, justement par exposer avec ostentation le cliché, jusqu'à l'épuisement, on arrive à une compréhension plus profonde si l'on suit la vision bergsonienne sur le moi pluriel, lucidement observé dans toutes ses hypostases par un processus de détachement.

### Les masques de « mopete»

L'existence de « mopete» commence, selon le modèle de la dénomination adamique, au moment où celui-ci reçoit un nom. Dans une interview de 2010, Mircea Ivănescu nie le caractère intentionnel de ce nom, c'est-à-dire d'obtenir une anagramme des mots « poem» (poème) et « poet» (poète), ce qui n'est qu'une légende inventée ultérieurement afin d'augmenter la valeur de la poésie ou du personnage et il affirme que « mopete m'est venu tout simplement. Il m'a été donné»<sup>3</sup>. Ce fut plutôt une invention sonore, car il rimait avec « motociclete», le premier poème du cycle mopétien n'étant pas consigné par écrit, mais conservé uniquement dans la mémoire de son inventeur grâce à son euphonie – « mopete și cu un grup de motociclete»<sup>4</sup>. Le poète réserve la place de « vraiment premier poème»<sup>5</sup> à une autre création qui ressemble à *mopete și ipostazele*, du volume *poeme (poèmes)*, de 1970: « mopete stă la masă în local și scrie un poem despre mopete stând la masă și scriind un poem... etc». Toujours à propos du nom de « mopete», Matei Călinescu affirme que l'auteur lui-même lui aurait dit que celui-ci dérive de « mofete», « mofetă», repris du français « mofette», qui vient de l'italien «mofeta» c'est-à-dire « moisissure ». L'explication en français, selon *Le Petit Robert*, enregistre comme sens premier « gaz irrespirable, notamment exhalaison toxique dans

---

<sup>1</sup> Ivănescu, Mircea, *mopete în atmosferă lăuntrică*, en *poeme*, Editura Eminescu, Bucuresti, 1970, p. 7.

<sup>2</sup> Ivănescu, Mircea, *mopete se destinde*, en *poeme*, Editura Eminescu, Bucuresti, 1970, p. 8.

<sup>3</sup> Ivănescu, Mircea, *Nu știam niciodată ce se va produce în poezie*, Ioanid, Doina, Gheorghe, Cezar, un cristian, "Observator Cultural", București, 2010, nr. 517, p. 11.

<sup>4</sup> Ibidem.

<sup>5</sup> Ibidem.

les mines» ou « émanation de gaz carbonique froid dans les régions volcaniques». Au-delà des sens lexicaux, de la perte dans la reconstitution étymologique, « mopete» a la valeur d'un « mot inventé, sans associations dénotatives ou étymologiques immédiates»<sup>1</sup> et il va devenir, dans le temps, une marque de la création de Ivănescu.

Conformément à la métaphore de l'œil de Starobinski, l'approchement ou la distanciation par rapport à l'objet qu'on observe permet que les poèmes de Ivănescu allient les nuances biographiques et aussi le ton objectif. La critique a saisi ce mouvement en deux temps par des formules diverses. C'est Matei Călinescu qui, pour la première fois, déchiffre le « projet de détachement de la poésie» et de négation du « moi», ayant comme but le remplacer par « l'anonymat»<sup>2</sup>, bien que nier une réalité ne signifie pas la supprimer. En parlant d'aliénation et d'anti-lyrisme, Gheorghe Grigurcu considère, lui-aussi, que, renoncer à parler à la 1<sup>ère</sup> personne dans le poème est une « reniement»<sup>3</sup> du moi, mais aussi bien une multiplication de celui-ci, en se cachant derrière un masque ou toute une série de masques pour être plus difficile à identifier. C'est toujours lui qui observe, dans la même étude, comme étant représentative pour les poèmes la « figure du sentiment qui se contemple lui-même»<sup>4</sup> répétitivement, par la répétition des mêmes souvenirs. On trace, ainsi, un mouvement de rotation en cercle, qui, tout comme le temps cyclique d'Eliade dans les rituels, crée l'impression d'arrêt. Dans un article de 2004, Grigurcu réévalue et observe le paradoxe de l'intimité, qui consiste dans l'hésitation de l'auteur d'assumer « les points les plus sensibles, les noyaux souffrants de son témoignage»<sup>5</sup>, en tentant de se soustraire de leur reconnaissance directe par des divagations, de petites histoires, « en mettant en scène sous l'angle d'une illusoire aliénation par rapport à soi-même, d'un reniement»<sup>6</sup>. Le dédoublement de l'actant en créateur et créature, le jeu de masques ont le rôle de protéger le créateur, en laissant l'impression d'impersonnalité.

Le changement de perspective et de rôles est lié à un trait particulier de l'œuvre de l'écrivain, à savoir la théâtralité, une intimité masquée, qu'on ne peut pas confondre avec une négation de la propre personne, quoique la

---

<sup>1</sup> Călinescu, Matei, *Poezia lui Mircea Ivănescu*, préface à Mircea Ivănescu, *Versuri poeme poezii altele aceleași vechi nouă*, Editura Polirom, Iași, 2003, p. 16.

<sup>2</sup> Călinescu, Matei, *Lirism și ironie*, en *Fragmentarium*, Editura Dacia, Cluj, 1973, p. 101.

<sup>3</sup> Grigurcu, Gheorghe, *Note la Mircea Ivănescu*, en *Existența poeziei*, Editura Cartea Românească, București, 1986, p. 43.

<sup>4</sup> Ibidem.

<sup>5</sup> Gheorghe Grigurcu, *Poezia lui Mircea Ivănescu*, „România literară”, 2004, nr. 8, p. 9.

<sup>6</sup> Ibidem.

confession ne soit pas faite à la première personne, selon la tradition. C'était justement ça le désirata du manifeste du personnisme, parler de soi-même comme d'une personne distincte. L'observation lucide, dans une double perspective, d'acteur et de spectateur, est possible par « la substitution du moi par des projections épiques imaginaires, tel « mopete», un alter ego fantastique que nous sentons appartenir encore à l'être de l'auteur»:

*(mopete are pe masă un tom complicat... ). / mopete din poemul pe care-l scrie el însuși / își face închipuiri despre dânsul și / crede că este independent – însă bufnițe – / semne ale rațiunii – îl pândesc pe propria lui frunte, / pentru că ele știu că el este doar o creație / care depinde de orice mărunță aberație / a lui mopete când vrea să se încrunte / fără motiv, și îl uită<sup>1</sup>.*

La discrétion du poète, qui ne veut pas exprimer ses sentiments de manière directe, se combine avec les techniques transparentes de construction des poèmes et, en même temps, avec le ton ironique à l'adresse du représentant du poète dans le texte. Par le recours à un procédé simple du discours sur soi à la III<sup>ème</sup> personne, le « moi» devient « lui». La distance parodique par rapport aux personnages est suggérée à l'aide de la technique du théâtre dans le théâtre, car « mopete» de l'intérieur du poème a l'illusion d'être indépendant. Le symbole de la « chouette», comme signe de la « raison», est introduit dans le texte, toujours en clé parodique, puisque ces oiseaux savent que le caractère dépend des caprices de l'auteur mais, en tant que créature, ne peut pas changer cette règle. Cette prise en charge du 'moi complet' bergsonien comme une simultanéité de multiples « moi» conduit à une confusion de « moi» et de « lui» dans un système de cercles concentriques qui réverbèrent merveilleusement: « mopete s-a răsturnat / care dintre ei? el – celălalt? celălalt?»<sup>2</sup>.

Grâce au procédé du théâtre dans le théâtre, mais aussi au motif des miroirs parallèles, on se trouve devant un bouleversant jeu de transformation des caractères en rôle, de chute de masques qui laissaient entrevoir d'autres masques: « Aside from the particular workings of what we commonly call theatre-within-the-theatre, many characters are the object of a fundamental theatricalization (...) The great theatrical heroes are theatricalized either in their own right (if we can say that) or as a result of the other protagonists

---

<sup>1</sup> Ivănescu, Mircea, *mopete și ipostazele*, en *poeme*, Editura Eminescu, București, 1970, p. 9.

<sup>2</sup> Ibidem.

with whom they come in contact»<sup>1</sup>. La descente vers le soi absolu, l'infinie régression aux origines représentent l'essai de Sisyphe de trouver la vérité de l'être et de la vie. Pour avoir utilisé une technique qui provient de l'héraldique, ça veut dire la mise en abyme, on peut identifier dans le sous-texte une référence autobiographique, à la condition de l'auteur, qui est à son tour un « mopete » de quelqu'un d'autre, mais qui rêve d'être libre à créer un monde et à l'ironiser. Chaque « poème » est un nouvel univers textuel, parallèle et inclus, en même temps, dans le texte précédent, comme dans une série de poupées russes, et chacun est conditionné par son créateur. Au dessus de cette scène et de l'univers livresque stratifié, on déduit la présence discrète d'un univers objectif, celui du grand auteur qui se met en abyme pour illustrer la condition tragique du créateur, un maître marionnettiste à son tour manipulé.

Si le poème *mopete și ipostazele (mopete et les hypostases)*, utilise le procédé baroque du théâtre dans le théâtre, le poème *dictându-mi memoriile (en dictant mes mémoires)* fait recours au théâtre psychologique. Le caractère (l'écrivain) s'imagine en deux rôles, qui signifient des différentes hypostases conflictuelles de sa propre intériorité. Le moi intérieur se divise en deux, le moi-scribe et le moi-maître, et le dernier dicte au scribe ses mémoires:

*Am să mă-mpart iarăși în doi, în mai mulți / (am mai făcut-o) și  
am să-l oblig pe scribul din mine / – care se crede observator de nuanțe –  
să scrie / tot ce-i spune celălalt, cal care se plimbă afectat / cu mâinile la  
spate<sup>2</sup>.*

La transcription de la propre existence par la main d'un autre, intérieur, mais non-identique à celui qui parle, c'est l'image qui rend si explicitement la tension entre le moi social et le moi livresque, l'esclave des souvenirs et subjugué par les livres lus. Cette spatialisation des moi, l'oscillation entre intérieur et extérieur, entre le passé de la mémoire et le paradoxal moment présent « d'alors » surprennent la tension de la conscience pendant la démarche rétrospective, mémorialistique, de conférer un sens à l'existence. L'image ultime est un renvoi intertextuel à un poème propre, *mopete și ipostazele (mopete et les hypostases)*:

---

<sup>1</sup> Ubersfeld, Anne, *Reading theatre*, University of Toronto Press Incorporated, Toronto, 1999, p. 93.

<sup>2</sup> Mircea Ivănescu, *dictându-mi memoriile, en poeme*, Editura Eminescu, București, 1970, p. 68.

*Eu să vorbesc, monoton, către acela din mine / Care notează  
lucrurile acestea. Să fie / O gravură despre singurătatea mea clipa  
aceasta / În care eu mă plimbam, cu mâinile la spate, mormăind, / Și el  
transcria aplecat<sup>1</sup>.*

C'est la même posture de l'être courbé, penché au-dessus de la table de travail, placé sous la tyrannie pas d'un alter ego, mais d'une entité distincte avec laquelle il faut partager le même espace de l'intériorité et à laquelle il dicte le contenu des mémoires. Il est possible que même la poésie lue soit le résultat du travail du scribe. La création apparaît comme résultat de la dispute intérieure entre la nécessité de s'exprimer et la peur de se dévoiler, entre le moment vrai et le moment transcrit, entre l'authentique et la pose. La scission du soi ne se produit que dans le contexte d'un isolement absolu, et les deux entités se regardent « avec froideur », le créateur ayant une attitude de supérieure affectation, et le scribe, de rejet indifférent (« închis doar în surâsul lui, fără urmare spre mine »). Mircea Ivănescu s'avère, donc, être un maître de la solitude absolue du moi avec soi-même, de l'étrange réclusion, qui cache le vrai visage du poète sous la parade de masques.

Le processus de l'autorévélation du soi signifie confrontation autant avec les altérités intérieures qu'avec celles extérieures, ce qui suppose ouverture et vulnérabilités, les seuls moyens défensifs qui restent étant l'ironie et l'auto-ironie. Celles-ci apparaissent dans la poésie de Mircea Ivănescu à côté d'autres techniques de camouflage de la sensibilité, comme, par exemple, la divagation prosaïque, les remémorations, le refus d'utiliser la I<sup>ère</sup> personne ou l'attribution de masques. Parfois, l'ironie et l'auto-ironie peuvent même renforcer, par opposition, le lyrisme, puisque l'ironie suppose une connaissance du monde et une connaissance de soi lucide, un pathos secret de la prise en charge<sup>2</sup> des succès et des échecs, suivis par une distanciation objective. L'ironie ne reste seulement une simple technique de construction, mais devient au fur et à mesure une vocation, une attitude constante dans tous les poèmes de Ivănescu. En fonction de l'objet sur lequel se fixe l'attention du poète, l'ironie présente deux aspects fondamentaux: ironiser la poésie et les clichés traditionnels dans le premier volume, *versuri (des vers)* – 1968, d'une part, et ironiser en même temps le

---

<sup>1</sup> Ibidem.

<sup>2</sup> Călinescu Matei, *Profil poetic: M. Ivănescu*, en *Fragmentarium*, Editura Dacia, Cluj, 1973, p. 105-107.

moi poétique<sup>1</sup> et la poésie, d'autre part, en *poeme* (*poèmes*) et *poesii* (*poésies*), parus tous les deux en 1970).

L'ironie à l'adresse du moi poétique se manifeste par les masques pronominaux que le poète porte dans ses volumes de poésie, à partir de « lui », c'est-à-dire « mopete », jusqu'à « nous » (« ea vorbește – ne spune că totuși / felul în care ne jucăm noi cu vorbele ar avea / întrucâtva »<sup>2</sup>), ensuite « toi » (« pedeapsa ta să te apere, / să simți tortura neputinței de a o mai ști, / de a o mai simți – de a-ți mai aminti măcar ființa »<sup>3</sup>). L'alternance des masques est visible dans des poèmes tels *înzăpădiții* (*les neigeux*), qui débute à la I<sup>ère</sup> personne du singulier (« Foarte multă vreme am vrut să scriu un roman / polițist »), ensuite présente une vision plurielle sur le moi (« moartea / există mereu în vreunul din acele prea multe / ființe din noi »), pour qu'à la fin, sur le « conteur » plane la culpabilité du meurtre de l'un des êtres intérieurs (« Probabil, / că cel – pus de atunci într-o cameră cu ferestre larg deschise, spre ninsoarea de afară – era însuși / povestitorul »<sup>4</sup>). Le processus d'objectivation s'accroît grâce au masque du conteur, qui renvoie à l'identité du créateur.

### Connexions intertextuelles

En revenant à l'idée postmoderniste de parodie à l'adresse de la tradition littéraire, il convient d'observer la double orientation de celle-ci, sur le moi autobiographique, une auto-parodie narcissiste, mais aussi sur des écrivains admirés et lus par le poète, c'est-à-dire une parodie honorifique<sup>5</sup> de T.S. Eliot ou de Ezra Pound. Tandis que « mopete » est le personnage dont on parle, qui se trouve en compagnie des amis, qui se promène ou qui lit des romans policiers, J. Alfred Prufrock, le personnage de T.S. Eliot, est celui qui revendique la propriété du discours: « Și într-adevăr are să mai fie vreme / Să mă întreb, < Am să-ndrăznesc? > și < Am să am curaj? > »<sup>6</sup>. Les ressemblances entre *mopetiana* et *La Chanson d'amour de J. Alfred Prufrock* ne dépassent pas le niveau formel, car le discours bénéficie de la liberté du vers, de divagations, de parenthèses, aussi bien que de notes en

---

<sup>1</sup> Idem, p. 105.

<sup>2</sup> Ivănescu, Mircea, *poesii nouă*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1982, p. 15.

<sup>3</sup> Idem, p. 63.

<sup>4</sup> Ivănescu, Mircea, *înzăpădiții*, en *alte poeme*, Editura Albatros, București, 1973, pp. 61-62.

<sup>5</sup> Matei Călinescu, *Poezia lui Mircea Ivănescu*, préface à Mircea Ivănescu, *Versuri poeme poesii altele aceleași vechi nouă*, Editura Polirom, Iași, 2003, p. 15.

<sup>6</sup> Eliot, T.S., *Cântecul de dragoste al lui J. Alfred Prufrock*, en Mircea Ivănescu, *Poezie americană modernă și contemporană*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1986, p. 133.

bas de page ou de fin – procédé repris de T.S. Eliot, selon le modèle du poème *The Waste Land*. En édifiant son œuvre comme un « labyrinthe de la discrétion», Mircea Ivănescu dissimule le sentiment derrière une parabole, un jeu de masques, des prosaïsmes livresques. La technique des masques, il l'aurait apprise de Ezra Pound, grand maître de la prolifération des visages dans le poème, à côté de la technique de la prosaïcisation, c'est Ivănescu même qui le reconnaît:

*Unul din preceptele lui Pound era că trebuie să scrii poezie la fel de bună ca proza bună. Proza bună ajunge totdeauna la poezie, dar nu și invers; sunt conștient de riscurile pe care mi le asum<sup>1</sup>.*

Pour rester dans le même espace d'influence de la poésie anglo-américaine, on a esquissé une association entre le personnage « mopete» et Henry, de John Berryman, comparaison faite par Mircea Cărtărescu, mais contestée par Radu Vancu, qui considère que le personnage « mopete» serait « le représentant de l'image de l'auteur dans l'œuvre»<sup>2</sup>. À propos de cette dernière question, c'est le poète lui-même qui clarifie les choses; à la question « Faites-vous mopete écrire encore?», il répond avec du naturel: « Non, je n'ai plus écrit depuis 1997, depuis que ma femme est tombée malade. Je n'ai plus rien écrit ou lu»<sup>3</sup>. Donc, à partir du fait que l'expression du biographisme est précisément cette projection imaginaire dont on a besoin pour parler de soi comme d'autrui, « mopete» se dessine en tant que personne qui permet au créateur le camouflage. Tandis que dans *The Dream Songs* on apprend des choses sur le mariage de Henry, sur sa carrière de professeur, sur ses intentions suicidaires (que Berryman met en pratique), on ne nous dit presque rien<sup>4</sup> à propos de « mopete» du point de vue de l'insertion sociale. La particularité de l'œuvre de Ivănescu consiste justement à l'insertion des événements intérieurs, liés à l'existence livresque du poète, dans son œuvre, au détriment de ceux extérieurs.

Il faut faire la différence entre le biographisme américain ostentatoire, qui fait des références nettes aux données du réel et le

---

<sup>1</sup> Ivănescu, Mircea, *Lirismul în poezie e întotdeauna țelul pe care autorul însuși nu poate ști dacă l-a atins*, en Flămând, Dinu, „Amfiteatru”, 1978, nr. 4, p. 12 (L'un des préceptes de Pound était qu'il faut écrire une poésie aussi bonne que la prose de qualité. La prose de qualité peut devenir une poésie, mais non l'inverse; je suis conscient des risques que j'assume).

<sup>2</sup> Vancu, Radu, *Mircea Ivănescu, poet postmodern?*, „Timpul (Iași)”, 2005, nr. 2, p. 6.

<sup>3</sup> Ivănescu, Mircea, *Nu știam niciodată ce se va produce în poezie*, en Ioanid, Doina, Gheorghe, Cezar, un cristian, „Observator Cultural”, București, 2010, nr. 517, p. 11.

<sup>4</sup> Vancu, Radu, *Mircea Ivănescu, poet postmodern?*, „Timpul (Iași)”, 2005, nr. 2, p. 6.

biographisme diffus, pratiqué par Mircea Ivănescu, qui combine les événements extérieurs avec ceux intérieurs-livresques:

*Si eu am impresia și chiar certitudinea că poezia pe care o scriu eu se referă mai degrabă la surse decât la o experiență reală și asta e și ea o limită [...] în mult prea mare măsură ceea ce ar trebui să constituie niște date reale, existente, de experiență, sunt înlocuite cu referințe livresci<sup>1</sup>.*

Donc, on sait à propos de « mopete » qu'il écrit des poèmes ou qu'il lit des romans, qu'il va au théâtre avec une jeune fille, qu'il rencontre ses amis qui portent toujours des noms réels-livresques: « v. înnopteanu », « el midoff », « l'ami du père de vasilescu », « i negoiescu », « la brune rowena », « la jeune nefa »<sup>2</sup>. Berryman inclut dans ses poèmes des personnages ayant des noms identiques avec les noms des personnes réelles qu'il a rencontrées, tels Ezra Pound, Delemore Scwhartz, Malcom Lowry; le poète roumain ne garde que quelques noms réels, par exemple, Rodica Braga, Denisa Comănescu, d'autres sont des adaptations sonores des noms des amis : « el midoff » (Lenonid Dimov), « i.negoescu »<sup>3</sup> (Negoïtescu) ou des noms avec des reflets intertextuels : le peintre vasile (Vasili Kandinski), baumgarden, paul sartre, agatha christie. Berryman et Ivănescu représentent deux genres de biographisme, celui extrême<sup>4</sup>, que Cărtărescu attribue excessivement au poète roumain, et le biographisme diffus, représenté par la confusion entre l'existence biographique pure et celle de nature livresque.

Certains des critiques considèrent que cette galerie de personnages sont des alter egos du poète: « le vrai visage du poète », affirme Traian T. Coșovei, « a une infinité de combinaisons (et de complications) », à partir de mopete et jusqu'à la brune rowena, car il a la propriété de se « multiplier à l'infini »<sup>5</sup>. La théorie est infirmée par l'affirmation que le poète fait dans une interview, par laquelle il trace des correspondances entre des personnes réelles et des personnages des poèmes: le docteur Bacalu, un ami de Virgil

---

<sup>1</sup> Ivănescu, Mircea, en Drăgănoiu, Ion, *Convorbirile de joi*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1988, pp. 92-96 (Mois aussi j'ai l'impression, et même la certitude que la poésie que j'écris se réfère plutôt à des sources qu'à une expérience réelle, et c'est, ça aussi, une limite (...) on ne remplace que trop ce qui devrait constituer des données réelles, existantes, d'existence, par des références livresques).

<sup>2</sup> Ivănescu, Mircea, *poeme*, Editura Eminescu, Bucuresti, 1970, pp. 14-26.

<sup>3</sup> Ibidem.

<sup>4</sup> Cărtărescu, Mircea, *Postmodernismul românesc*, Editura Humanitas, București, 1999, p. 315.

<sup>5</sup> Coșovei, Traian T., *Sub luna falsă a melancoliei*, „Contemporanul-ideea europeană”, București, 1991, nr. 12, p. 5.

Nemoianu, devine în textul «doctor cabal», o doamnă numită Roxana, devine un pretext pentru personajul «bruna Rowena», și redactorul șef al Casei de Edituri Univers, unde poetul lucrează pentru o perioadă, Sorin Mărculescu este cel mare «prieten de mopete»<sup>1</sup>. Se distribuie personajele în roluri diferite, poezia de *mopetiana* fiind pusă în relație prin personaje comune, prin relațiile de prietenie care se stabilesc, des idylle sau de rivalități, totuși bine că prin unitatea de cadru asigurată de câțiva cunoscuți bufoni.

Le biographisme diffus, en tant qu'expression de la propre intériorité, mêlé au livresque, devient méconnaissable par l'emploi des masques ironiques, mais l'empreinte vocale de celui qui se cache derrière le masque reste la même. « Le caché fascine », c'est ainsi que s'ouvre le fameux essai *La Toile de Pénélope*, de Jean Starobinski, et cette peureuse retraite sous l'habit d'une masque, d'un rôle, d'un personnage arrive à éveiller la curiosité esthétique. Ce qui attire ce n'est pas l'élucidation des événements biographiques ou bibliographiques, qui servent pour prétexte aux poèmes, ou la reconstitution du moi social caché derrière les masques, mais le jeu même de séduction et de dissimulation, de révélation et de camouflage d'une personnalité avec sa vision artistique et avec sa philosophie spécifique.

#### **Bibliographie:**

Avram, Vasile, *Interviu transfinit. Mircea Ivănescu răspunde la 286 de întrebări ale lui Vasile Avram*, Editura Ecclesia, Nicula, 2004.

Bergson, Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Neuvième édition, Librairie Félix Alcan et Guillaumin Réunies, Paris, 1911.

Călinescu, Matei, *Lirism și ironie*, en *Fragmentarium*, Editura Dacia, Cluj, 1973.

Călinescu, Matei, *Poezia lui Mircea Ivănescu*, préface à Mircea Ivănescu, *Versuri poeme poezii altele aceleași vechi nouă*, Editura Polirom, Iași, 2003.

Călinescu, Matei, *Profil poetic: M. Ivănescu*, en *Fragmentarium*, Editura Dacia, Cluj, 1973.

Cărtărescu, Mircea, *Postmodernismul românesc*, Editura Humanitas, București, 1999.

Cistelean, Al., *Poezie și livresc. Către o tipologie*, Editura Cartea Românească, București, 1987.

Cistelean, Alexandru, *Jocuri și măști*, en *Mircea Ivănescu. Monografie, antologie comentată, receptare critică*, Editura Aula, Brașov, 2003.

Coșovei, Traian T., *Sub luna falsă a melancoliei*, „Contemporanul-ideea europeană”, București, 1991, nr. 12, p. 5.

Drăgănoiu, Ion, *Convorbirile de joi*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1988.

Dună, Raluca, *Poezia lui Mircea Ivănescu*, „Viața românească”, 2004, nr. 6-7, p. 37.

---

<sup>1</sup> Ivănescu, Mircea, *poeme*, Editura Eminescu, București, 1970, pp. 37-39.

- Eliot, T.S., *Cântecul de dragoste al lui J. Alfred Prufrock*, en Mircea Ivănescu, *Poezie americană modernă și contemporană*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1986.
- Grigurcu, Gheorghe, *Note la Mircea Ivănescu*, en *Existența poeziei*, Editura Cartea Românească, București, 1986.
- Grigurcu, Gheorghe, *Poezia lui Mircea Ivănescu*, „România literară”, București, 2004, nr. 8, p. 9.
- Ivănescu, Mircea, *Lirismul în poezie e întotdeauna țelul pe care autorul însuși nu poate ști dacă l-a atins*, en Flămând, Dinu, „Amfiteatru”, București, 1978, nr. 4, p. 12.
- Ivănescu, Mircea, *Lirismul în poezie e întotdeauna țelul pe care autorul însuși nu poate ști dacă l-a atins*, en Flămând, Dinu, „Amfiteatru”, București, 1978, nr. 4, p. 12.
- Ivănescu, Emil, *Artisul și moartea*, Editura Institutul Cultural Român, București, 2006.
- Ivănescu, Mircea, *alte poeme*, Editura Albatros, București, 1973.
- Ivănescu, Mircea, *Nu știam niciodată ce se va produce în poezie*, en Ioanid, Doina, Gheorghe, Cezar, un cristian, “Observator Cultural”, București, 2010, nr. 517, p. 11.
- Ivănescu, Mircea, *poeme*, Editura Eminescu, București, 1970.
- Ivănescu, Mircea, *poesii nouă*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1982.
- Ivănescu, Mircea, *poesii*, Editura Cartea Românească, București, 1970.
- Ivănescu, Mircea, *Poezie americană modernă și contemporană*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1986.
- Ivănescu, Mircea, *versuri*, Editura pentru Literatură, București, 1968.
- Mîncu, Marin, *Livreștii ironici*, en *Poezie și generație*, Editura Eminescu, București, 1975.
- Moraru, Cornel, *Vitalitatea livrescului*, „România literară”, București, 1991, nr. 13, p. 5.
- O’Hara, Frank, *Personism: A Manifesto, The Collected Poems of Frank O’Hara*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1995.
- Petroveanu, Mihail, *Mircea Ivănescu, Traectorii lirice*, Editura Cartea Românească, București, 1974.
- Ubersfeld, Anne, *Reading theatre*, University of Toronto Press Incorporated, Toronto, 1999.
- Ungureanu, Delia, *Requiem pentru Emil Ivănescu*, “Observator cultural”, București, 2007, nr. 98 (355), p. 17.
- Vancu, Radu, *Mircea Ivănescu, poet postmodern?*, „Timpul (Iași)”, 2005, nr. 2, p. 6.
- Vancu, Radu, *Mircea Ivănescu. Poezia discreției absolute*, Universitatea „Lucian Blaga”, Sibiu, 2005.

**LE TEXTE THÉÂTRAL ENTRE PRODUCTION ET RÉCEPTION. SUR  
QUELQUES MÉTATEXTES GIDIENS**

**THE DRAMATICAL TEXT BETWEEN PRODUCTION AND  
RECEPTION. SOME ANDRE GIDÉ'S METATEXTS**

**EL TEXTO TEATRAL ENTRE PRODUCCIÓN Y RECEPCIÓN.  
SOBRE ALGUNOS METATEXTOS DE ANDRÉ GIDE**

**Diana-Adriana LEFTER<sup>1</sup>**

**Résumé**

*Notre travail propose une perspective sur quelques métatextes gidiens sur le théâtre, avec les instruments de la théorie de la réception. Nous avons voulu analyser la manière dans laquelle Gide envisage l'auteur dramatique et les spectateurs en tant que pôles incontournables de la création dramatique. Leurs respectifs statuts sont influencés par la situation particulière du texte dramatique, qui ne trouve sa complétude que dans la représentation scénique. Le rapport entre l'auteur et le spectateur apparaît ainsi comme souvent conflictuel, non-coopératif, un duel qui a comme résultat le progrès artistique et l'éducation du goût des consommateurs.*

*Mots-clés : auteur dramatique, spectateur(s), théâtre, acteur*

**Abstract**

*Our paper deals with some of the most important André Gide's theoretical writings about the dramatic text ; we approach those texts from the perspective of the theory of reception. We wanted to analyse Gide's manner of thinking about the author and about the spectator(s), as the main and ineluctable poles of dramatic creation. Their position is influenced by the particular situation of the dramatic text, which is meant to be read and represented on stage. Thus, the relation between the author and the spectator is sometimes conflicting, excludes the co-operation, just like a fight having as a result the artistical progress and the shaping of the spectators' artistical taste.*

*Keywords : dramatic writer, spectator(s), theatre, actor*

**Resumen**

*Nuestra ponencia propone una perspectiva sobre algunos de los más importantes metatextos teatrales de André Gide, analizados con los instrumentos de la teoría de la recepción. Hemos deseado poner de relieve la manera en la cual Gide define el autor dramático y los espectadores como polos imprescindibles de la creación dramática. Su respectivo status es influido por la peculiar situación del texto dramático, que encuentra su cumplimiento solamente en la representación escénica. La relación entre el autor y el*

---

<sup>1</sup> diana\_lifter@hotmail.com, Université de Pitesti, Roumanie

*espectador es muchas veces conflictiva, falta de cooperación, un duelo cuyos resultados son el progreso artístico y la formación del gusto del público.*

*Palabras clave: autor dramático, espectador(es), teatro, actor*

## **Le contexte**

Gide a toujours considéré le théâtre comme un art impur. Cette opinion peu valorisante sur l'art dramatique ne l'a pas pourtant empêché d'en faire une préoccupation constante, tout le long de sa vie.

Dans ce travail, nous nous proposons de remettre en discussion quelques écrits gidiens que nous avons appelés des métatextes dramatiques : des fragments de son *Journal*, les *Lettres à Angèle* et le texte de sa conférence *L'évolution du théâtre*. Nous voulons montrer que, en dépit de son peu de succès comme auteur dramatique, Gide a eu une pensée constante sur cet art, actualisée dans ces écrits qui subsument ses expériences d'auteur et de spectateur de théâtre, des textes qui théorisent, avec des fluctuations – il est vrai – les modalités de production et de réception de l'œuvre théâtrale. Ces textes sont une excellente image de la vision théorique de Gide sur le personnage théâtral, sur l'action, sur l'auteur et sur le spectateur en tant que consommateur de la production théâtrale, à des moments même où il en a minimalisé l'importance<sup>1</sup>.

En effet, même si les plus importantes créations dramatiques – Saul, Le Roi Candaule, Philoctète – occupent la première partie de sa création littéraire, le théâtre « n'a pas été seulement un accroc dans sa carrière littéraire, mais une tentation constante ».<sup>2</sup> Toutefois, Gide n'est pas resté dans l'histoire de la littérature comme un grand auteur dramatique ; c'est peut-être parce qu'il s'est enfermé « dans une conception élitiste du public »<sup>3</sup>, auquel, en grand auteur, il n'a pas voulu se soumettre, mais il a tenté de le former. Par contre, tout secondaires qu'ils semblent dans l'ensemble de la création gidienne, ses métatextes théâtraux sont présentés comme incontournables. Le texte de la conférence *L'évolution du théâtre*,

---

<sup>1</sup> Gide n'a manifesté nul enthousiasme dans la conception ou même à l'idée de devoir concevoir et présenter sa conférence *De l'évolution du théâtre*. Une note dans le *Journal*, datée mercredi, 17 mars 1904, le montre dans un état d'apathie quant à cette conférence et peu intéressé par la question dramatique : « Quel ennui d'avoir cette conférence à préparer « Sur le théâtre ». Et ce que je pense du théâtre m'intéresse si peu moi-même ». Gide, André, *Journal Quatrième Cahier*, in *Œuvres complètes*, Paris, NRF Gallimard, 1933, page 485.

<sup>2</sup> Claude, Jean, *Gide et le théâtre : une tentation impossible*, in Goulet, Alain dir., *La Chambre noire d'André Gide*, Editions Le Manuscrit 2009, page 123.

<sup>3</sup> Idem., page 138.

par exemple, est mentionné au même titre que *Der Weg zu Form* de Paul Ernst comme valeur dans la définition de la situation dramatique.<sup>1</sup>

Masqué parfois, le regret de ne pas avoir entrepris une carrière d'auteur dramatique, l'a hanté jusqu'à l'âge de la maturité, quand il avouait sa désillusion que sa création dramatique soit « une part injustement négligée de son œuvre ».<sup>2</sup> Gide confie plus d'une fois ce regret. Dorothy Bussy, André Puget ou Jean Lambert reçoivent les témoignages de cette amertume de Gide qui voit, temps après, dans l'échec de *Saul* le tournant dans sa carrière littéraire, à savoir l'éloignement du texte dramatique et l'orientation vers le texte narratif : « Si *Saul* avait été joué, s'il avait rencontré une certaine faveur auprès du public, toute ma carrière eût pu en être modifiée »<sup>3</sup> ou « Si mon *Saul* avait réussi, mon activité littéraire aurait été différente ».<sup>4</sup>

Nous allons analyser en ce qui suit l'image que Gide crée des deux pôles incontournables de la création dramatique : l'auteur et le(s) spectateur(s). Les fluctuations, souvent évidentes, dans la position théorique et critique de Gide, sont dues à l'évolution que sa pensée théorique a enregistré le long du temps et au fait qu'elles sont le résultat d'une double expérience, évolutive à son tour : celle d'auteur dramatique et celle de spectateur, doublées, les deux, par son constant penchant pour l'art de l'acteur.

### **Auteur dramatique**

Pour Gide, l'auteur, pôle de la production, n'est que l'un des participants à la création du sens de l'œuvre dramatique, celui qui « se dresse, pour ainsi dire entre les spectateurs et l'acteur ».<sup>5</sup> L'auteur reste pourtant un élément essentiel, incontournable, celui qui met de soi-même dans le texte théâtral, l'influençant de manière décisive. Entre la représentation, faite de décor, d'acteurs, de costumes et le texte, ce dernier englobe les « préoccupations sociales, patriotiques, pornographiques ou pseudo-artistiques de l'auteur »<sup>6</sup>, ce qui est la composante la plus

---

<sup>1</sup> Carlson, Marvin, *Theories of the Theatre. A Historical and Critical Survey from the Greeks to the Present*, Expanded Edition, 1993.

<sup>2</sup> Lambert, Jean, *Gide familial*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2000, page 142.

<sup>3</sup> Echanges avec A Puget, décembre 1929.

<sup>4</sup> Lambert, Jean, op. cit., page 154.

<sup>5</sup> Gide, André, *L'évolution du théâtre* in *Œuvres complètes*, Paris, NRF Gallimard, 1933, page 201.

<sup>6</sup> Idem., page 202.

importante. Le grand défi de l'auteur-producteur du texte est de concilier ses préoccupations avec la « vogue »<sup>1</sup>, notamment avec le goût ponctuel du public : « [...] l'auteur qui n'y obéit pas, que la seule préoccupation d'art fait écrire, risque fort de n'être même pas représenté ».<sup>2</sup>

L'auteur dramatique a un statut particulier, différent en quelque sorte de celui de l'auteur de tout autre genre littéraire : il doit concéder que son texte soit joué, car « l'œuvre d'art dramatique ne trouve pas, ne veut pas trouver sa fin suffisante en elle-même »<sup>3</sup> Or, pour que le texte soit joué, il doit répondre aux attentes du public, il doit le satisfaire. la vie artistique et la survie de l'auteur dramatique sont assurées par le public ; l'auteur dramatique vit de la vie que le public donne à ses œuvres. par contre, « l'artiste non joué s'enferme dans son œuvre, se dérobe à l'évolution générale et finit par s'y opposer ».<sup>4</sup> Cette opposition, bénéfique dans tout autre genre, parce qu'elle forme le goût du public, est destructrice pour l'auteur dramatique, qui dépend de la réception que ses productions ont.

Quel est donc le rôle de l'artiste ? Se laisser aller ou bien éprouver la résistance pour l'art ? Gide plaide pour l'artiste qui forme le goût du public, qui « donne son œuvre d'art pour une œuvre d'art, son drame pour un drame »<sup>5</sup>, qui se donne pour but la création du beau. Or, le beau est question de contrainte : contrainte du public, qui suit la vogue, et contrainte artistique, actualisée dans des règles.

L'auteur dramatique devrait, selon Gide, se donner comme but la création du beau, suite à des contraintes artistiques. Le premier et le plus éloquent exemple sont les classiques qui, s'astreignant à la règle des trois unités, ont laissé des chefs-d'œuvres artistiques : « Le grand artiste est celui qui exalte la gêne, à qui l'obstacle sert de tremplin »<sup>6</sup>. C'est l'auteur des créations qui échappent à ce que Gide appelle « épisodisme »<sup>7</sup>,

Dans cette permanente et productive lutte entre le but du dramaturge et les attentes du public, il y a l'acteur, lequel est envisagé par Gide comme un médiateur, celui qui incarne l'art pour la transmettre au public. L'acteur est d'ailleurs une figure qui le hante tout le long de sa création littéraire : ses écrits biographiques et auto-fictionnelles nous le présentent plus d'une fois dans l'hypostase de l'acteur qui se costume, qui se déguise, qui paraît,

---

<sup>1</sup> Idem., page 203.

<sup>2</sup> Idem., page 203.

<sup>3</sup> Idem., page 201.

<sup>4</sup> Idem., page 204.

<sup>5</sup> Idem., page 205.

<sup>6</sup> Idem., page 207.

<sup>7</sup> Idem., page 209.

qui se regarde agir ; ses personnages fictionnels le font également. Gide a avoué ce penchant pour l'art de l'acteur, pour l'acteur qu'il était lui-même plus d'une fois : « Je reste persuadé que j'aurais pu faire un acteur excellent »<sup>1</sup>.

Dans une note écrite après avoir assisté à la représentation de l'*Andromaque* de Racine, Gide se plaint des metteurs-en-scène et des acteurs qui s'éloignent du texte dramatique pour se plier aux attentes du public : « La grande erreur des acteurs, aujourd'hui, jouant Racine, est de chercher à faire triompher le naturel là où devrait triompher l'art. »<sup>2</sup>

Ainsi, Gide n'envisage pas un rôle créateur pour l'acteur non plus. Pour lui, l'acteur reste un moyen de transmettre le texte. On voit le critique Gide souvent mécontent même du jeu des acteurs importants de son temps : à une grande actrice, il reproche d'avoir été trop « dame » dans son interprétation, à d'autres de ne pas respecter l'atmosphère de la pièce, à la grande Sarah Bernard, qu'il voit dans *Hamlet* d'avoir mal interprété le sens de la pièce. L'acteur ne doit pas mettre de soi dans l'interprétation, mais suivre minutieusement le texte : « [...] il faudrait alors que, par une habile gradation qui est dans la pièce, l'acteur force le spectateur de penser. »<sup>3</sup>

### **Consommateur, spectateur, foule**

Gide s'intéresse également au pôle de réception de l'œuvre dramatique, le public. Même s'il n'a pas une très bonne impression du public de son temps, qu'il considère trop oisif, il est toutefois conscient que ce pôle de réception est incontournable : « L'art dramatique a ceci d'affreux qu'il doit faire appel au public, compter avec lui et sur lui ».<sup>4</sup>

Dans la septième *Lettre à Angèle*<sup>5</sup>, en 1899, Gide parle des spectateurs comme d'une foule, qu'il voit comme l'opposé du créateur, qui est l'auteur dramatique. Pour Gide, la foule instaure un acte de consommation collective qui équivaut à une action dévorante sur l'œuvre mise en scène et qui n'obéit plus à la nécessité de production collective entre l'auteur dramatique et le consommateur.

---

<sup>1</sup> Lambert, Jean., Introduction à la Correspondance d'André Gide – Dorothy Bussy in CAG 9, Paris, Gallimard, 1979, page 5.

<sup>2</sup> Gide, André, *Journal* in *Œuvres complètes*, Paris, NRF Gallimard, 1933, Troisième cahier, pages 539-540.

<sup>3</sup> Gide, André, annexe à la *Lettre à Angèle*, VII, éd. citée, page 133.

<sup>4</sup> Gide, André, *Journal* in *Œuvres complètes*, Paris, NRF Gallimard, 1933, page 243.

<sup>5</sup> Gide, André, *Lettre à Angèle* in *Prétextes. Réflexions sur quelques points de littérature et de morale*, Paris, Mercure de France MCMXIX.

Si l'on suit la théorie de la réception, l'acte de production du sens d'une œuvre porte en soi quelque chose de sacré, dans ce sens qu'il est fondateur, comme le mythe, si l'on veut. C'est un acte participatif, auquel le producteur du texte et le consommateur de celui-ci prennent part et sur le sens duquel ils agissent. Or, le théâtre a ceci de particulier qu'il est texte et représentation scénique à la fois. Par la représentation, il est donné non pas mille fois à des consommateurs individuels, mais une fois à un consommateur collectif, à ce public que Gide appelle *foule* dans sa septième *Lettre à Angèle*.

La foule est pour Gide un consommateur dévorateur et non-productif, parce qu'elle voit la représentation théâtrale comme une œuvre d'art qui lui est apportée « comme présent »<sup>1</sup>. L'acte de consommation perd ainsi sa valence productrice pour se rapprocher plutôt d'un acte sacrificiel ; la foule dévore l'œuvre et son producteur à la fois, avec une faim impudique que l'on déteste si l'on en est l'observateur et que l'on partage si l'on s'y mêle.

Et alors, Gide plaide-t-il pour éliminer le public de théâtre de l'acte de création du sens de l'œuvre ? Evidemment non. Dans son *Journal*, aussi bien que dans la septième *Lettre à Angèle*, Gide souligne le rôle créateur du public, qui ne doit pas toutefois obscurcir l'auteur dramatique.

Pour Gide, le statut de l'acte créateur change au moment où l'on passe de la lecture – moment où l'œuvre « demeure comme une symphonie sur papier, virtuelle, lisible seulement pour quelques initiés »<sup>2</sup> – à l'acte de représentation scénique. Or, Gide est d'accord plus d'une fois que l'œuvre dramatique est « faite pour être jouée »<sup>3</sup> :

*C'est, avec toutes les prétentions qu'on voudra, une œuvre qui ne trouve passa fin en elle-même, qui vit entre les acteurs et le public et qui n'existe qu'à l'aide de lui.*<sup>4</sup>

Livrée à la foule, l'œuvre dramatique devient une proie que l'auteur et les consommateurs – spectateurs veulent ne pas enrichir, mais s'approprier : une lutte où, pour Gide, le spectateur ne doit pas être traité comme un partenaire, mais comme un adversaire à vaincre.

Pourrait-on y voir un mépris intellectuel de Gide pour le public, pour le spectateur, ou plutôt un mécontentement devant les compromis des

---

<sup>1</sup> Gide, André, *Lettre à Angèle*, VII, éd. citée, page 129.

<sup>2</sup> Idem., page 129.

<sup>3</sup> Idem., page 129.

<sup>4</sup> Idem., page 129.

auteurs dramatiques ? Pour nous, il s'agit des deux. Tout d'abord, Gide a été toujours conscient du statut particulier de l'artiste, il a toujours souligné le travail et le sacrifice créateur de celui-ci, il s'est montré le défenseur de la pureté de l'art. Céder au public, à la foule, au consommateur, une partie de la décision sur l'œuvre dramatique, serait démissionner du rôle singulièrement créateur de l'auteur. Voilà un premier aspect du dédain qu'il a pour le spectateur-foule. Ensuite, lorsque Gide écrit sur le théâtre, il le fait portant avec soi une double expérience : celle de l'auteur dramatique et celle du spectateur de théâtre. Ses allégations portent donc cette double influence, difficilement décelable dans les métatextes. Or, comme le remarquait Jean Claude<sup>1</sup>, « Gide a mis de lui-même dans un genre qui n'a en principe rien d'autobiographique ». Comment alors aurait-il pu, cet égotiste, accepter être représenté, interprété, même modifié par autrui. C'est le deuxième motif de son refus d'accepter la collaboration avec le public. Enfin, le refus de Gide de voir le spectateur comme partenaire est son mécontentement pour la situation dans laquelle se trouvait le théâtre du début du XIX<sup>e</sup> siècle, où les auteurs dramatiques concédaient trop à leur public. Or, comme Peter Schnyder<sup>2</sup> ou Pamela Antonia Genova<sup>3</sup> le font remarquer, Gide exige, dans tous ses écrits et par toutes ses œuvres, une transformation radicale du théâtre. Il a l'ambition de renouveler l'art dramatique et manifeste un grand intérêt pour la création dramatique. Ainsi, à la concession, à la résignation devant le goût, quelque fois douteux du public, Gide préfère et conseille le duel, la lutte :

*Et pourtant, je ne peux considérer le drame comme soumis au public ; non jamais ; je le considère comme une lutte, au contraire, ou mieux comme un duel contre lui – duel où le mépris du public est une des principaux éléments du triomphe. La grande erreur de nos dramaturges modernes est de ne pas mépriser suffisamment leur public. Il ne faut pas chercher à l'acquiescer, mais à le vaincre. Un duel, vous dis-je, et d'où le public sort et battu, et content.*<sup>4</sup>

Battu et content, mais finalement un public à qui concéder. Gide l'a méprisé, pour un temps, mais n'a jamais désiré le conquérir. Il aurait voulu l'avoir, ce public, un public qui le pousse à bout, qui lui crée les permissives,

---

<sup>1</sup> Claude, Jean, *op. cit.*, page 124.

<sup>2</sup> Schnyder, Peter, *Gide critique dramatique des années 1900* in *Studia Neophilologica*, vol. 58, issue 1/1986, p. 99-106.

<sup>3</sup> Genova, Pamela Antonia, *André Gide dans le labyrinthe de la mythotextualité*, West Lafayette, Ind, Purdue Press University, 1995

<sup>4</sup> Gide, André, *Lettre à Angèle*, VII, éd. citée, pages 129-130.

qui le reçoive et qui l'accepte. Tel est le sens de l'aveu de Gide devant Claude Mauriac : une accuse tardive, pleine de regret et d'amertume adressée indirectement à un public qui n'a pas su le comprendre, qui ne l'a jamais stimulé dans sa créativité : « Si j'avais eu du succès au théâtre, j'aurais tout abandonné pour continuer dans cette voie, quitte à faire des concessions au public »<sup>1</sup>.

Comment concilier cette concession à laquelle Gide se montre prêt avec ce qu'il avait écrit en 1898 ou avec la fameuse phrase de *Ainsi soit-il* : « Décidément, je n'aime pas le théâtre, il y faut trop concéder au public et le factice l'emporte sur l'authentique, l'adulation sur le sincère éloge »<sup>2</sup>.

Nous y voyons deux perspectives différentes qui surgissent à des moments différents dans la carrière de Gide ; des déclarations pourtant qui rendent compte de la complexité de la personnalité gidienne, qui n'acceptait pas facilement la défaite et qui a toujours eu la conscience de sa valeur littéraire. En d'autres termes, le grand auteur déjà de ses récits et romans sent finalement qu'il est quitte avec un public qui avait rejeté ses créations théâtrales de jeunesse.

Un autre point sur lequel la pensée de Gide s'arrête est le rôle cathartique de la représentation théâtrale – comme chez « les Grecs nos maîtres »<sup>3</sup> – pour le spectateur. En spectateur lui-même, Gide voit dans le plaisir du spectateur un désir cathartique d'« entendre parler haut les voix qu'en nous la bienséance étouffe ».<sup>4</sup> Le spectateur moderne, contrairement à celui antique, est lui-aussi un porteur de masque, un hypocrite dans le sens grec du terme, par sa prétention moderne de vouloir cacher sa vraie identité. Cette mutation a perverti le spectateur. C'est une mutation purement sociale et plus précisément chrétienne : le dogme religieux impose des contraintes à l'homme moderne ; celui-ci, pour y échapper, devient un acteur, c'est-à-dire un porteur de masque et veut voir sur la scène un spectacle complaisant. Par contre, le retour aux valeurs antiques, païennes, serait également un retour à la liberté sociale, religieuse et aux contraintes dans l'art, ce qui assurerait à ce dernier le contexte propice à la survivance : « Je dirais assez volontiers : qu'on nous redonne la liberté des mœurs, et la contrainte de l'art suivra ».<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> Mauriac, Claude, *Conversations avec André Gide*, Paris, Albin Michel, 1951, page 161.

<sup>2</sup> Gide, André, *Ainsi soit-il* in *Œuvres complètes*, Paris, Pléiade, 1951, page 1168.

<sup>3</sup> Gide, André, *L'évolution du théâtre* in *Œuvres complètes*, Paris, NRF Gallimard, 1933, page 206.

<sup>4</sup> Idem., page 210.

<sup>5</sup> Idem., page 215.

Dans une époque dominée par des pièces réalistes, naturalistes ou par le théâtre d'idées, bref par des pièces « mornes et conventionnelles »<sup>1</sup>, dans un contexte marqué par « l'immobilisme du théâtre officiel »<sup>2</sup>, Gide propose et veut proposer aux autres une création dramatique qui mette en scène de vrais modèles d'individualisme authentique : « Le théâtre de Gide vise à mettre en scène l'unique nature de l'homme, le pouvoir inhérent et la quête de l'identité authentique ».<sup>3</sup>, conformes au modèle héroïque qu'il propose dans toute sa littérature. Le personnage théâtral devrait être le point central de toute œuvre dramatique, l'axe autour duquel celle-ci se construit.

En 1898, dans la première Lettre à Angèle, Gide construit, à partir du théâtre de Curel, sa théorie sur le héros dramatique, sur le personnage qui doit se trouver au centre de l'œuvre et de la représentation théâtrales. Peter Schyder a remarqué cette préférence de Gide pour le personnage et non pas pour l'idée, pour le personnage qui incarne une action : « L'action a pour souci constant de rattacher les états d'âme des héros à des caractères fortement structurés, permettant la mise en scène de conflits éternels. »<sup>4</sup>

Dans cette préférence pour le personnage et pour l'action que celui-ci incarne, on voit, en effet, une cohérence dans la pensée gidienne qui a toujours considéré, dans les œuvres narratives et théâtrales dans une égale mesure, le personnage comme le pilon de l'action. Dans le texte dramatique, l'idée doit céder le pas au personnage et à l'action :

*[...] l'erreur dramatique est que l'idée devienne plus importante en elle-même que le personnage qui l'exprime ; les idées ne devraient être exprimées que par l'action – ou, autrement dit, il ne devrait pas y avoir d'idées ; ou, autrement dit encore, une idée, au théâtre, ce devrait être un caractère, une situation ; les pseudo-idées que l'on prête à la bouche des personnages ne sont jamais que des opinions et doivent être subordonnées aux personnages.*<sup>5</sup>

Le but et le devoir de l'auteur dramatique est de proposer aux consommateurs, à travers les modèles d'individualisme, une nouvelle typologie de héros, des modèles exemplaires qui puissent remplacer les figures héroïques d'autrefois. cela est éduquer, former le public, le faire passer de l'étape de « foule » à celle de récepteur productif :

---

<sup>1</sup> Schnyder, Peter, op. cit., page 99.

<sup>2</sup> Idem., page 99.

<sup>3</sup> Genova, Pamela Antonia, op. cit., page 106.

<sup>4</sup> Schnyder, Peter, op. cit., page 99.

<sup>5</sup> Gide, André, *Lettre à Angèle*, I, éd. citée, page 84.

*N'est-ce pas là, Mesdames et Messieurs, ce que nous espérons également du théâtre ? Qu'il propose à l'humanité de nouvelles formes d'héroïsme, de nouvelles figures de héros.*<sup>1</sup>

Gide propose donc un retour aux valeurs antiques, primaires du théâtre : l'obéissance à la norme, les héros exemplaires comme personnages théâtraux, un théâtre cathartique et surtout un théâtre politique dans le sens premier du terme : un théâtre à valeur sociale ; une valeur sociale qui doit se manifester non pas dans les idées transmises, mais dans le partage avec le public, dans l'éducation de celui-ci, un théâtre qui offre des modèles profitables pour la société. C'est le théâtre où auteur et spectateurs pourront enfin se retrouver dans une coopération et non pas dans une confrontation.

L'échec du théâtre de Gide est, comme le montre très bien Jean Claude, lié non seulement à sa relation conflictuelle et peu concessive avec le public, mais aussi à son égocentrisme, à son individualisme, si « gidiens » en fin de comptes. Or, le passage du texte à la représentation scénique, expérience réservée au théâtre, est aussi un acte de partage, de communitarisme, si l'on veut. Par contre « pour la plupart de ses expériences théâtrales, il [Gide] s'est senti comme dépossédé de son texte qu'il trouvait presque à chaque fois défiguré. [...] Son indépendance d'esprit, son absence de souplesse, sans compter les difficultés de communication, se sont conjuguées et l'ont empêché de participer à une collaboration effective ».<sup>2</sup>

« L'art naît de contrainte, vit de lutte, meurt de liberté ».<sup>3</sup> Art qui mène la double vie du texte et de la représentation scénique, le théâtre est vu par Gide comme une incessante confrontation entre l'auteur qui le produit et le spectateur qui le consomme. Les métatextes gidiens mettent en discussion cette relation le plus souvent difficile et conflictuelle entre le producteur et les consommateurs, dont vainqueur doit être l'art dramatique.

#### **Bibliographie**

Carlson, Marvin, *Theories of the Theatre. A Historical and Critical Survey from the Greeks to the Present*, Expanded Edition, 1993

Claude, Jean, *Bethsabée, un autre traité du vain désir* in *Lectures d'André Gide. Hommage à Claude Martin*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1994, p. 85-94

Claude, Jean, *André Gide et le théâtre*, tome II in *CAG 16*, Paris, Gallimard, 1992

---

<sup>1</sup> Gide, André, *L'évolution du théâtre* in *Œuvres complètes*, Paris, NRF Gallimard, 1933, page 216.

<sup>2</sup> Claude, Jean, *op. cit.*, page 139.

<sup>3</sup> Gide, André, *L'évolution du théâtre* in *Œuvres complètes*, Paris, NRF Gallimard, 1933, page 2107

- Claude, Jean, *Gide et le théâtre : une tentation impossible*, in Goulet, Alain dir., *La Chambre noire d'André Gide*, Editions Le Manuscrit 2009
- Genova, Pamela Antonia, *André Gide dans le labyrinthe de la mythotextualité*, West Lafayette, Ind, Purdue Press University, 1995
- Gide, André, *Lettre à Angèle* in *Prétextes. Réflexions sur quelques points de littérature et de morale*, Paris, Mercure de France MCMXIX.
- Gide, André, *Journal* in *Œuvres complètes*, Paris, NRF Gallimard, 1933
- Gide, André, *L'évolution du théâtre* in *Œuvres complètes*, Paris, NRF Gallimard, 1933
- Gide, André, *Ainsi soit-il* in *Œuvres complètes*, Paris, Pléiade, 1951
- Goulet, Alain dir., *La Chambre noire d'André Gide*, Editions Le Manuscrit 2009
- Lambert, Jean, *Gide familial*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2000
- Lambert, Jean., *Introduction à la Correspondance d'André Gide – Dorothy Bussy* in *CAG 9*, Paris, Gallimard, 1979
- Mauriac, Claude, *Conversations avec André Gide*, Paris, Albin Michel, 1951
- San Juan Jr., E., *The Idea of André Gide's Theatre* in *Educational Theatre Journal*, vol. 17, no. 3, 1965, p. 220-224
- Schnyder, Peter, *Gide critique dramatique des années 1900* in *Studia Neophilologica*, vol. 58, issue 1/1986, p. 99-106
- Sheridan, Alan, *André Gide. A Life in the Present*, Harvard University Press, Cambridge, 1999

**O LIVRO DE JÓ DE LUÍS ALBERTO DE ABREU: UM DRAMA  
FEITO DE NARRATIVA E POESIA<sup>1</sup>**

**LUÍS ALBERTO DE ABREU'S THE BOOK OF JOB: A DRAMA  
MADE OF PROSE AND POETRY**

**EL LIBRO DE JOB DE LUÍS ALBERTO DE ABREU: UN DRAMA  
HECHO DE NARRATIVA Y DE POESIA**

**Luís Cláudio MACHADO<sup>2</sup>**

**Resumo**

*Nesta peça escrita em versos, uma recriação teatral do livro bíblico, interessa-nos o fato de ser uma composição textual do gênero dramático, estruturada com elementos dos dois outros gêneros literários: narrativa e poesia. Em tempos pós-modernos, quando a própria noção de gênero parece decididamente se dissolver, que meios nos restam para interrogar de maneira pertinente, a correlação entre os gêneros dramático, narrativo e lírico? Buscamos examinar os encontros entre o teatro e os outros gêneros literários, procedendo, num primeiro momento, a uma abordagem dos recursos poéticos e depois, dos recursos da narrativa utilizados pelo dramaturgo, na escritura dessa obra mestiça.*

*Palavras-chave:* teatro brasileiro, dramaturgia contemporânea, gêneros literários, forma híbrida, dramatologia

**Abstract**

*What concerns us about this play, a theatrical recreation of the biblical book written in verse, is the fact that, being a textual composition of the dramatic genre, it is structured with elements of two other literary genres: prose and poetry. In the post-modernism era, a moment when the notion of genre itself seems to definitely dissolve, what means left to us to question in a pertinent way the correlations between dramatic, narrative and lyric genres? We investigate the meeting of the theatre and other literary genres, making, in a first moment, an approach of poetical resources and, then, the narrative resources used by the author in the making of this hybrid play.*

*Key-words:* brazilian theatre, contemporary dramaturgy, literary genres, hybrid form, dramatology

**Resumen**

*Una obra teatral escrita en verso que recrea el libro bíblico. Se trata de un texto dramático que está estructurado a partir de otros dos géneros literarios: el épico y el*

---

<sup>1</sup> Este texto é parte de um projeto de pesquisa de pós-doutorado intitulado: “A herança do futuro: retrato da dramaturgia brasileira contemporânea”, desenvolvido na UNICAMP (Universidade Estadual de Campinas), sob a supervisão da Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Cláudia Mariza Braga, com financiamento da FAPESP.

<sup>2</sup> [luis.machado@prof.uniso.br](mailto:luis.machado@prof.uniso.br) Universidade de Sorocaba – UNISO – Brasil

*lírico. En tiempos post-modernos, cuando la propia noción de género parece disolverse la pregunta rondaría en torno a cuales son los medios que nos quedan para determinar el parentesco y la diferencia entre el género dramático, el narrativo y el lírico y la yuxtaposición de estos en un mismo texto. Buscamos investigar los encuentros entre el teatro, la narrativa y la poesía, procediendo, en primer lugar, a un abordaje de los recursos poéticos y después, de los mecanismos de la narrativa utilizados por el dramaturgo en la escritura de esta obra mestiza.*

*Palabras claves: teatro brasileño, dramaturgia contemporánea, géneros literarios, forma híbrida, dramatología*

Luís Alberto de Abreu é um dramaturgo com vasta produção, frequentemente encenado e objeto de várias pesquisas de mestrado e doutorado nas universidades brasileiras. Em sua peça *O Livro de Jó* (1993), escrita em versos, de imediato tem-se o próprio título constituído num sinal intertextual, e a primeira indicação para-dramática adverte se tratar de uma “*Recriação teatral do livro bíblico de Jó*”. Na sequência, a primeira indicação topográfica localiza a fábula num *hospital contemporâneo* no qual o personagem “talvez seja um doente cuja proximidade da morte faz perder a razão. Ou talvez não.”<sup>1</sup> Na recriação do mito bíblico, Abreu mistura narrativa e poesia, pautando o texto em cinco quadros que, com exceção do primeiro, apresentam títulos.

Estamos diante de um típico caso de intertextualidade teatral<sup>2</sup>, uma vez que o hipertexto (‘O Livro de Jó’ bíblico) deixa no texto (a peça de Abreu) uma marca profunda a desempenhar o papel de um imperativo de leitura e a governar a decifração da mensagem no que ela tem de literário. O caráter intertextual nesta recriação dramatúrgica aparece nas referências explícitas às Escrituras Sagradas e funcionam para lembrar ao leitor/espectador que texto e espetáculo se constroem como teatralização de uma narrativa bíblica: “E narra a Escritura / que Deus repontou e disse”<sup>3</sup>; “Mas narra a história que o demônio / (...) Argumentou a Deus:”<sup>4</sup>; “E falam as Santas Escrituras (...)”<sup>5</sup>.

O teatro em versos remete às suas próprias origens, quando as peças eram escritas dessa forma, e assim o foram por muito tempo, sendo seus autores nomeados ‘poetas dramáticos’. Talvez o teatro tenha perdido um pouco a missão que tinha de educar o léxico do público, ensinar a falar,

---

<sup>1</sup>Abreu, Luís Alberto de. *Luís Alberto de Abreu: um teatro de pesquisa*. / Adélia Nicolete, organização. São Paulo : Perspectiva, 2011, p. 485.

<sup>2</sup> Segundo definição de Michael Issacharoff em *Le spectacle du discours*. Paris: Corti, 1985.

<sup>3</sup> Abreu, op. cit, p. 488

<sup>4</sup> Abreu, op. cit, p. 490

<sup>5</sup> Abreu, op. cit, p. 492

mostrar como as pessoas se comportam em relação a seus problemas e às paixões que se manifestam no palco e, claro, ao se aproximar muito da realidade, o teatro fez com que o verso perdesse cada vez mais espaço em seus domínios.

Segundo Roman Jakobson, a preocupação com a *mensagem*, isto é, “[...] o pendor para a mensagem como tal, o enfoque da mensagem por ela própria, [...]”<sup>1</sup>, é o que define a função poética, assim, quando ocorre uma preocupação com o *modo de expressão*, isto é, o *como dizer*, tem-se tal *função*. O teórico russo ao indagar sobre o critério linguístico empírico dessa função e, em particular, a característica indispensável, inerente a toda obra poética, formula a seguinte ideia:

*Para responder a esta pergunta, devemos recordar os dois modos básicos de arranjo utilizados no comportamento verbal, seleção e combinação. Se ‘criança’ for o tema da mensagem, o que fala seleciona, entre os nomes existentes, mais ou menos semelhantes, palavras como criança, guri(a), garoto(a), menino(a), todos eles equivalentes entre si, sob certo aspecto, [...]. Ambas as palavras escolhidas se combinam na cadeia verbal. A seleção é feita em base de equivalência, semelhança e dessemelhança, sinonímia e antonímia, ao passo que a combinação, a construção da sequência, se baseia na contiguidade.<sup>2</sup>*

Para, enfim, chegar à afirmação: “A função poética projeta o princípio de equivalência do eixo de seleção sobre o eixo de combinação.”<sup>3</sup> A ação de selecionar e combinar, portanto, está intimamente relacionada ao processo de criação artística, sendo responsável por provocar efeitos de sentido, cuja percepção, por fim, encaminha o leitor à fruição. Esse processo de seleção e combinação gera um determinado efeito, que pode suscitar, inclusive, dentro de um discurso predominantemente figurativo, uma ilusão referencial. O autor não escolhe suas palavras segundo seu simples valor informativo, mas segundo um modo de seleção que considera sua relação com o conjunto do texto.

Tal função é, portanto, determinada pela forma da mensagem, o que significa uma grande utilização das figuras de linguagem, numa manipulação inusitada do código, preocupando-se com sua construção, com o seu plano de expressão. Para tal, recorre ao uso da linguagem figurada,

---

<sup>1</sup> Jakobson, Roman. *Linguística e comunicação*. 18.ed. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2001, p. 128.

<sup>2</sup> Jakobson, op. cit., p. 130.

<sup>3</sup> Jakobson: op. cit., p.130.

poética, afetiva, sugestiva, denotativa e metafórica, com fuga das formas comuns, no que atrai pela estética, ao valorizar a combinação das palavras.

No trabalho de escanção confirma-se que o dramaturgo não adotou uma norma, já que apresenta desde versos monossilábicos a alexandrinos, bárbaros e livres. O mesmo se verifica em relação ao trabalho com as rimas, pois, quando a elas recorre, opta por utilizar os mais variados tipos, ou seja, temos a ocorrência de rimas mistas, prática comum da poesia moderna, já que não segue uma esquematização regular. Os tipos de rimas utilizados são: emparelhadas, interpoladas e alternadas. Aparecem também as internas, ou seja, aquelas que ocorrem no próprio verso e não entre dois versos. Nesses casos, temos *aliteração* e *assonância*, como recursos para intensificação do ritmo ou como efeito sonoro significativo: - “Abraça Jó com o mal e a desgraça.”<sup>1</sup>; “Tenho medo que o dedo de Deus.”<sup>2</sup>; “Naquele rosto e corpo devastados / Traços do antigo Jó.”<sup>3</sup>; “Sem sonho, som, sol e dor.”<sup>4</sup>

O poético no teatro, segundo Anne Übersfeld<sup>5</sup>, não se manifesta apenas nos momentos líricos, mas pode se expressar através de todo o texto e se constitui, antes de tudo, pelos tropos, as figuras de retórica. Para a pesquisadora francesa, os princípios poéticos fundamentais no teatro, o *paralelismo e a repetição*, têm sua importância aumentada por serem necessárias, a síntese do texto e a presença ativa da memória.

O *paralelismo* é um tipo de repetição de estruturas oracionais, preenchidas com itens lexicais diferentes, em outras palavras, consiste em criar uma sequência com estrutura idêntica. Ressaltemos as palavras de Othon M. Garcia, em seu *Comunicação em Prosa Moderna*, sobre esse tópico:

*Se coordenação é [...] um processo de encadeamento de valores sintáticos idênticos, é justo presumir que quaisquer elementos da frase – sejam orações, sejam termos dela –, coordenados entre si, devam – em princípio, pelo menos – apresentar estrutura gramatical idêntica, pois – como, aliás, ensina a gramática de Chomsky – não se podem coordenar frases que não comportem constituintes do mesmo tipo. Em outras palavras: as ideias similares devem corresponder forma verbal similar. Isso é o que se costuma chamar paralelismo ou simetria de construção”.*<sup>6</sup>

<sup>1</sup> Abreu, op. cit., p. 488

<sup>2</sup> Idem., p. 501

<sup>3</sup> Idem., p. 492

<sup>4</sup> Idem., p. 506

<sup>5</sup> Übersfeld, Anne. *El diálogo teatral*. 1ª ed. Colección Teatrología. Buenos Aires : Galerna, 2004.

<sup>6</sup> Garcia, Othon M. *Comunicação em Prosa Moderna : aprenda a escrever, aprendendo a pensar*. 9ª ed. Rio de Janeiro : Ed. da F.G.V, 1981, pg. 28.

Assim, podemos dizer que o *paralelismo* se caracteriza pelas relações de semelhança entre palavras e expressões, materializadas por meio: primeiro, do campo *sintático*, isto é, os elementos coordenados apresentam estrutura gramatical parecida, quando as construções das frases ou orações são semelhantes; depois, do campo *morfológico*, quando as palavras pertencem a uma mesma classe gramatical; e, por último, do campo *semântico*, resultante da associação de ideias coesas que garante uma relação lógica no texto, isto é, há correspondência de sentido entre os termos, com simetria no plano das ideias. Alguns exemplos, começando pelo sintático. Ocorre esse tipo de paralelismo entre as falas de Jó e da Matriarca na cena 1, com a mesma estrutura na sua construção:

<p>“Ator-Jó de Jó  Rasgou seu manto, Raspou sua cabeça, Caiu por terra, gritou.”<sup>1</sup></p>	<p>Então Jó se levantou,  Inclinou-se no chão e disse.”<sup>2</sup></p>	<p>“Matriarca  E aconteceu que a mulher  E mãe de seus filhos, Que agora estavam mortos, Enlouqueceu de dor e</p>
--	---	---

Da mesma forma, as falas questionadoras de Satanás, interpretado pelo *Contramestre*, dirigindo-se a Deus:

<p>“Mas retire tua mão que o ampara Retire seus bens Sua casa, seus filhos, E ele arrancará de si Sua fé. E como humano que é descarna Maldirá o nome de Deus, E rugirá como estúpida fera Que é, que será e que era”<sup>4</sup></p>	<p>“Mas toque a pele de seus dedos A pele de sua mão e, Pele após pele, fere, Envenena, Empesteia e  E verá o medo, E virá a maldição”<sup>3</sup></p>
---	--

O próximo exemplo se dá entre as falas de três personagens e, nesse mesmo trecho, além do *paralelismo sintático*, temos também a *anáfora*, repetição intencional de palavras no início de um período, frase ou verso que, pela repetição, a palavra ou expressão em causa é posta em destaque

<sup>1</sup> Abreu, op. cit., p. 488-489

<sup>2</sup> Idem., p. 488

<sup>3</sup> Idem., p. 490

<sup>4</sup> Idem., p. 488

permitindo ao escritor valorizar determinado elemento textual, e a *gradação*, figura de pensamento que ocorre quando temos uma sequência de palavras que intensificam uma mesma ideia, no caso, o abandono da mulher, depois dos parentes, vizinhos até todos abandonarem, primeiro a casa, e, logo, o homem, ambos em ruínas:

“Matriarca – *Então, morra de vez!*  
 Mestre – *E, então, a mulher de Jó se afastou.*  
 Contramestre – *E, então, se afastaram os parentes e os vizinhos*  
 Mestre – *E, então, todos se afastaram da casa em ruínas*  
*E, então, todos se afastaram do homem em ruínas.”*<sup>1</sup>

Um pouco mais à frente, num ‘terceto’ do *Contramestre*, quando também recorre à *gradação*, podemos vislumbrar o que são as tais ruínas: “*Mas entre Elifaz e Jó / Havia chagas e sangue, / Medo, contágio e dó.*”<sup>2</sup>

Nos próximos exemplos, temos a coincidência de *paralelismo sintático* e *morfológico*, entre palavras da mesma classe gramatical:

<i>ataques</i>	“ <i>Ah, se o Senhor me <b>concedesse</b> o que espero</i>	<b>“Renova seus</b>
<i>ameaças</i>	<i>Se se <b>dignasse</b> esmagar-me</i>	<b>Multiplica</b>
<i>cólera</i>	<i>Se <b>soltasse</b> a mão que me ampara</i>	<b>Redobra sua</b>
	<i>E como eu quero, me <b>deixasse</b> cair na morte”</i> <sup>3</sup>	
	<i>E <b>cobra</b> de mim o que não devo”</i> <sup>4</sup>	

No que tange ao *paralelismo semântico*, lembremos que, na linguagem poética, é mais interessante a ruptura desse tipo de paralelismo, como ocorre em: “*Nossas raízes estão fincadas no ar*”<sup>5</sup>. A incompatibilidade entre *raízes* e *ar* na frase de Jó é uma metáfora da perda ou da morte de Deus, o que deixa o homem completamente à deriva, como se perdesse suas bases, aquilo que lhe sustenta. Aparece, ainda, em “*Ouviu-se apenas / Um grande e longo silêncio dolorido*”<sup>6</sup>; “*Prefiro por companhia o silêncio / E por amigo a solidão*”<sup>7</sup>.

<sup>1</sup> Abreu, op. cit., p. 488

<sup>2</sup> Idem., p. 493

<sup>3</sup> Idem., p. 495

<sup>4</sup> Idem., p. 507

<sup>5</sup> Idem., p. 505

<sup>6</sup> Idem., p. 492

<sup>7</sup> Idem., p. 504

A *epanalepse* é a figura de repetição pura e simples, que propõe um problema duplo: o da correção e o da utilidade. No verso “*O homem é o que o homem conhece*”<sup>1</sup> com a repetição da palavra *homem*, dá-se o mesmo que na frase “*O homem é o lobo do homem*”. A supressão ou substituição da segunda ocorrência da palavra *homem*, em ambas as sentenças, destruiria o argumento que cada uma delas sugere.

A *Antítese* é uma figura de linguagem que entra na categoria de figuras de pensamento, e ocorre quando há a aproximação de palavras ou expressões de sentidos opostos: “*Coração e mente / Muito bem enlaçados*”<sup>2</sup>; “*E, se vossa razão aperfeiçoa, / O coração, com certeza, perdoa*”<sup>3</sup>; “*Se sou inocente ele me castiga / Se sou culpado, por que pedir em vão?*”<sup>4</sup>; “*Que escureçam as estrelas de sua aurora*”<sup>5</sup>; “*E o silêncio de sua voz...*”<sup>6</sup>; “*Não porque, com arrogância exijo / Mas porque, com humildade, preciso!*”<sup>7</sup>; “*A paz está na morte / A vida é um sonho sem razão.*”<sup>8</sup>; e nos versos finais “*E fez de si própria seu porto / Até naufragar.*”<sup>9</sup>.

Temos *antonomásia* quando o nome de Satanás é substituído por outro ou expressão que facilmente o identifica: “*o acusador do homem*”<sup>10</sup>; “*Mal*”<sup>11</sup>; “*... ao torto, ao maligno / Ser terrível lavrador do campo/corpo de seu servo Jó*”<sup>12</sup>; “*Maldito lavrador*”<sup>13</sup>; “*cobra das origens*”<sup>14</sup>. A *antonomásia* tem natureza metonímica, pois há afinidade semântica entre o nome representado e a expressão *antonomásica*, que se vinculam em virtude da relação de contiguidade. Essa figura, além da expressividade que confere ao texto, tem a vantagem de evitar a repetição vocabular.

Outra repetição verificada é a do tom proverbial. Os provérbios não são figuras de estilo em si, estas são ornamentos da Língua, e o seu emprego, em princípio, desvia-se da linguagem corrente, para assentar-se na linguagem literária. Já os provérbios – sentenças, orientações de caráter

---

<sup>1</sup> Idem., p.497

<sup>2</sup> Idem., p.484

<sup>3</sup> Idem., p.485

<sup>4</sup> Idem., p.497

<sup>5</sup> Idem., p.493

<sup>6</sup> Idem., p.501

<sup>7</sup> Idem., p.502

<sup>8</sup> Idem., p.504

<sup>9</sup> Idem., p.512

<sup>10</sup> Idem., p.487

<sup>11</sup> Idem., p.491

<sup>12</sup> Idem., p.490

<sup>13</sup> Idem., p.491

<sup>14</sup> Idem., p.499

moral –, são transmitidos numa linguagem familiar e fazem parte da linguagem corrente. Há no texto, uma réplica do *Ator-Elifaz*, quase que inteira composta por esse tipo de sentenças:

*“Ninguém é justo aos olhos de Deus!  
A iniquidade não nasce do nada  
E é o homem quem gera a miséria.  
Não despreze a lição que Deus lhe dá  
Porque ele fere e pensa a ferida  
Golpeia e cura com as mãos.  
Dos seis perigos te salva  
E no sétimo não sofrerás mal nenhum.  
Em tempo da fome te livra da morte  
E em tempo de guerra do fio da espada.  
Dará paz a tua casa...”*<sup>1</sup>

E poderíamos citar outras figuras e mais exemplos, para demonstrar a preocupação com a mensagem, com seu plano da expressão, o uso estético da palavra, a manipulação inusitada do código, que muito revelam das ações efetuadas pelo dramaturgo, neste processo criativo, de selecionar e combinar elementos.

O que afirmamos anteriormente, sobre o teatro em versos representar uma volta às origens, acreditamos que o mesmo valha para a narração na dramaturgia: uma volta ao pré-dramático quando a literatura era um turbilhão anterior à mediação e à análise e, portanto, anterior às classificações. Momento em que alguém, que tivesse vivido ou visto algo, convocava a comunidade para transmiti-lo, através da construção de uma imagem capaz de permanecer, de resistir às variantes e ao tempo, uma imagem essencial capaz de comunicar o humano.

Embora a forma poética seja fulcral na peça, o dramaturgo lança mão de recursos da narrativa, o que, aliás, vale para praticamente todos os seus textos teatrais e, neste caso específico, temos, de acordo com o autor,

*... uma recorrência que é a do narrador, que sempre renova a atenção para si. Ele está contando uma história tal, sonega as informações num momento para dar num outro momento... ou seja, num espaço alternativo, a atenção do público precisa ser sempre renovada. Então eu me lembrei do velho narrador e trabalhei essa estrutura no Jó.*<sup>2</sup>

No texto bíblico, a prosa narrativa ocupa um espaço muito reduzido: aparece apenas no prólogo (cap. 1-2); no epílogo (42.7-17); numa breve

---

<sup>1</sup> Abreu, 2011; 498

<sup>2</sup> Carrioco; op. cit., p. 23

passagem de transição (32.1-6); e em alguns versículos introdutórios do diálogo. O restante, quase a totalidade do texto é poesia. Nessa ‘*recriação*’, a opção é pelo mesmo caminho: a prosa apresenta-se nas rubricas, com *Eliú*, sobretudo quando Deus fala através dele, e no epílogo, com o *Mestre* e o *Contramestre*; o resto são versos dialogados. Um primeiro indício da adequação forma/conteúdo promovida pelas escolhas acertadas de dramaturgo, diretor, atores, enfim de todo o grupo, uma vez que se tratou de um processo colaborativo, embora para Abreu “não importa se o ator escreveu partes do texto, se escreveu cenas, se o diretor escreveu ou propôs ações, quem deve organizar tudo isso é o dramaturgo”.<sup>1</sup>

Um segundo indício foi o formato a que se chegou na encenação, muito próximo ao teatro medieval com seus autos religiosos, mistérios e *sotties*, formas muito exploradas pela Igreja, e cujas primeiras manifestações de que se tem notícia datam do século XII na França, vinculadas à liturgia. Os religiosos descobriram que certos trechos bíblicos, difíceis de serem compreendidos pelos fiéis, que não falavam latim, ganhavam vivacidade se dramatizados. A estratégia se mostrou eficaz na disseminação da ideologia de obediência e submissão aos valores estabelecidos. O texto bíblico supõe um esforço de amplificação que frequentemente justifica o recurso aos modelos antigos. Abreu vale-se da mesma forma, porém, para veicular outro conteúdo, ou, ao menos, o mesmo conteúdo, por outro ponto de vista.

Em geral, a narrativa no teatro, e em particular, nesta peça, é o lugar de uma retomada de um certo número de *topoi*, próprios ao gênero. Algumas *características formais* nunca faltam: o narrador, que dá fé da veracidade de sua história; invocações, saudações estereotipadas, longos discursos, símiles detalhados, digressões e a repetição frequente de elementos peculiares como o repertório de adjetivos ou fórmulas, ou cenas típicas. Sem se esquecer do deleite do mundo físico, representado mediante descrições conscienciosas dos objetos. Porém, ao mesmo tempo em que se constitui numa retomada, também é o momento de uma invenção ou de uma variação singular, elíptica tanto no tratamento da ação, como na sua “lição” religiosa.

Entre o teatro e a narrativa há uma oposição de princípio: representar não é contar. Portanto, no teatro, uma narrativa é o discurso de um personagem em cena que narra um acontecimento que se passou “fora da cena”. Ele mostra a ação mimeticamente “em princípio”, enquanto a

---

<sup>1</sup> Nicolete, Adélia. Criação Coletiva e Processos Colaborativos: Algumas Semelhanças e Diferenças no Trabalho Dramatúrgico. In *Revista SALA PRETA*, nº 2, 2002, p. 321 pp 318-325.

narrativa alude por meio de um discurso à ação, contando-a, relacionando-a e, por vezes, comentando-a. O gênero narrativo, assim como os outros gêneros literários, tem, portanto, suas ‘marcas’ ou elementos constituintes: narrador (narrador-personagem, narrador-observador), foco narrativo (1º e 3º pessoa), personagens (protagonista, antagonista e coadjuvante), tempo (cronológico e psicológico) e espaço. Vejamos como tais elementos se apresentam na peça de Abreu.

A primeira cena é a que tem mais referências à narrativa, exatamente aquela em que se fazem mais presentes os personagens *Mestre* e *Contramestre*, narradores desse percurso. O primeiro, em determinados momentos representa Deus e, o segundo, Satanás. Só que o papel de narrador não lhes cabe exclusivamente. Tanto *Jó* quanto a *Matriarca* assumem essa função em alguns momentos. A diferença é que, apenas no caso do personagem feminino, ao representar um narrador, relatando seu encontro com uma mendiga louca que pregava numa praça – cena, aliás, bastante comum em nossas metrópoles –, o foco narrativo é em 1ª pessoa, enquanto nos outros, segue em 3ª.

Temos menções diretas ao gênero: “O coração, com certeza, perdoa / A pobreza de nossa **narração** ... É nesse deserto que **narraremos** o drama”<sup>1</sup>; “E, antes que me esqueça / E siga a **história**, informo que ... E **contam** que Deus...”<sup>2</sup>; “E **dizem** que ...E **contam** que...”<sup>3</sup>; “E **narra** a Escritura... Antes que eu prossiga / O **narrar** contrito”<sup>4</sup>; “Mas **narra** a **história** que o demônio”.<sup>5</sup>

Muitos verbos na terceira pessoa, às vezes seguidos de dois pontos, marca da narração que introduz uma fala, um pensamento, uma opinião, colocados diretamente na boca do personagem (*disse; argumentou; perguntou; sibilou; pensou...*), bem como marcas típicas da oralidade (“E então..., E dizem..., E contam..., E talvez...”). Alguns versos são frases típicas dos relatos épicos: “E o eco maior de seu grito / Sacudiu a terra”<sup>6</sup>; “Arrastou seu corpo doente / E sua alma deserta / Por dias, caminhos e vias / Até este lugar.”<sup>7</sup>; “E Jó sentiu-se só em todo o universo”<sup>8</sup>, que lembram a grandiosidade das sagas, dos grandes relatos, dos grandes heróis; ou ainda,

---

<sup>1</sup> Abreu, op. cit., p. 486

<sup>2</sup> Idem., p. 487

<sup>3</sup> Idem., p. 487

<sup>4</sup> Idem., p. 488

<sup>5</sup> Idem., p. 490

<sup>6</sup> Idem., p. 489

<sup>7</sup> Idem., p. 491

<sup>8</sup> Idem., p. 507

de narrativas infantis: “Andou pelo mundo outrora”<sup>1</sup>, que remete ao *Era uma vez...*

Com relação aos personagens, todos os que assumem a função de narrador são narradores-personagens e, embora *Mestre* e *Contramestre* representem, respectivamente, Deus e Satanás, também podem ser considerados narradores-observadores. Jó, sem dúvida é o protagonista dessa história, tem seu nome no título e sua primeira entrada em cena, assim é introduzida pelo *Mestre*, identificando-o a “...uma pequena vida / Que brada e exige a presença de Deus.”<sup>2</sup>, mas a *Matriarca* é tão forte que, às vezes, parece dividir com Jó o protagonismo da peça. Um pouco mais problemático é definir o seu antagonista: a esposa, os amigos, ou mesmo, Deus? Sua esposa, a princípio, sugere ser o seu oposto, já que, ao contrário do marido, negou a existência de Deus, e os três amigos, assim identificados pelo *Mestre*, ao introduzi-los na trama, seriam os coadjuvantes, vindos de longe para visitar Jó. Ao final, constatamos exatamente o contrário. *Sofar*, *Elifaz* e *Baldad* são seus grandes opositores, pois não aceitam a “revolta”, ou melhor, o questionamento da vontade de Deus, por eles interpretado como arrogância da parte de Jó, atingido por flechas divinas.

Os três amigos revelam-se completamente antagônicos ao protagonista, que assim os define: na cena 4 – “Vocês são três embusteiros / Que se dizem advogados de Deus. / Suas lições são cinzas / E suas defesas, defesas de barro. / Vão embora!”<sup>3</sup>; na cena 6 – “Homens de frouxa fé, esmagada por ritos sem sentido, cânticos sem alma e orações sem poesia!”<sup>4</sup>.

Neste embate temos a apresentação dialogada de dois pontos de vista sobre a causa da desgraça: o tradicional, sustentado por *Ator-Elifaz*, *Ator-Baldad* e *Ator-Sofar*, segundo o qual Deus, neste mundo, premia o bom e castiga o mau, e o que Jó representa, negando-se a admitir que seu infortúnio pessoal se deva a um castigo divino. Por outro lado, Jó chega a concordar com a *Matriarca* em alguns pontos. Quando os amigos tentam de todas as maneiras fazer com que ele aceite os desígnios divinos, a esposa intervém: “Silêncio! Deixem o homem lutar.”<sup>5</sup>. Ao ser interpelado pelo *Ator-Baldad*, pedindo para que fizesse sua mulher se calar, Jó contesta: “Eu faço calar a vocês / Porque há mais fé nessa mulher / Que em vossa religião”<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup> Idem., p. 486

<sup>2</sup> Idem., p. 486

<sup>3</sup> Idem., p. 504

<sup>4</sup> Idem., p. 509

<sup>5</sup> Idem., p. 502

<sup>6</sup> Idem., p. 509

A *Matriarca*, cuja presença no texto bíblico é quase nula, na recriação de Abreu, ganha destaque já a partir da lista de personagens: primeiro por ser a única do sexo feminino e, depois, por apenas ela e *Eliú* não trazerem a designação *ator/atriz*, como acontece com *Ator-Jó*, *Ator-Elifaz*, *Ator-Baldad* e *Ator-Sofar* (excetuando *Mestre* e *Contramestre*, assumidamente os narradores da história), ou seja, não se dissociam dos atores que os representam. Ao contrário daqueles que trazem a designação *ator*, cujas vozes ecoam a representação de personagens de um passado remoto, as vozes da *Matriarca* e de *Eliú* soam atemporais: a da mulher e a de Deus, que *Eliú* representará na teofania final. A respeito da *Matriarca*, o dramaturgo declarou que em seu texto:

*ela ganha uma importância fundamental, representando a terra, o instinto, o ateísmo, o materialismo e, portanto, é aquela que se enfurece e que cria um contraponto com Jó. Não aceita o que o destino lhe impõe, e essa é também uma característica heroica: a vontade de transcender, de ir contra as profecias, romper os limites impostos. E, no caso, seria difícil tomar partido. Tanto Jó quanto sua Mulher teriam pesos equivalentes, cada um com suas razões.<sup>1</sup>*

A personagem ganha muito em importância e acaba por desempenhar os papéis de coadjuvante como mostramos, e também o de antagonista, no sentido de não deixar de ser um contraponto ao protagonista *Jó*, como apontado pelo autor.

O fato de não trazer a designação *ator/atriz* é um dos aspectos que ligam a *Matriarca* a Deus (representado por *Eliú*), embora ela negue a sua existência. Outro aspecto a ligá-los, se dá na identificação de um animal que os representa, à *Matriarca* e a *Deus*, cuja escolha recai na mesma espécie. A *Matriarca* falando de si: “Minha voz é leoa ferida que caça”<sup>2</sup>; e *Jó* ao se referir a Deus: “Orgulhoso como um leão, Deus me caça”<sup>3</sup>. Mas é na exortação inicial que se dá a maior identificação. Ao discorrer sobre a gravidez, a *Matriarca* fala na “potente sensação de mistério”<sup>4</sup>, o que remete ao Criador, chegando a se equiparar a este: “A boa dor do parto / E a boa certeza / Que somos deusas / Que dão à luz vida!”<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> Nicolete, Adélia. *Luís Alberto de Abreu: até a última sílaba*. São Paulo : Impr. Oficial do Est. de São Paulo : Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2004, pp. 115-116.

<sup>2</sup> Abreu, op. cit., p., 490

<sup>3</sup> Idem., p. 498

<sup>4</sup> Idem., p. 489

<sup>5</sup> Idem., p. 489

Além dos personagens mencionados na *Dramatis Personae*, há outros que vão surgindo no decorrer da *narração do drama*, que são: *Coro musical, padioleiros, um padre, um morto, dois filhos de Jó, loucos, doentes, pedintes e mortos*. À exceção do *Coro* que também desempenha a função de narrador, todos os outros são figurantes. Na segunda rubrica da cena 4, indicação carregada de poesia, mortos surgem em cena e ganham voz durante a ‘pregação’ dos amigos de *Jó*: “*O chão se enche de mortos. Os mortos cantam um lamento triste e grave. / Mortos – A paz está na morte / A vida é um sonho sem razão.*”<sup>1</sup>

Em relação ao plano temporal, o mito bíblico é transportado para os dias atuais, como mencionamos, localizando a ação num hospital contemporâneo. Ao se referir ao exemplo da mais famosa dúvida judaico-cristã, Abreu atualiza o tema da fé, da bondade e da justiça divinas, para discutir sua incapacidade diante das pestes modernas como o câncer e a *Aids*.

Por sempre se remeter às Escrituras, às narrativas primeiras da história da humanidade, chama a atenção o jogo entre passado e presente: “*De um tempo ido / E de homens tão parecidos / Com os homens de agora*”<sup>2</sup>; “*Deus, outrora, / Na aurora dos tempos / Ainda não estava morto como acontece agora*”<sup>3</sup>; “*E aquele mesmo Deus / Que agora é morto*”<sup>4</sup>; “*E, naquela hora, / Eu chorei como choro agora*”<sup>5</sup>.

Mais interessante nessa composição é o tempo mítico que, de modo geral, apresenta uma estrutura circular. Aqui, tal estrutura cíclica se configura pelo fato do *prólogo* ou *exortação inicial*, assim como o *epílogo*, estarem unidos pela presença dos ‘narradores’ *Mestre* e *Contramestre*. Além disso, trata-se de um tempo reversível – se não através do próprio mito, que realiza o retorno em sua própria narrativa ou repetição cíclica, ao menos através do “rito”, que corresponde a um retorno ritual às origens.

Na cena 4 (*O Último Abalo na Fé*), os personagens *Ator-Baldad*, *Ator-Sofar* e *Ator-Elifaz* intercalam frases (em prosa), muito próximas de uma liturgia. Todo o tempo litúrgico representa a reatualização de um evento sagrado que teve lugar num passado mítico, ‘no começo’. A cena é de uma pregação em que os personagens parecem executar a celebração de um ritual, mais propriamente uma homilia, com a inserção de trechos bíblicos em latim (*Salmo 8; Matheus 2:18*). Há um paralelismo entre essa e

---

<sup>1</sup> Idem., p. 504

<sup>2</sup> Idem., p. 486

<sup>3</sup> Idem., p. 487

<sup>4</sup> Idem., p. 490

<sup>5</sup> Idem., p. 499-500

a cena de ‘pregação’ de uma mulher numa praça relatada pela *Matriarca*, já referida. As duas cenas visam o mesmo, porém, numa clara oposição sagrado/profano, uma vez que a pregação da louca fala que o *fim do mundo já começou* e invoca Satã. A passagem do tempo e o seu ritmo também são bem distintos do que se dará com o tempo linear, medido cronologicamente. De fato, como assinala Jean-Pierre Vernant<sup>1</sup>, com o Mito não se tem propriamente uma cronologia, mas sim uma “genealogia”.

Com relação ao espaço, Rubens José Souza Brito lembra que, ao planejar sua escrita para a cena, o dramaturgo considera as “*necessidades dos artífices da cena e do espetáculo em si*”<sup>2</sup>.

A primeira rubrica informa que “*O espetáculo estreou no Hospital Humberto I em 8 de fevereiro de 1995.*” Em todas as cidades onde se apresentou, a encenação se deu num hospital. Corredores e salas eram reinventados em labirinto por onde o público acompanhava o percurso ascensional de *Jó*.

Vejam como o espaço se apresenta no texto. A primeira informação, via rubrica, diz se tratar de um *hospital*. O espaço hospitalar – ambiente carregado de significados, memórias e sofrimento – pode ser visto como transmissor das dores do homem contemporâneo, sobretudo de sua impotência diante do que não pode controlar, levando-o a sucumbir a um poder maior. Nesse sentido, o hospital é uma excelente metáfora da condição de nossa existência, onde nossas angústias ficam evidenciadas. Uma fala de *Jó*, na cena 2, toca indiretamente na questão da eutanásia:

*O que devo esperar além da morte  
E uma nova forma de medo  
A cada dia?  
Será alegria  
Viver mais uma semana?  
Não dê conselhos sobre a dor humana  
Quem não estiver  
Mergulhado na mesma dor!*<sup>3</sup>

Na sua primeira intervenção, o ‘narrador’ *Mestre* opõe o espaço que se abre à representação ao *lá fora*, dizendo: “*Tomai este lugar como porto, /*

---

<sup>1</sup> Vernant, Jean-Pierre. Aspectos míticos da memória e do tempo. In *Mito e Pensamento entre os Gregos*. São Paulo : Difusão Europeia / EDUSP, 1973. p.71-112.

<sup>2</sup> Brito, Rubens José Souza. *Dos peões ao rei: o teatro épico-dramático de Luís Alberto de Abreu*. Tese de doutorado apresentada à Escola de Comunicação e Artes da USP, São Paulo. 1999, 226 f.

<sup>3</sup> Abreu, op. cit., p. 494

*Parada, descanso, / Como horto pleno de frutos e sombra, / Um sereno remanso.*”<sup>1</sup> Em outras palavras, uma visão do próprio paraíso. Logo na sequência, o *Mestre* assim identifica o espaço, digamos, interno, ou da representação, que se opõe a esse *lá fora*: “*Vejam aqui um deserto.*”<sup>2</sup> O espaço pressuposto de um deserto vem carregado de imagens que reforçam algumas de suas características: esterilidade, solidão, silêncio, areal, morte, etc., assim metaforizado nos versos do *Mestre*: “*O deserto é um vazio, um oco, um não / Uma ausência já esquecida / O deserto é uma vasta negação.*”<sup>3</sup> As duas primeiras referências espaciais no texto já o colocam como um espaço poético, uma vez que *deserto* nada tem de *porto* nem de *horto pleno de frutos e sombra*, só a linguagem poética os faz conviver num mesmo espaço.

Há também espaços mencionados como a praça onde uma louca pregava, a casa de Jó, um *lá fora*, e alguns mais, porém nenhum deles com a carga simbólica do deserto. Neste espaço inóspito, uma das coisas que primeiro vem à mente é a falta de água, palavra que, em toda a primeira cena, na *exortação inicial*, não aparece. Ela surgirá no final da cena 2, quando *Jó* pede água aos amigos e na cena 3: “A água da vida”<sup>4</sup>. Na rubrica que encerra a cena 1, a indicação é que *Elifaz* começará a lavar as feridas do amigo com um pano molhado, mas a palavra *água* não aparece.

O deserto, neste contexto, é uma metáfora da desesperança, da ausência de Deus, que, ao se manifestar na teofania final, o faz junto com a palavra *água*, portadora das características opostas às do deserto, como fertilidade, por exemplo. *Eliú* diz que Deus “...imperava sobre as águas da terra.”<sup>5</sup>, enquanto Jó afirma que “Suas faces são água”<sup>6</sup>. Tal identificação ao elemento talvez se justifique pelo fato de a água, segundo Bachelard, ser “objeto de uma das maiores valorizações do pensamento humano: a valorização da pureza.”<sup>7</sup> O encontro com Deus traz a paz, o fim da solidão, da esterilidade, traz, enfim, com a água, aquilo que é seu sinônimo: a vida. Como nas palavras de *Jó* na cena final: “A vida é um parto / E o homem o ventre de Deus!”<sup>8</sup>

---

<sup>1</sup> Abreu, op. cit., p. 485

<sup>2</sup> Idem., p. 486

<sup>3</sup> Idem., p. 486

<sup>4</sup> Idem., p. 498

<sup>5</sup> Idem., p. 511

<sup>6</sup> Idem., p. 512

<sup>7</sup> Bachelard, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo, Martins Fontes, 1989, p. 15.

<sup>8</sup> Abreu, op. cit., p. 511

Os outros três elementos também são evidenciados em imagens poéticas ao longo da peça. O ar, por exemplo, é destacado na imagem do sopro de Deus, seu único erro, que deu vida ao homem; o fogo em: “O fogo do céu destruiu pastagens”<sup>1</sup> ou “Tenho medo que o dedo de Deus / Também me alcance / E me corte, queime e corroa, como espada fogo e veneno.”<sup>2</sup>; a terra, no barro que Deus usou para moldar o homem, no pó para o qual este voltará, no areal, na mãe terra que o acolherá.

O recurso narrativo em *O Livro de Jó* não deixa de evidenciar que a narração teatral tem a noção de que o ato de narrar constitui, em si mesmo, uma forma autossuficiente de teatralidade abrindo o caminho para uma multiplicidade de tentativas e possibilidades. Isso se manifesta no texto, pelo uso de expressões típicas de narradores que indicam mais de uma alternativa: “E chorou, de desespero, dizem uns; / De revolta, dizem outros; De desalento, ouvi dizer”<sup>3</sup>; “Dizem que de pena / Dizem que de medo”<sup>4</sup>; “E talvez quase sorriu / E talvez se aproximou / E talvez teve ímpeto”<sup>5</sup>; “E talvez tenha tomado Jó pela mão / E talvez tenha falado”<sup>6</sup>; “Que às vezes era tempestade / Às vezes, porto.”<sup>7</sup> Tal aspecto também se evidencia no caráter cíclico do texto, em que o fim remete ao início. Prólogo e epílogo atestam esta abertura. No prólogo a rubrica inicial diz que *Jó* é um doente em fase terminal e, por isso mesmo, perde a razão, *ou talvez não*, e no epílogo, o fechamento do drama apresenta dois finais, um para os que creem e outro para os incrédulos.

O herói, desprovido brutalmente de seu passado e de qualquer segurança em relação ao futuro, mensura ao mesmo tempo a grandeza de sua liberdade e os limites de seu destino de homem. No espaço aberto à sua autonomia, ele encontra a liberdade de Deus e lhe responde livremente por uma prostração/humilhação incondicional. Sua relação a Deus, enraizada no mais profundo de seu ser, exprime-se num ato de fé nua. Nu ele saiu do seio de sua mãe para uma vida de risco, onde a riqueza nada mais é que uma veste; nu ele retornará ao seio da mãe terra, e todo o curso de sua existência se mostra diante de Deus sob o signo da nudez e da fraqueza. Esta passagem se faz presente na recriação teatral, que toma o texto bíblico como base. Este, porém, com o resultado final, acabou configurando-se apenas no ponto

---

<sup>1</sup> Abreu, op. cit., p. 488

<sup>2</sup> Idem., p. 501

<sup>3</sup> Idem., p. 491

<sup>4</sup> Idem., p. 492

<sup>5</sup> Idem., p. 493

<sup>6</sup> Idem., p. 503

<sup>7</sup> Idem., p. 487

de partida da peça. O dramaturgo tinha para si com clareza que não trabalharia nem a resignação nem a paciência do herói bíblico, que em sua peça:

“*ele seria um herói obsessivo, determinado, digno, e com absoluta sinceridade de propósitos. Eu queria trabalhar o conflito desse personagem, a revolta dele, principalmente a revolta interna, até chegar à Revelação. Não iria travar luta com os outros, mas consigo próprio.*”<sup>1</sup>

Com *O Livro de Jó*, uma recriação do mito bíblico, o autor traz uma reflexão do homem sobre o sofrimento e seu objetivo não é explicar o enigma do sofrimento injusto, nem de resolver o problema do mal. É, antes, uma tentativa de situar o sofrimento na relação com Deus. Não tenta justificar o sofrimento, mas dar-lhe uma ressonância justa.

#### **Bibliografia:**

Abreu, Luís Alberto de. *Luís Alberto de Abreu: um teatro de pesquisa*. / Adélia Nicolete, org. São Paulo : Perspectiva, 2011.

Bachelard, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo : Martins Fontes, 1989.

Brito, Rubens José Souza. *Dos peões ao rei: o teatro épico-dramático de Luís Alberto de Abreu..* Tese de doutorado apresentada à Escola de Comunicação e Artes da USP, São Paulo. 1999.

Carrico, André. *Por conta do Abreu : comédia popular na obra de Luís Alberto de Abreu*. Campinas, SP : UNICAMP [s.n.], 2004.

Garcia, Othon M. *Comunicação em Prosa Moderna : aprenda a escrever, aprendendo a pensar*. 9ª ed. Rio de Janeiro : Ed. da Fundação Getúlio Vargas, 1981.

Jakobson, Roman. *Linguística e comunicação*. 18.ed. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2001.

Labaki, Aimar; GARCIA, Silvana; SAADI, Fátima. *Luís Alberto de Abreu: a dramaturgia e o eixo do mundo*. Entrevista in: FOLHETIM. Rio de Janeiro : Teatro do Pequeno Gesto, nº 16, Janeiro/Abril 2003.

Nicolete, Adélia. *Criação Coletiva e Processos Colaborativos: Algumas Semelhanças e Diferenças no Trabalho Dramatúrgico*. In Revista SALA PRETA, nº 2, 2002.

*Luís Alberto de Abreu: até a última sílaba*. São Paulo : Imprensa Oficial do Estado de São Paulo : Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2004.

Übersfeld, Anne. *El diálogo teatral*. 1ª ed. Colección Teatrología. Buenos Aires : Galerna, 2004.

Vernant, Jean-Pierre. Aspectos míticos da memória e do tempo. In *Mito e Pensamento entre os Gregos*. São Paulo : Difusão Europeia / EDUSP, 1973.

---

<sup>1</sup> Nicolete; op. cit., p. 115

**LE DISCOURS EFFICACE OU LA MANIPULATION POSITIVE  
DANS  
LE JEU DE L'AMOUR ET DU HASARD**

**THE EFFICIENT DISCOURSE OR THE POSITIVE MANIPULATION  
IN  
LE JEU DE L'AMOUR ET DU HASARD**

**EL DISCURSO EFICAZ O LA MANIPULACION POSITIVA EN  
LE JEU DE L'AMOUR ET DU HASARD**

**Alexandrina MUSTĂŢEA<sup>1</sup>**

**Résumé**

*Manipuler implique par définition l'idée de tromperie. C'est ici que la manipulation intersecte la persuasion et ses stratégies de séduction, basées sur les arguments psychologiques, subjectifs, souvent trompeurs eux-mêmes. Lorsque nous parlons de « manipulation positive », nous nous rapportons au fait que les intentions du personnage qui la met en pratique visent en fin de compte le bien-être de sa « victime », l'aidant à se décider pour une solution favorable à toutes les personnes prises dans les événements. Dans la pièce de Marivaux, cette manipulation est le véritable moteur de l'intrigue. Le personnage féminin, Silvia, le meneur du jeu de la scène que nous analysons, met en œuvre une stratégie de séduction basée sur les caractères et les passions afin de se faire demander en mariage par le jeune Dorante en sa qualité de suivante. La victoire qu'elle remporte est la preuve de l'efficacité de son discours.*

*Mots clés : stratégie de séduction, caractères, passions.*

**Abstract**

*By definition, the act of manipulation implies the idea of delusion. In this context, manipulation intersects with persuasion and its strategies of seduction based on subjective psychological arguments, quite often deceptive themselves. When we speak of "positive manipulation", we refer to the fact that the intention of the character who employs it is basically conceived in the interests of the "victim", helping it reach a decision for a solution in favour of all the people caught in the events. In Marivaux's play, this manipulation is the real driving force of the entire plot. The female character, Silvia, the dominant character in the scene we will analyse, uses a strategy of seduction based on characters and passions in order to be proposed to by young Dorante in her position as a maid. The victory she records is illustrative of the efficiency of her discourse.*

*Keywords: strategy of seduction, characters, passions.*

---

<sup>1</sup> alexandrinamustatea@yahoo.com, Université de Pitesti, Roumanie

### **Resumen**

*Manipular supone, por definición, la idea de engaño. Aquí, la manipulación se cruza con la persuasión y sus estrategias de seducción, basadas en los argumentos psicológicos, subjetivos, a veces engañosos ellos mismos. Cuando hablamos de “manipulación positiva”, nos referimos al hecho de que las intenciones del personaje que la lleva a la práctica refrendan, en definitiva, el bien de su “víctima”, ayudándola a decidirse para una resolución favorable a todos los que están involucrados en los acontecimientos. En la obra teatral de Marivaux, esta manipulación es el verdadero motor de la intriga. El personaje femenino, Silvia, la que maneja el juego en la escena que analizamos, utiliza una estrategia de seducción basada en caracteres y pasiones para que el joven Dorante la pida en matrimonio en su calidad de sirvienta. La victoria que ella consigue es la prueba de la eficacia de su discurso.*

*Palabras clave: estrategias de seducción, caracteres, pasiones*

L'argumentation *in abstracto* n'est ni morale, ni immorale. Mise en situation, elle ne peut plus échapper à la dimension éthique, avec le double volet de la valorisation positive et négative. Argumenter et manipuler sont synonymes dans la mesure où par l'un et par l'autre on oriente le sujet argumenté vers l'adhésion à une certaine conclusion de nature idéologique ou actionnelle. La manipulation possède en plus une dimension implicite, subversive, une intension non avouée, voire souvent inavouable, d'où sa valorisation négative. Manipuler implique par définition l'idée de tromperie. C'est ici que la manipulation intersecte la persuasion et ses stratégies de séduction, basées sur les arguments psychologiques, subjectifs, souvent trompeurs eux-mêmes. Lorsque nous parlons de « manipulation positive », nous nous rapportons au fait que les intensions du personnage qui la met en pratique visent en fin de compte le bien-être de sa « victime », l'aidant à se décider pour une solution favorable à toutes les personnes impliquées dans les événements. Dans la pièce de Marivaux, cette manipulation est le moteur de l'intrigue et en même temps une parfaite occasion pour l'auteur d'étaler, à travers ce jeu des intelligences en action, la finesse de son art, la subtilité de l'analyse psychologique qu'il pratique et ses propres qualités de sujet argumentant.

Par le fragment que nous proposons pour l'analyse, nous sommes en présence d'un véritable modèle de discours argumentatif. Le *qui pro quo* sur lequel se base la pièce – les jeunes Dorante et Silvia, voués par leurs parents au mariage, ont pris la place de leurs domestiques, à l'insu l'un de l'autre, pour mieux se connaître – est à demi enlevé, Dorante ayant déjà dévoilé sa vraie identité. L'ambiguïté de Silvia-Lisette qui semble le repousser, tout en lui signalant de manière indirecte qu'elle l'aime, met le jeune homme dans la situation d'hésiter entre rester ou partir, tiraillé qu'il est entre l'amour pour la jeune fille et l'orgueil de classe qui l'empêche de faire une

mésalliance. L'enjeu du personnage féminin, ici le véritable meneur du jeu, est de se faire demander en mariage en sa qualité de suivante.

ACTE III  
SCÈNE 8 - DORANTE, SILVIA

.....  
SILVIA

*Quoi, sérieusement, vous partez ?*

DORANTE

*Vous avez bien peur que je ne change d'avis.*

SILVIA

*Que vous êtes aimable d'être si bien au fait !*

DORANTE

*Cela est bien naïf. Adieu. (Il s'en va.)*

SILVIA, à part

*S'il part, je ne l'aime plus, je ne l'épouserai jamais... (Elle le regarde aller.) Il s'arrête pourtant, il rêve, il regarde si je tourne la tête, je ne saurais le rappeler moi... Il serait pourtant singulier qu'il partît après tout ce que j'ai fait ? ... Ah, voilà qui est fini, il s'en va. Je n'ai pas tant de pouvoir sur lui que je le croyais : mon frère est un maladroit, il s'y est mal pris, les gens indifférents gâtent tout. Ne suis-je pas bien avancée ? Quel dénouement !... Dorante reparait pourtant ; il me semble qu'il revient, je me dédis donc. Je l'aime encore... Feignons de sortir, afin qu'il m'arrête : il faut bien que notre réconciliation lui coûte quelque chose.*

DORANTE, l'arrêtant

*Restez, je vous prie, j'ai encore quelque chose à vous dire.*

SILVIA

*A moi, Monsieur ?*

DORANTE

*J'ai de la peine à partir sans vous avoir convaincue que je n'ai pas tort de le faire.*

SILVIA

*Eh, Monsieur, de quelle conséquence est-il de vous justifier auprès de moi ? Ce n'est pas la peine, je ne suis qu'une suivante, et vous me le faites bien sentir.*

DORANTE

*Moi, Lisette! est-ce à vous à vous plaindre ? Vous qui me voyez prendre mon parti sans me rien dire.*

SILVIA

*Hum, si je voulais, je vous répondrais bien là-dessus.*

DORANTE

*Répondez donc, je ne demande pas mieux que de me tromper. Mais que dis-je ! Mario vous aime.*

SILVIA

*Cela est vrai.*

DORANTE

*Vous êtes sensible à son amour, je l'ai vu par l'extrême envie que vous aviez tantôt que je m'en allasse, ainsi, vous ne sauriez m'aimer.*

SILVIA

*Je suis sensible à son amour, qui est-ce qui vous l'a dit ? Je ne saurais vous aimer, qu'en savez-vous ? Vous décidez bien vite.*

DORANTE

*Eh bien, Lisette, par tout ce que vous avez de plus cher au monde, instruisez-moi de ce qui en est, je vous en conjure.*

SILVIA

*Instruire un homme qui part !*

DORANTE

*Je ne partirai point.*

SILVIA

*Laissez-moi, tenez, si vous m'aimez, ne m'interrogez point ; vous ne craignez que mon indifférence et vous êtes trop heureux que je me taise. Que vous importent mes sentiments ?*

DORANTE

*Ce qu'ils m'importent, Lisette ? Peux-tu douter encore que je ne t'adore ?*

SILVIA

*Non, et vous me le répétez si souvent que je vous crois ; mais pourquoi m'en persuadez-vous, que voulez-vous que je fasse de cette pensée-là Monsieur ? Je vais vous parler à coeur ouvert, vous m'aimez, mais votre amour n'est pas une chose bien sérieuse pour vous, que de ressources n'avez-vous pas pour vous en défaire ! La distance qu'il y a et vous à moi, mille objets que vous allez trouver sur votre chemin, l'envie qu'on aura de vous rendre sensible, les amusements d'un homme de votre condition, tout va vous ôter cet amour dont vous m'entretenez impitoyablement, vous en rirez peut-être au sortir d'ici, et vous aurez raison ; mais moi, Monsieur, si je m'en ressouviens, comme j'en ai peur, s'il m'a frappée, quel secours aurai-je contre l'impression qu'il m'aura faite ? Qui est-ce qui me dédommagera de votre perte ? Qui voulez-vous que mon coeur mette à votre place ? Savez-vous bien que si je vous aimais, tout ce qu'il y a de plus grand dans le monde ne me toucherait plus ? Jugez donc de l'état où je resterais, ayez la générosité de me cacher votre amour : moi qui vous parle, je me ferais un scrupule de vous dire que je vous aime, dans les dispositions où vous êtes, l'aveu de mes sentiments pourrait exposer votre raison, et vous voyez bien aussi que je vous les cache.*

DORANTE

*Ah, ma chère Lisette, que viens-je d'entendre ! Tes paroles ont un feu qui me pénètre, je t'adore, je te respecte, il n'est ni rang, ni naissance, ni fortune qui ne disparaisse devant une âme comme la tienne ; j'aurais honte que mon orgueil tînt encore contre toi, et mon coeur et ma main t'appartiennent.*

SILVIA

*En vérité ne mériteriez-vous pas que je les prisse, ne faut-il pas être*

*bien généreuse pour vous dissimuler le plaisir qu'ils me font, et croyez-vous que cela puisse durer ?*

*DORANTE*

*Vous m'aimez donc ?*

*SILVIA*

*Non, non ; mais si vous me le demandez encore, tant pis pour vous.*

*DORANTE*

*Vos menaces ne me font point de peur.*

*SILVIA*

*Et Mario, vous n'y songez donc plus ?*

*DORANTE*

*Non, Lisette ; Mario ne m'alarme plus, vous ne l'aimez point, vous ne pouvez plus me tromper, vous avez le coeur vrai, vous êtes sensible à ma tendresse, je ne saurais en douter au transport qui m'a pris, j'en suis sûr, et vous ne sauriez plus m'ôter cette certitude-là.*

*SILVIA*

*Oh, je n'y tâcherai point gardez-la, nous verrons ce que vous en ferez.*

*DORANTE*

*Ne consentez-vous pas d'être à moi ?*

*SILVIA*

*Quoi, vous m'épouserez malgré ce que vous êtes, malgré la colère d'un père, malgré votre fortune ?*

*DORANTE*

*Mon père me pardonnera dès qu'il vous aura vue, ma fortune nous suffit à tous deux, et le mérite vaut bien la naissance : ne disputons point, car je ne changerai jamais.*

*SILVIA*

*Il ne changera jamais ! Savez-vous bien que vous me charmez, Dorante ?*

*DORANTE*

*Ne gênez donc plus votre tendresse, et laissez-la répondre...*

*SILVIA*

*Enfin, j'en suis venue à bout ; vous, vous ne changerez jamais ?*

*DORANTE*

*Non, ma chère Lisette.*

*SILVIA*

*Que d'amour !*

Pour entamer la discussion, Silvia adresse à Dorante une question superflue, vu qu'elle le voit partir : « *Quoi, sérieusement, vous partez ?* » Ce n'est donc qu'une stratégie pour l'arrêter, se montrant en même temps surprise et attristée par la décision qu'il vient de prendre. L'interprétation qu'il en donne est différente, croyant qu'elle serait contente de le voir partir. Ce qui ne fait que de lui confirmer d'avoir pris la bonne décision.

L'aparté de Silvia traduit en paroles les gestes du jeune homme, les pensées et les sentiments de la jeune fille, ainsi que la mise au point de la

stratégie à suivre. Le personnage féminin traverse des états contradictoires, fonction des hésitations de l'autre, qui oscille entre partir et rester. Elle fait voir en même temps son débat intérieur entre l'amour et l'amour propre, opposition fondamentale sur laquelle est construite toute la pièce.

Le stratagème de feindre elle-même le départ lui réussit, Dorante l'arrêtant sous prétexte qu'il a encore quelque chose à lui dire. Mais Silvia se montre surprise, le « à moi, Monsieur » anticipant sur la voie argumentative qu'elle suivra le long de l'interaction verbale : l'exploitation intelligente de la position de suivante qu'elle occupe aux yeux de Dorante. Elle usera essentiellement d'arguments psychologiques dans sa stratégie de conquête définitive, irrévocable du jeune homme. Convaincre, c'est-à-dire gagner la rationalité du préopinant, et persuader, autrement dit le séduire par des moyens subjectifs, qui font appel à la dimension affective, se donneront quand même la main dans le jeu de manipulation positive que le personnage féminin mettra en œuvre.

Dorante, qui semble ne pas avoir perdu tout espoir, ne se résigne pas à partir sans avoir essayé une dernière fois sa chance. Aussi revient-il sous le prétexte qu'il doit convaincre Silvia de la justesse de sa décision de partir. La réplique de celle-ci – « Eh, Monsieur, de quelle conséquence est-il de vous justifier auprès de moi ? Ce n'est pas la peine, je ne suis qu'une suivante, et vous me le faites bien sentir » - laisse entendre plusieurs voix : celle de la suivante consciente de son humble position, prête à accepter l'idée que le départ de Dorante serait justifié, celle de la jeune fille trompée dans ses espoirs, chagrinée que sa condition de suivante éloigne d'elle l'homme qui lui avait déclaré son amour, la voix de la femme offensée qui fait des reproches à l'homme qui l'abandonne par orgueil de classe, la voix de Silvia enfin, dont le destinataire n'est pas Dorante, mais le lecteur-spectateur, invité à participer à son jeu, en qualité de témoin, voire même de complice. Ce dédoublement des énonciateurs et des destinataires caractérise d'ailleurs l'ensemble de la comédie, au-delà de la polyphonie<sup>1</sup> constitutive, celle du *qui pro quo* initial.

Dorante répond toujours par un reproche, qui trahit cependant son désir de rester, tout en espérant qu'elle le lui demandera : « Moi, Lisette! est-ce à vous à vous plaindre ? Vous qui me voyez prendre mon parti sans me rien dire. » Mais Silvia n'a la moindre intention de lui donner satisfaction, tout en le provoquant par le feint refus de lui dire ce qu'elle

---

<sup>1</sup> cf. O. Ducrot, *Le dire et le dit*, Ed. de Minuit, 1984

pense, nouveau stratagème par lequel elle oriente la discussion dans la direction qui lui convient.

Suit un bref intermezzo sur le thème du prétendu intérêt amoureux de Mario pour la suivante Lisette, marquant la jalousie et le chagrin de Dorante, entretenus pour quelques moments par la cruelle Silvia. Elle ne lui hôte quand même tout espoir, pour ne pas l'éloigner. Moyennant le jeu de la double énonciation représentée par les répliques en échos<sup>1</sup> - « Vous êtes sensible à son amour »/ « Je suis sensible à son amour », « vous ne sauriez m'aimer »/ « Je ne saurais vous aimer » - elle remet en question les thèses avancées par l'amoureux jaloux.

Mais remettre en question une thèse ne signifie pas nécessairement la réfuter. Aussi Silvia laisse-t-elle encore planer quelque incertitude sur la signification de ses dires, ce qui semble affoler Dorante, qui explose : « Eh bien, Lisette, par tout ce que vous avez de plus cher au monde, instruisez-moi de ce qui en est, je vous en conjure ».

Silvia sent qu'elle est en train de remporter une première victoire, aussi renchérit-elle : « Instruire un homme qui part ! » Après avoir obtenu la promesse qu'il reste, elle change de stratégie. De plus en plus sûre d'elle-même, elle semble se laisser difficilement entraîner sur la voie des confessions de nature sentimentale, pour obliger Dorante à déclarer explicitement son amour. Ce que celui-ci ne tarde pas de faire : « Peux-tu douter encore que je ne t'adore ? »

Le point culminant de la scène est constitué par la réplique suivante de Silvia, véritable chef-d'œuvre de rhétorique argumentative. Sa logique impeccable est basée sur des arguments puisés dans le savoir encyclopédique – le comportement habituel des hommes de la haute société face à une éventuelle mésalliance, transformés en arguments psychologiques par la particularisation d'un trait général. Aussi construit-elle ce que les antiques appelaient *caractères*<sup>2</sup>, c'est-à-dire les traits attribués, à juste titre ou non, par l'orateur, à son public, afin de l'émouvoir, de le flatter, de l'effrayer, etc. Silvia fait donc un portrait point flateur du jeune homme qui se laisserait porter par les distractions qui le détourneraient facilement de son prétendu amour pour la suivante, rien que pour le provoquer à nier ces affirmations qui ne seraient pas valables dans son cas. Le descriptif se commue insensiblement en acte de reproche à peine camouflé. Après *le caractère* suivent *les passions*, traits que, dans la

---

<sup>1</sup> Ducrot, in op.cit., appelle phénomènes de double énonciation le discours direct rapporté et les reprises ou échos imitatifs.

<sup>2</sup> v. R. Barthes *L'ancienne rhétorique*, in *Communications* No.16, Seuil, Paris, 1970

rhétorique des anciens l'orateur s'attribue plus ou moins implicitement, pour se montrer dans une lumière favorable. Aussi Silvia se fait-elle voir intelligente, généreuse, affectionnée, mais attentive à ne pas influencer par ses paroles la décision finale de son amoureux. Or c'est justement ce qu'elle fait : elle le manipule en faisant semblant de le ménager. La figure représentative pour cette attitude est la prétérition, par laquelle on affirme passer sous silence ce dont on est en train de parler : « moi qui vous parle, je me ferais un scrupule de vous dire que je vous aime, dans les dispositions où vous êtes, l'aveu de mes sentiments pourrait exposer votre raison, et vous voyez bien aussi que je vous les cache. »

Véritable tirade, la réplique en a les caractéristiques stylistiques – langage exclamatif et interrogatif, discours passionnel, suite d'énumérations, reprise des idées par un énoncé synthétisant, conclusif, langage figuré.

La stratégie de la jeune fille porte ses fruits : Dorante non seulement exprime explicitement son adoration, conquis par les qualités que Silvia affiche indirectement, mais il la demande en mariage, renonçant à son orgueil. Cela entraîne un nouveau changement de stratégie de la part de Silvia, qui feint de ne pas croire au sérieux des affirmations de Dorante, pour obtenir sa victoire totale – la promesse ferme et explicite de celui-ci de la demander en mariage malgré son ainsi dite position d'infériorité. A son tour, elle refuse de déclarer son amour, mais sa négation est polémique : « Non, non ; mais si vous me le demandez encore, tant pis pour vous. » De plus, elle invoque l'amour que Mario lui porte, pour dérouter une dernière fois son amoureux, mais celui-ci n'est plus dupe : « Non, Lisette ; Mario ne m'alarme plus, vous ne l'aimez point, vous ne pouvez plus me tromper, vous avez le coeur vrai, vous êtes sensible à ma tendresse, je ne saurais en douter au transport qui m'a pris, j'en suis sûr, et vous ne sauriez plus m'ôter cette certitude-là. »

Les réponses en miroirs de Dorante aux insistances de la jeune fille de lui faire dire ce qu'elle veut entendre - « Quoi, vous m'épouserez malgré ce que vous êtes, malgré la colère d'un père, malgré votre fortune ? » / « Mon père me pardonnera dès qu'il vous aura vue, ma fortune nous suffit à tous deux, et le mérite vaut bien la naissance » mettent fin à ce combat de l'amour propre et de l'amour. Silvia a obtenu ce qu'elle avait voulu, sa victoire est totale. Elle exprime sa pleine satisfaction par deux énoncés adressés, l'un en aparté au lecteur/spectateur – « Enfin, j'en suis venue à bout », fonctionnant comme un clin d'œil complice, l'autre simultanément à Dorante et au public – « Que d'amour ! », expression de soulagement à la fin de ce tour de force argumentatif.

En conclusion nous pouvons affirmer que le discours du personnage féminin est un discours efficace. Orienté vers la modification de la disposition psychologique et actionnelle du sujet argumenté, il s'avère une construction flexible, qui s'adapte en cours d'énonciation à toute nouvelle condition imposée par l'interaction verbale. Mise en œuvre d'une stratégie de séduction, le discours use essentiellement d'arguments psychologiques, la monstration subtile des qualités personnelles de l'héroïne jouant le rôle essentiel dans l'obtention de la victoire finale.

**Bibliographie**

Ducrot, O., *Le Dire et le dit*, Ed.de Minuit, 1984

Barthes, R., *L'Ancienne rhétorique*, in *Communications* No.16, Seuil, Paris, 1970

**VERS UNE THÉORIE DU HÉROS ANCIEN DANS LA  
DRAMATURGIE POSTMODERNE : « LE HÉROS GÉNÉRIQUE ».  
LE CAS DE DIDIER-GEORGES GABILY**

**TOWARDS A THEORY OF THE ANCIENT HERO IN POSTMODERN  
DRAMATURGY : "THE GENERIC HERO".  
THE CASE OF DIDIER-GEORGES GABILY**

**VERSO UNA TEORIA DELL'EROE ANTICO NELLA  
DRAMMATURGIA POSTMODERNA: " L'EROE GENERICO ."  
IL CASO DI DIDIER-GEORGES GABILY**

**Despoina NIKIFORAKI<sup>1</sup>**

**Résumé**

*L'insertion des personnages antiques dans une œuvre contemporaine pose la question de leur intégration à l'intrigue et, aussi, au mythe ancien. Les anciens personnages tragiques sont donc déjà des figures mythiques accomplies, qu'ils aient agi auparavant ou non. Derrière des noms indestructibles, la dramaturgie gabilienne invente une fiction nouvelle où l'action dramatique est une recomposition active. Dorénavant, c'est avec leurs mots, réinventés, qu'ils parlent et qu'ils affrontent le monde contemporain ; le monde ancien et le monde contemporain se renvoient leurs représentations respectives à travers le prisme l'un de l'autre. Le héros générique contemporain aurait subi la déshéroïsation : étant désormais un nom pur, exempt d'action ou de renouvellement d'exploit, il incarne l'idée du héros. L'insertion d'un héros antique dans une nouvelle histoire, une histoire qui va s'écrire dans et pour la contemporanéité, ne lui fait rien perdre de son caractère original. La reproduction de la figure mythique dans un nouveau contexte actualise et multiplie son occurrence ; il est lui-même mais nous le découvrons reproductible dans une combinatoire de possibilités infinies.*

*Mots-clés : héros, personnage de théâtre, rôle générique, déshéroïsation*

**Abstract**

*For modern theoreticians, mythic characters, can be a model of a generic hero; we define as a generic hero the survival of an epic or tragic hero in modern times who would have suffered un-heroisation. This condition declares that the hero is now reduced to a pure name, free from renewal of his past action or having to accomplish a new feat. Thus, he continues to exist but he embodies only the idea of what the hero has been without repeating in the present the feat that gave him his mythical name. The introduction of an ancient hero in a new condition does not make him lose his original character. The reproduction of the mythical figure in a new context updates and multiplies its occurrences: the hero is still himself but we discover him as reproductible within a combination of infinite possibilities.*

*Key-words: hero, generic hero, character, un-desheroisation*

---

<sup>1</sup> cagliostrofam@hotmail.com, E.H.E.S.S.

### **Riassunto**

*L'inserimento di personaggi antichi in un'opera contemporanea pone il problema della loro integrazione alla storia, nonché al mito antico. I vecchi personaggi tragici sono quindi delle figure mitiche indipendenti, sia che abbiano già agito o no. Dietro nomi immutabili, la drammaturgia di Gabilly inventa una nuova finzione in cui l'azione drammatica rappresenta una ricomposizione attiva. L'eroe generico contemporaneo avrebbe subito la diseroicizzazione: essendo oramai un nome puro, esente da azione o da nuovi exploit, egli incarna solamente l'idea dell'eroe. L'inserimento di un eroe antico in una nuova storia, una storia che si comporrà nella e per la contemporaneità, non gli fa perdere nulla del suo carattere originale. La riproduzione dell'eroe mitico in un nuovo contesto ne modernizza e ne moltiplica l'esistenza; è se stesso ma lo scopriamo riproducibile in un'infinita combinazione di possibilità.*

*Parole chiave: eroe, personaggio teatrale, ruolo generico, diseroicizzazione,*

L'insertion des personnages antiques dans une œuvre contemporaine pose la double question de leur intégration à l'intrigue et, par extension, au mythe ancien. Nous désirons commencer notre réflexion sur les personnages gabiliens en partant du constat qu'il s'agit des personnages anciens brassés dans notre monde contemporain. Par conséquent, il n'y a ni séparation spatiale ni éloignement temporel entre leur histoire et la représentation théâtrale ; présentée sous des artifices pour mieux dissimuler leur origine, cette typologie ancienne de personnages fait progressivement tomber son masque anonyme pour enfin révéler au grand jour qui ils sont. Car, chez D.-G. Gabilly, il n'y a plus cette évidence du héros et de l'acte qu'il doit accomplir pour devenir ce qu'il est, comme c'était le cas chez les auteurs anciens.

Les anciens personnages tragiques sont donc déjà des figures mythiques accomplies, qu'ils aient agi auparavant ou non. Derrière des noms indestructibles et des caractères dénués de volonté d'agir, le dramaturge invente une fiction où l'action dramatique est réduite au cadre d'une recomposition active. Dorénavant, c'est avec leurs mots, réinventés, qu'ils parlent et qu'ils affrontent le monde contemporain ; le monde ancien et le monde contemporain se renvoient leurs représentations respectives à travers le prisme l'un de l'autre. Néanmoins, la perte de l'action tragique, l'inactivité dans laquelle se trouvent ces personnages, en fait des boucs émissaires pour l'entourage contemporain qui, littéralement, les manipule. L'œuvre de D.-G. Gabilly ne donne pas en spectacle une énième version des anciens mythes, mais il fait en sorte qu'une intrigue de théâtre se restitue bout à bout et jusqu'à produire un tableau final qui met en scène les deux mondes se donnant en représentation mutuelle.

Dans ses études sur la tragédie grecque et la modernité, Y. Kott présente également les héros tragiques comme des « boucs émissaires » dont chaque tragédie change seulement les noms, tandis que « le mythe de la méditation demeure le même »<sup>1</sup>. Dans cet exposé du monde tragique, nous retrouvons une composante essentielle qu'exploite également l'univers gabilyen : comme le héros tragique doit parcourir un chemin semé de mort, D.-G. Gabily, dans *Gibiers du temps*, guide Thésée, Cypris et Pythie à travers une ville moderne, non sans constater que le nouveau monde se déforme sous les coups d'une violence irraisonnée.

*La route de l'exil hors du paradis et en direction du nouveau paradis, qui a été promis, est jonchée de cadavres. La tragédie est une exhibition spectaculaire de ces cadavres.*<sup>2</sup>

De plus, nous sommes intéressée à un terme que Y. Kott conçoit et introduit, et qui pourrait fonder les nouvelles mythologies d'aujourd'hui réunissant ainsi les fragments de tragédie qui subsistent dans les écritures contemporaines.

*Pendant longtemps, j'ai pensé pouvoir découvrir la plus petite unité structurale de l'opposition tragique : le tragème, comme le mytheme de Lévi-Strauss, modelé sur le phonème et le morphème linguistiques. Cet atome du tragique semble être le meurtre de la mère pour venger le père assassiné, la mise en terre d'un frère au prix de sa propre mort, un crime involontaire « qui était écrit », dont on doit porter l'entière responsabilité.*<sup>3</sup>

Il deviendrait donc possible de détecter cette unité structurale, ce *tragème*, et sa seule présence suffirait pour établir le noyau d'une œuvre ancienne au sein d'une réécriture contemporaine. Or, si le *tragème* implique que Thésée doit faire tuer son fils et Phèdre se suicider pour révéler la tragédie de *Phèdre*, dans le cas de D.-G. Gabily, cela s'avère impossible : Hippolyte est justement le héros autour duquel toute la pièce se concentre, pour signifier son absence. De plus, même les dieux d'autrefois qui accompagnent Thésée dans son errance ne semblent plus rien déterminer du sort de celui-ci.

---

<sup>1</sup> Kott J., « Introduction », in *Manger les dieux. Essais sur la tragédie grecque et la modernité*, traduit de l'anglais par Jean-Pierre Cottureau et Michel Lisowski, Payot, Paris, 1975, p. 16.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 16.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 15.

Afin de comprendre comment agissent les personnages gabiliens sur l'intrigue, nous pouvons commencer par nous demander s'ils remplissent les conditions du drame moderne. La crise du drame, mettant en péril la fable, provoque inexorablement l'affaiblissement de l'identité du personnage :

*Réduit à des fonctions essentielles comme autant de traces de son humanité, proche de l'effacement par sa concentration sur un support mince et énigmatique, le personnage parle encore. Et cette « présence d'un absent » ou cette « absence rendue présente », en laquelle Jean-Pierre Sarrazac voit l'équation du personnage moderne, doit être considérée dans sa relation à la parole.<sup>1</sup>*

Ainsi, le personnage produit par la crise de la forme dramatique semble se constituer autour de la dichotomie qui sépare l'identité émettrice et la parole proférée ; la figure et le verbe se superposent, mais ne s'interpénètrent pas. Or, cette exigence canonique qui a pu trouver son application dans la manifestation des groupes de personnages, dans la parole chorale, ne semble plus convenir aux personnages porteurs de noms mythiques de D.-G. Gabily.

Dans le panorama des théâtres postdramatiques que passe en revue H.-T. Lehmann, nous retenons deux écritures scéniques qui pourraient nous permettre de saisir la consistance des personnages dont les noms font résonner des histoires anciennes. La première est celle de T. Kantor. Pour H.-T. Lehmann, les mannequins de T. Kantor « sont comme l'être révolu et oublié de l'homme, son "moi à souvenirs" qu'il continue de porter avec lui »<sup>2</sup>. Sans prétendre établir d'analogie directe entre les mannequins de T. Kantor et les personnages mythiques de D.-G. Gabily, nous sommes en mesure de constater que ces derniers ont une double consistance : ils ont survécu jusqu'à la contemporanéité mais le discours qui les traverse est relié à une temporalité hermétique et passée.

Une temporalité permettant cette transaction entre le passé et le présent n'est pas impossible au théâtre. P. Katuszewski, analysant l'action de l'ombre de Tantale dans la tragédie de Sénèque, propose une représentation du temps mythologique, temps dans lequel s'inscrivent également les personnages gabiliens, sur un plan perpendiculaire au temps humain. Le temps perpendiculaire opère une ouverture sur le temps ordinaire assurant

---

<sup>1</sup> « Personnage (crise du) », in Sarrazac, J.-P., Naugrette C., Kuntz H., Losco M. et Lescot D. (éds.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Circé, Belval, 2005, p. 152.

<sup>2</sup> Lehmann, H.-T., *Le Théâtre postdramatique*, traduit de l'allemand par Philippe-Henri Ledru, L'Arche, Paris, 2002, p. 112.

ainsi l'existence d'un temps atemporel unifiant le passé et le futur<sup>1</sup>. Il serait intéressant de considérer que les personnages mythiques qui continuent à exister dans le présent vacillant du théâtre en transportant avec eux le bagage du temps historique, le temps de leur histoire mythique, puissent être intégrés dans cette seconde temporalité. Ainsi, la Pythie qui accompagne Thésée dans cette aventure de l'errance possède la connaissance de l'avenir :

*PYTHIE. Ce que je vois ? / Ce que je vois ? / Ahé ! / Je ne veux pas ! / Ahé / Toi qui tonds l'agneau pour le repas maternel, fi ! / Fuis, Thésée ! / Toi qui fus bélier !...*

*Tu le savais, toi qui voulais te délivrer. Toi qui voulais revoir ta maison. Est-ce bien si sûr que tu le savais. Moi, je vois tout ce qui sera. Malheur. Ciel vide. Ciel dépeuplé. Bleu-noir. Avec ta mort assurée, ô, mon ami, dans la prochaine nuit. Je la vois. La seconde délivrance. La véritable.<sup>2</sup>*

Par conséquent, la Pythie est l'héroïne gabillienne qui, par la voix de l'oracle, autorise le passage des personnages mythiques vers la temporalité du réversible. En effet, D.-G. Gabily, dans *Gibiers du temps*, accomplit un geste de réunification du temps mythique. Thésée et Phèdre, d'abord, séparés et chacun figé dans un espace-temps différent, s'unissent à la fin de l'œuvre ; c'est ainsi que celle-ci réalise finalement l'ancrage des deux époux dans la même histoire. Le Thésée de D.-G. Gabily surgit du passé du héros éponyme, il est enfermé, puis libéré des Enfers, et Phèdre, quant à elle, est déjà inscrite dans le présent, elle célèbre dans un temps cyclique la rencontre avec un Hippolyte renouvelable tous les ans. Leur union est donc marquée par le rapprochement d'évolutions temporelles séparées. Thésée avance dans la modernité depuis son ancienne place, tandis que Phèdre reste immobile dans le présent, en perpétuelle attente du héros de l'Antiquité.

La deuxième écriture scénique contemporaine qui pourrait permettre une identification avec les héros gabiliens est celle de R. Wilson. De fait, H.-T. Lehmann qualifie son théâtre de « néo-mythique ». Dans la lecture

---

<sup>1</sup> Katuszewki, P., « *Ich war Hamlet* » *Recherches sur les fantômes dans les théâtres antiques et contemporain*, thèse de doctorat, sous la direction de Florence Dupont, Université Paris III-Sorbonne Nouvelle, 2006, p. 56. La thèse a été publiée en 2011 (Kimé, Paris).

<sup>2</sup> Gabily, D.-G., *Gibiers du temps*, « Première époque : Thésée. III Trois nus transactionnels, une trêve. 4. (Trêves) » et « Deuxième époque : Voix. Fragments d'oracle », Actes Sud-Papiers, Arles, 1995, p. 55 et 71.

visuelle de R. Wilson que fait H.-T. Lehmann, ce terme est introduit pour désigner l'univers d'images scéniques évoquant d'anciens mythes et tout autre élément historique, religieux ou littéraire imaginaire stimulant une représentation allégorique. Pour R. Wilson, « les imageries mythiques remplacent ici l'action dans un désir "postmoderne" de *citer* des mondes d'images révolus »<sup>1</sup>. Il est clair que dans le théâtre de R. Wilson, où l'action dramatique évolue sous forme de métamorphose formelle, les images des mythes projettent un monde à la fois accompli et virtuel. Cependant, H.-T. Lehmann remarque que dans ce type de théâtre *post-anthropocentrique*, les personnages s'animent « comme par magie, sans motivations, sans but et sans logique apparente »<sup>2</sup> ; c'est par cette destinée « tracée par les oracles »<sup>3</sup> que l'auteur estime que les personnages-*figurines* de R. Wilson imitent les héros de tragédie<sup>4</sup>.

Pour ce qui est de D.-G. Gabily, il serait évidemment impensable de comparer intégralement son théâtre à l'esthétique et à l'architecture de scène de R. Wilson. Or, l'idée, chez R. Wilson, que le contenu mythique peut se réduire à la réalité, aussi réelle soit-elle, d'une image et que les personnages s'y meuvent de manière indépendante d'une volonté déterminée, nous amène à constater que cet usage du monde mythique sur un mode virtuel a une place à trouver dans la réflexion contemporaine. De même que les personnages de T. Kantor portent avec eux l'être inanimé et que cet élément

---

<sup>1</sup> Lehmann, H.-T., *Le Théâtre postdramatique*, op. cit., p. 125.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 121.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> Nous pouvons remarquer que la vision de Robert Wilson sur le théâtre et la tragédie n'est pas si différente de celle de Jean-Pierre Vernant : « La tragédie donne à voir sur la scène des personnages et des événements qui revêtent, dans l'actualité du spectacle, toutes les apparences de l'existence réelle. Au moment même où les spectateurs les ont sous les yeux, ils savent que les héros tragiques n'y sont pas et ne sauraient y être puisque, rattachés à une époque entièrement révolue, ils appartiennent par définition à un monde qui n'existe plus, à un inaccessible ailleurs. La "présence" qu'incarne l'acteur au théâtre est donc toujours le signe ou le masque d'une "absence" à la réalité quotidienne du public. »

Vernant, J.-P., « Le dieu de la fiction tragique », in *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, vol. II, Librairie François Maspero, Paris, 1972 ; rééd., éditions La Découverte / Poche, Paris, 2001, p. 23.

Néanmoins, la différence qui subsiste entre les personnages de la tragédie selon Jean-Pierre Vernant et les personnages-*figurines* de Robert Wilson consiste en ceci : le théâtre ancien actualise les personnages actants du mythe en les faisant vivre dans un monde passé que le poète volontairement reconstruit, tandis que, dans certains cas du théâtre contemporain où le contexte mythique n'est pas réactualisé, ce ne sont plus que les images inactuelles et inaltérables des anciens personnages qui se meuvent dans un environnement qui n'est pas mythique.

porté est, en fait, porteur de quelque chose qui n'est pas figuré, R. Wilson fait muter les personnages en figurines, l'être fictif en figure plastique. Ainsi, il semblerait qu'une partie du théâtre postdramatique valorise ces personnages qui deviennent eux-mêmes des personnages de prototype.

« Le personnage de personnage » n'est pas une notion nouvelle. Dans l'ouvrage sur le personnage contemporain de J.-P. Ryngaert et Julie Sermon, nous trouvons cette idée associée aux contes de fées<sup>1</sup>. En effet, les auteurs emploient cette formule attirante pour se référer à ces écritures contemporaines qui puisent dans les contes traditionnels des nouvelles créatures à fonction quasi mythologique, « sur le mode de fables non réalistes à l'instar des mythes antiques, mais avec des personnages moins chargés d'histoire et de connotations que leurs illustres aïeux »<sup>2</sup>. En conséquence, nous empruntons cette notion qui appartient à l'univers du conte réactualisé en vue de l'appliquer au contexte de l'écriture gabillienne.

Pour J.-P. Ryngaert et Julie Sermon, les personnages mythiques et, en particulier, ceux créés par D.-G. Gabily, une fois sortis du cadre de leur histoire et, de façon générale, hors du contexte de la tragédie, deviennent un moyen contemporain, un « matériau » visant à interroger le monde sur ce qu'il est devenu et à nous faire réfléchir sur ce qui dans ces histoires peut encore nous intéresser aujourd'hui. Selon eux, l'imagerie archaïque que le théâtre contemporain s'est réappropriée aurait une fonction soit critique soit reconfortante à jouer dans notre société. Cependant, il s'agit pour nous non pas d'explicitier ce à quoi renverrait le personnage mythique contemporain mais de voir en quoi ce type de personnages dévierait par rapport à un archétype idéalisé.

Pour conclure cette première partie de notre réflexion, nous pouvons affirmer ceci : bien que, de façon générale, le personnage théâtral doit assurer la réalisation de l'action en étant lui-même la mise en forme et en parole de l'acte théâtral<sup>1</sup>, nous pensons que les personnages porteurs de noms mythique chez D.-G. Gabily ne peuvent pas être conformes à ce qu'ils ont été, puisque leur histoire ancienne prend aujourd'hui une nouvelle tournure. Mais ils ne peuvent pas non plus être les actants de cette action dramatique contemporaine, puisqu'ils ont définitivement perdu leur pouvoir d'agir sur les situations. Coupés de leur environnement, jadis, tragique, ils sont présents encore aujourd'hui afin de terminer un acte déjà commencé

---

<sup>1</sup> Ryngaert J.-P. et Sermon, J., *Le Personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, éditions Théâtrales, Montreuil-sous-bois, 2006, p. 146.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 146.

<sup>1</sup> « Personnage (crise du) », *art. cit.*, p. 150.

depuis le temps de la tragédie, bien que leur condition n'ait pas cessé de dégénérer depuis ce temps, et cet acte doit absolument aboutir de nos jours à un quelconque achèvement.

### **Le héros générique : un héros de fonction**

Émerge alors la question suivante : si un personnage ancien est exposé dans une configuration contemporaine, peut-il être parfaitement identifié à lui-même en étant dégénéré ? Dans *La Poétique* d'Aristote, la notion de personnage est dérivée du participe présent du verbe agir : celui qui agit, *l'agissant*. Cependant, ce terme qui désigne strictement l'actant au théâtre diffère des qualités nécessaires que doivent avoir des personnages, qualités qui sont les « deux causes naturelles des actions »<sup>1</sup> : le *caractère* et la *pensée*<sup>2</sup>. De fait, ces dernières font partie des six composantes de la tragédie. Les autres sont *l'histoire*, le *spectacle*, le *chant*, et *l'expression*, « l'agencement même des mètres »<sup>3</sup>. Bien qu'Aristote distingue alors l'agent de l'action des éléments qui composent la tragédie, le personnage théâtral contemporain serait, quel que soit le contexte d'époque et d'écriture, la formation d'une figure assemblée à partir de plusieurs des composantes aristotéliennes : du *caractère*, de la *pensée* et de *l'expression*<sup>4</sup>. D'ailleurs, il demeure possible que ces composantes soient présentes, entièrement ou partiellement, ou même absentes. Pour Aristote, la tragédie est la représentation d'action<sup>5</sup> et ce sont les personnages en action qui font la représentation<sup>6</sup>. Selon une formule d'Aristote, ceux qui représentent (les comédiens) représentent l'action en représentant les agissants<sup>7</sup>.

---

<sup>1</sup> Aristote, *La Poétique*, 6, 50 a 1-2, texte, traduction, notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Le Seuil, 1980.

<sup>2</sup> Aristote, *La Poétique*, 6, 50 a 5-7 et 6, 50 b 8-9, 11-12, *ibidem* :

« Les caractères sont ce qui nous permet de qualifier les personnages en action, la pensée tout ce qui dans leurs paroles revient à faire une démonstration ou encore à énoncer une maxime. (...) Le caractère, c'est ce qui est de nature à manifester un choix qualifié (...). La pensée, ce sont les formes dans lesquelles on démontre que quelque chose est ou n'est pas, ou dans les quelles on énonce une vérité générale. »

<sup>3</sup> Aristote, *La Poétique*, 6, 49 b 34-35, *ibidem*.

<sup>4</sup> Sur la question du personnage antique, nous renvoyons à Judet de La Combe, P., « La question du personnage : action/caractère/discours », dans *L'Agamemnon d'Eschyle. Commentaire des dialogues*, Presses Universitaires du Septentrion, Paris, coll. « Cahiers de Philologie », vol. 18, 2001, pp. 39-53.

<sup>5</sup> Aristote, *La Poétique*, 6, 49 b 24, *op. cit.*

<sup>6</sup> *Ibidem*, 6, 49 b 31.

<sup>7</sup> *Ibidem*, 2, 48 a 1 :

Par conséquent, nous constatons que, déjà depuis Aristote, il peut exister une double représentation de l'action ; d'abord, les personnages sont eux-mêmes une représentation, et ensuite, ces personnages représentent l'action par leurs actes. Dans le commentaire de *La Poétique*, Roselyne Dupont-Roc et J. Lallot démontrent que le syntagme *mimēthai* + accusatif peut recouvrir deux relations différentes : « Le complément peut désigner l'*objet-modèle*, l'objet naturel que l'on imite (la construction est attestée chap. 15, 54 b 9), mais il désigne plus souvent, dans la *Poétique*, l'*objet-copie*, l'artefact que l'on crée »<sup>1</sup>. Cette remarque met donc en valeur, comme résultat de la *mimēsis* aristotélicienne, un dérivé théâtral qui est de l'ordre de la copie ; nous nous servons de ce modèle de l'*objet-copie* déductible du personnage théâtral en vue d'appuyer notre théorie du *héros générique*.

Du côté contemporain, on atteste que la tragédie et ses héros se perpétuent. En effet, telle est l'affirmation de C. Prin qui soutient que la tragédie continue à être extraordinairement présente sur les scènes de nos théâtres et que ses héros au destin exemplaire « servent toujours de paraboles valables ici et maintenant, de miroir permanent aux contradictions, aux catastrophes actuelles ou à venir »<sup>2</sup>. De la tragédie « princière », il extrait la posture de l'*Homme générique* comme étant le revers actuel des héros mythiques :

*Sur la scène théâtrale de nos sociétés démocratiques, le Roi de la tragédie ancienne ou antique n'est donc pas mort. Et pourtant il se meurt par consommation lente et, sans doute, mimétique, mais surtout par un renversement complet de perspective et de sens. Chez Ionesco, le Roi n'est plus le porteur, privilégié par sa naissance, d'un tragique à lui particulier et inaccessible au commun des mortels, mais le représentant métaphorique du tragique de l'Homme universel. Il est l'Homme générique, promis à une fin certaine, et promu, par la grâce dramaturgique et langagière de son auteur, au rang de Roi de tragédie.*<sup>3</sup>

---

Ceux qui représentent représentent des personnages en action.

<sup>1</sup> *Ibidem*, p. 156.

Et aussi : « Cette ambiguïté met également en question le sens et la traduction du complément *prattonas* (litt. : « agissants »). D'abord assimilés aux êtres qui agissent dans la réalité et sont doués de qualités d'ordre éthique, ils sont ensuite définis par la distance même qui les sépare de ces modèles (« meilleurs, pires, pareils que nous »), et apparaissent comme ceux qui agissent dans le récit ou sur la scène. Il s'agit donc très exactement d'êtres en action dans la fiction, créés à l'imitation d'êtres en action dans le réel ».

<sup>2</sup> Prin C., « Le personnage tragique, aujourd'hui », *Théâtre / Public, Tragédies anciennes, tragédies contemporaines*, 130-131, juillet-octobre 1996, pp. 8-9.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

De ce fait, si nous acceptons, d'une part, que le personnage antique puisse être notamment la représentation d'un être ayant une correspondance relative avec l'objet réel, dont il ne peut être que la copie, et, de l'autre, que ces héros d'autrefois sont aujourd'hui des personnages qui révèlent à l'humanité sa face monstrueuse, nous proposons alors de comprendre que, dans la démarche de D.-G. Gabily, Thésée et Phèdre seraient, à leur tour, des copies de ces premiers personnages légendaires, devenus des *héros génériques*. Le *héros générique* contemporain aurait subi la déshéroïsation : étant désormais un nom pur, exempt d'action ou de renouvellement d'exploit, il incarne l'idée du héros.

Cette façon de qualifier les personnages mythiques aujourd'hui n'est pas fondamentalement si différente des rôles génériques, comme celui de la Nourrice et ceux des autres personnages auxiliaires dans les dramaturgies classiques. En outre, l'emploi des personnages dont le nom relève d'une appellation générique occupe une place considérable dans l'écriture contemporaine :

*Convoqués sur scène non pas à titre privé mais en tant que fonctions précises, profils, représentants d'une certaine catégorie ou d'une certaine position, pas forcément référentielles, ces personnages stéréotypés inversent le circuit traditionnel des échanges symboliques entre la scène et le monde, la représentation et le réel. Alors que le type classique est l'incarnation emblématique des valeurs, des forces, des intérêts reconnus d'une collectivité, le type contemporain, lui s'autoproclame. Il fait l'économie du détour par une identité fictive personnalisée (l'Avare s'appelle Harpagon, le Misanthrope, Alceste) et s'affirme comme cristallisation insolite de l'imaginaire social, qui ne tire plus sa légitimité de valeurs essentielles ou transcendantes : il n'a qu'à se présenter comme tel.<sup>1</sup>*

Ainsi, le théâtre contemporain a fréquemment recours à l'emploi de personnages dont le nom fait transparaître une catégorie ou une fonction spéciales. Cette classification, loin de limiter son objet à une place préétablie, autorise l'accès à une confusion volontaire entre l'élément fictif et l'imaginaire social, entre la fiction théâtrale et la réalité sociologique, mettant ensemble la salle et la scène dans une même entité.

Pour revenir aux héros d'autrefois, ils constituent d'ores et déjà des personnages absolument intégrés dans un tissu d'événements dramatiques.

---

<sup>1</sup> Ryngaert J.-P. et Sermon J., *Le Personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, op. cit., p. 153.

Leur nom seul suffit pour interférer avec l'histoire ainsi que les traditions littéraires antérieures ; cet effet se produit indépendamment de la nouvelle identité de l'œuvre et aussi en contre-emploi par rapport à l'usage historique des œuvres antiques :

*Le hic et le nunc de l'original constitue ce qu'on appelle son authenticité. (...) Ce qui fait l'authenticité d'une chose est tout ce qu'elle contient de transmissible de par son origine, de sa durée matérielle à son pouvoir de témoignage historique. (...)*

*On pourrait dire, de façon générale, que la technique de reproduction détache l'objet reproduit du domaine de la tradition. En multipliant des exemplaires, elle substitue à son occurrence unique son existence en série. Et en permettant à la reproduction de s'offrir au récepteur dans la situation où il se trouve, elle actualise l'objet reproduit.<sup>1</sup>*

La réflexion de W. Benjamin autour de *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* nous autorise également à envisager les héros antiques comme des reproductions ; l'authenticité, le *hic* et le *nunc* de jadis, révolus, empêchent le héros original, cristallisé dans ses aventures mythiques, de se fondre complètement dans les nouvelles histoires racontées aujourd'hui. Tandis que, si nous considérons l'existence actuelle du héros comme un *objet-copie*, comme le héros tragique d'autrefois incarné en personnage inactuel contemporain, nous lui donnons un nouveau départ dans le circuit de l'écriture dramatique. Par cette distinction, nous créons une distance nécessaire entre le modèle et la reprise de celui-ci dans la contemporanéité.

Par conséquent, l'insertion d'un héros antique dans une nouvelle histoire, une histoire qui va s'écrire dans et pour la contemporanéité, ne lui fait rien perdre de son caractère original. La reproduction de la figure mythique dans un nouveau contexte actualise et multiplie son occurrence ; il est lui-même mais nous le découvrons reproductible dans une combinatoire de possibilités infinies. De plus, D.-G. Gabily n'hésite pas à mélanger les traditions en remplaçant la Nourrice qui veille auprès de Phèdre chez Sénèque, Racine et Garnier par Cypris, personnage qui commence et déclenche la tragédie chez Euripide. De même, à la fin de l'œuvre, Cypris demande à Thésée de prendre le nom de son premier fils pour que l'histoire

---

<sup>1</sup> Benjamin, W., « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique (dernière version de 1939) », in *Œuvres III*, Gallimard, Paris, coll. « Folio / essais », 2000, p. 274, 275 et 276.

puisse aboutir à son issue finale. Ainsi, les personnages contemporains de D.-G. Gably peuvent être des anciens rôles que l'auteur rend volontairement interchangeables :

CYPRIS. Je réfléchis vite. J'ai réfléchi. Renvoyez la nourrice  
DÉMOPHON. Impossible. Et ce n'est pas seulement une  
question de fidélité. L'honneur des maîtres, etc. Vous ne savez pas ce que  
je sais  
CYPRIS. Je sais plus que cela. Je suis Cypris. Il faut que je  
finisse quelque chose. Et j'ai besoin de prendre sa place pour ça  
DÉMOPHON. Mon intérêt, là-dedans  
CYPRIS. Une mort désirée-tue  
DÉMOPHON. Elle ? Mort ?  
CYPRIS. Ça : Phèdre. La fin de l'histoire. (...)  
*Cypris a terminé de déshabiller Nourricielle. Commence elle-  
même à se rhabiller avec les habits de Nourricielle.*  
(...)  
CYPRIS. C'est moi. Nourrice. A moi. Phèdre.<sup>1</sup>

Aussi étonnant que ceci puisse paraître, D.-G. Gably prétend terminer l'histoire de *Phèdre*. Cela présuppose alors que l'histoire n'a pas été commencée par lui, étant donné qu'elle est préexistante. Cypris déclare à Démophon vouloir prendre les rênes de l'action afin de mettre un terme à cette nouvelle histoire répétitive et incessante, histoire qui ne cesse de renouveler la promesse de l'union de Phèdre avec un prétendant faux Hippolyte. De toute manière, il n'y a plus de tragédie à jouer ; Phèdre et Thésée ne se reconnaissent pas. Le but de la scène est seulement de « tirer les rideaux du théâtre », de donner l'épilogue de *Phèdre* en exposant la rencontre des époux :

CYPRIS. (...) Il faut  
seulement que les choses s'accomplissent  
Accepte  
seulement de porter ton autre nom, Thésée  
celui de ton fils premier-né  
et toutes les choses s'accompliront avec cette vieille, comme tu  
dis, oui, c'est une vieille, et c'est aussi ton ancienne femme que tu ne  
veux pas reconnaître car tout change et au miroir, toi non plus, tu ne  
voudrais te reconnaître, et c'est encore, aussi  
la fin de l'histoire, la nôtre qui est comme cette vieille que tu ne  
veux plus regarder<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Gably, D.-G., *Gibiers du temps*, « Première époque : Thésée. III trois nus transactionnels, une trêve. 2. (Echange) et 3. (Aveux) », *op. cit.*, p. 43, 47 et 49.

<sup>1</sup> *Ibidem*, « Troisième époque : Phèdre, fragments d'agonie. 6. (Eux 2) », p. 144.

Ainsi, à la fin de l'œuvre, la Cypris de D.-G. Gably s'active sur le plateau afin de terminer l'histoire de vengeance qu'avait commencée l'Aphrodite d'Euripide. Les personnages de *Gibiers de temps* sont alors des *héros génériques*, des reproductions des anciens rôles qui reviennent au théâtre pour subir tout à fait passivement l'achèvement de leur propre histoire.

### **Bibliographie**

- Aristote, *La Poétique*, texte, traduction, notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Le Seuil, 1980.
- Benjamin, W., *Œuvres III*, Gallimard, Paris, coll. « Folio / essais », 2000.
- Calame C., (entretien avec), « Du *muthos* des anciens Grecs au mythe des anthropologies », *Europe, Mythe et mythologie dans l'Antiquité gréco-romaine*, 904-905, août-septembre 2004.
- Gably, D.-G., *Œuvres*. Actes Sud, Arles, 2008.
- Gably, D.-G., *Notes de travail*, préface Jean-Pierre Thibaudat, édition Frédérique Duchêne et Claire David, Actes Sud, Arles, 2003.
- Gably, D.-G., *À tout va (journal, 1993-1996)*, Actes Sud, Arles, 2002.
- Judet de La Combe, P., *L'Agamemnon d'Eschyle. Commentaire des dialogues*, Presses Universitaires du Septentrion, Paris, coll. « Cahiers de Philologie », vol. 18, 2001.
- Katuszewki, P., *Ceci n'est pas un fantôme. Essai sur les personnages de fantômes dans les théâtres antique et contemporain*, Kimé, Paris, 2011.
- Kott J., « Introduction », in *Manger les dieux. Essais sur la tragédie grecque et la modernité*, Payot, Paris, 1975.
- Lehmann, H.-T., *Le Théâtre postdramatique*, L'Arche, Paris, 2002.
- Prin C., « Le personnage tragique, aujourd'hui », *Théâtre / Public, Tragédies anciennes, tragédies contemporaines*, 130-131, juillet-octobre 1996.
- Ryngaert J.-P. et Sermon, J., *Le Personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, éditions Théâtrales, Montreuil-sous-bois, 2006,
- Sarrazac, J.-P., Naugrette C., Kuntz H., Losco M. et Lescot D. (éds.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Circé, Belval, 2005.
- Tackels, B., *Avec Gably, voyant de la langue*, Actes Sud - Papiers, Arles, 2003
- Tackels, B., « "Celui qui ne sait plus parler, qu'il chante !" Le chœur chez Didier-Georges Gably », *Alternatives théâtrales, Choralités*, 76-77, 2<sup>e</sup> trimestre 2003, pp. 74-76.
- Tackels, B., *À vues : écrits sur le théâtre aujourd'hui*, Christian Bourgois Éditeur, Paris, 1997.
- Vernant, J.-P., *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, vol. II, Librairie François Maspero, Paris, 1972 ; rééd., éditions La Découverte / Poche, Paris, 2001.

**ANALYSE DES DIDASCALIES MÉTA-INTERACTIONNELLES :  
L'EXEMPLE DE SAMUEL BECKETT**

**ANALYSIS OF META-INTERACTIONAL STAGE DIRECTIONS.  
SAMUEL BECKETT'S EXAMPLE**

**ANALISI DELLE DIDASCALIE META-INTERAZIONALI.  
L'ESEMPIO DI SAMUEL BECKETT**

**André PETITJEAN**<sup>1</sup>

**Résumé**

*L' article a pour objet l'étude des didascalies méta-interactionnelles. L'analyse est menée à partir d'une observation du système didascalique que contient la pièce En attendant Godot de Samuel Beckett. Il s'agit, dans une première partie, de statuer sur la définition et la délimitation de ces empanx textuels qui constituent l'une des deux composantes de la textualité dramatique. Dans une seconde partie, on s'attache à décrire les contenus que recouvre la catégorie des didascalies dites méta-interactionnelles. Dans les deux cas, on cherche à préciser les particularités stylistiques de Beckett en la matière.*

*Mots-clefs : textualité dramatique, didascalies méta-interactionnelles, communication non verbale, style de S. Beckett*

**Abstract**

*The article focuses on the study of meta-interactional stage directions. The analysis is conducted using an observation of the system of stage directions that contains the piece Waiting for Godot by Samuel Beckett. This is, in a first part, to decide on the definition and delimitation of these textual spans which constitute one of the two components of dramatic textuality. In a second part, it attempts to describe the content that covers the category of stage directions called meta-interactional. In both cases, we seek to clarify the stylistic particularities of Beckett in the matter.*

*Key words: dramatic textuality, meta-interactional stage directions, non verbal communication, style of S. Beckett.*

**Riassunto**

*L'articolo ha come oggetto lo studio delle didascalie meta-interazionali. L'analisi è condotta a partire dall'osservazione del sistema didascalico presente nell'opera teatrale En attendant Godot di Samuel Beckett. Nella prima parte, l'Autore prende posizione sulla definizione e la delimitazione di questi campi testuali che costituiscono una delle due componenti della testualità drammatica. Nella seconda parte affronta la descrizione dei contenuti compresi nella categoria delle didascalie dette meta-interazionali. In entrambi i*

---

<sup>1</sup> petitjean.andre2@wanadoo.fr - CREM, Centre de recherche sur les médiations, Communication, langage, art, culture, EA 3476, université de Lorraine/université de Haute-Alsace, France

*casi vengono precisate le specificità di Beckett relativamente all'oggetto in esame.*

*Parole-chiave: testualità drammatica, didascalie meta-interazionali, comunicazione non verbale, stile di S. Beckett*

## **Introduction**

Longtemps négligées tant par les littéraires que par les linguistes, les « didascalies » ou « indications scéniques » bénéficient aujourd'hui d'un intérêt théorique indéniable comme en témoigne un certain nombre d'articles et d'ouvrages parus ces dernières années : J.-M. Thomasseau (1984 a) et b)) ; S. Golopentia, M. Martinez Thomas (1994) ; T. Gallèpe, (1997) ; F. Calas, R. Elouri, S. Hamzaoui et T. Salaaoui (éds), (2007), F. Fix et F. Toudoire-Surlapierre (2007) ; A. Petitjean (2010, a) et b).

Dans ce contexte et dans le cadre de l'axe intitulé « interactions verbales, paraverbales, non verbales » du présent appel, je me propose de problématiser ce qu'il est convenu d'appeler les didascalies méta-interactionnelles et ce à partir du système didascalique que contient la pièce *En attendant Godot* de Samuel Beckett. Il s'agira dans une première partie, en prenant pour exemple les didascalies méta-interactionnelles, de statuer sur la définition et la délimitation de ces empan textuels qui constituent l'une des deux composantes du discours dramatique. Dans une seconde partie, on s'attachera à décrire les contenus que recouvre la catégorie des didascalies dites méta-dramatiques. Dans les deux cas, on cherchera à préciser les particularités stylistiques de Beckett en la matière.

### **1. Statut textuel des didascalies**

Comme je l'ai montré par ailleurs (A. Petitjean, 2010 a) et b)), on peut analyser les didascalies selon leur FORME graphique (*ex.* italiques ou capitales pour les noms de personnages) et leur localisation paginale (*ex.* usage des blancs intersticiels, du retour à la ligne ou de l'alinéa...), leur PLACE (avant, en cours ou après interactions), leur MODE ENONCIATIF (privilège accordé au présent et relatif effacement de l'énonciateur) et leurs FONCTIONS selon leur CONTENU.

Sur le plan de la FORME, Beckett utilise les lettres capitales pour nommer ses personnages en tant que locuteurs, qu'ils aient un patronyme (VLADIMIR, ESTRAGON, POZZO, LUCKY) ou non (LE GARÇON) et les minuscules italiques quand ils ont le statut d'adressés (*A Vladimir ; A Estragon...*).

Au niveau typographique, les didascalies intra-répliques sont en

italique et insérées entre parenthèses :

« VLADIMIR. – J'ai dû le noter. (Il fouille dans ses poches, archibondées de saletés de toutes sortes.) » (p. 18).

Quant aux didascalies inter-répliques, elles sont présentées en italique mais sans parenthèse et disposées après un saut de ligne. Ce qui leur donne souvent le statut de bornes équivalant à une mention de scène et cela d'autant plus que leur contenu est de type kinésique ou proxémique lié à l'organisation de l'interaction.

« *Lucky regarde Estragon longuement.* » (p 36).  
« *Soupirs de soulagement. Détente. Ils s'éloignent l'un de l'autre.* » (p. 25).

Relevons une exception typographique, celle des quatre didascalies qui accompagnent le monologue de Lucky. Elles sont présentées en caractère gras et minuscules mais sans italiques et disposées dans la marge gauche du texte. Essentiellement consacrées aux réactions des auditeurs à l'écoute de Lucky, du fait qu'elles ne sont pas insérées dans le flux de paroles du personnage, elles renforcent formellement leur aspect de coulée verbale ininterrompue.

La PLACE, autre paramètre définitoire des didascalies, permet de séparer les modes d'insertion des didascalies en deux grandes catégories selon qu'elles impactent les *interactions* ou les *répliques*.

Par interaction, il faut entendre, ici, non pas les classes d'unités des analyses conversationnelles, mais ces masses verbales que les mentions d'actes ou de scènes découpent dans le texte. En fonction de quoi on peut dire que les didascalies sont placées avant ou après interaction. C'est ainsi qu'en fonction de la borne intitulée « Acte premier », la localisation spatio-temporelle occupe la position de didascalie avant-interaction.

« *Route à la campagne, avec arbre.*  
*Soir.* » (p. 9).

Elle sert à établir, à l'aide d'informants spatiaux et temporels, le contexte général dans le cadre duquel vont se dérouler les échanges entre les personnages.

Relèvent de la catégorie « après interaction » les didascalies qui ne sont suivies d'aucune autre interaction (fin de la pièce) ou qui sont séparées des suivantes par un espacement de page significatif.

A l'inter-face entre deux interactions et formellement reconnaissables du fait qu'elles ne sont pas entre parenthèses, certaines didascalies, en particulier de type proxémique, signalent les entrées et les sorties des personnages. (« *Entre Vladimir* » (p. 9) ; « *Vladimir sort. Estragon se lève et le suit jusqu'à la limite de la scène.* », p. 20) et du même coup précisent quels sont les interactants en présence.

Toujours au niveau de la PLACE, la catégorie « réplique », qui représente de loin le nombre le plus important de didascalies, peut elle-même se subdiviser en didascalies « avant réplique », « intra-réplique », « inter-réplique » et « après-réplique ».

La position « avant réplique » correspond aux didascalies qui se placent juste après le nom du personnage et en amont de ses paroles. Certaines d'entre elles jouent un rôle dans l'interaction en faisant référence, par exemple, à du posturo-mimo-gestuel (« *il se tourne vers Vladimir* » ; « *pointant l'index* » ; « *levant les épaules, faisant la moue* »).

Les didascalies « intra-réplique » sont semblables aux précédentes, tant d'un point de vue quantitatif qu'en termes de contenus. Leur principale différence est due au fait qu'elles s'insinuent à l'intérieur des tours de paroles et sont souvent plus longues que les « avant répliques ». Il n'est pas rare aussi de trouver, à cet endroit, des didascalies, qui ne sont pas forcément centrées sur le locuteur mais aussi sur son interlocuteur

(« VLADIMIR. – [...] Attends, ça y est. (*Il sort enfin une carotte et la donne à Estragon.*) Voilà mon cher. (*Estragon l'essuie sur sa manche et commence à la manger.*) Rends-moi le navet. (*Estragon lui rend le navet.*) Fais la durer, il n'y en a plus. », p. 26).

Les didascalies « inter-répliques » sont situées après une réplique et avant la prise de parole d'un autre personnage. Parfois séparées par un saut de ligne, elles ne sont pas entre parenthèses et peuvent être alignées ou non à droite.

« VLADIMIR (*levant la main*). – Ecoute !  
*Ils écoutent, grotesquement figés.* »  
ESTRAGON. – Je n'entends rien. » (p. 25).

Elles sont pour Beckett l'occasion de suspendre les échanges par des pauses descriptives plus ou moins longues selon qu'elles se limitent à des détails kinésiques ou prennent la forme de véritables pantomimes.

« POZZO. – (*d'un geste large*).- Ne parlons plus de ça. (*Il tire sur la*

*corde.) Debout ! [...]*

*Silence. Estragon et Vladimir, s'enhardissent peu à peu, tournent autour de Lucky, l'inspectent sur toutes les coutures. Pozzo mord dans son poulet avec voracité, jette les os après les avoir sucés. Lucky ploie lentement, jusqu'à ce que la valise frôle le sol, se redresse brusquement, recommence à ployer. Rythme de celui qui dort debout.*

ESTRAGON.– Qu'est-ce qu'il a ? » (p. 33).

Les didascalies « après-répliques » peuvent confirmer ou infirmer le contenu ou l'orientation de la réplique qui les précèdent. Le désaccord entre didascalies et répliques est l'un des traits reconnaissables du style de Beckett.

« POZZO. – Je vais vous quitter.

ESTRAGON. – Et votre savonnette ?

POZZO. – J'ai dû la laisser au château.

ESTRAGON. – Alors, adieu.

POZZO. – Adieu.

VLADIMIR. – Adieu.

*Silence. Personne ne bouge.*

(p. 65).

En relation avec leur place se pose le problème de la portée des didascalies, c'est-à-dire de la portion plus ou moins grande de texte à laquelle elle s'applique. L'empan le plus large correspond aux didascalies placées avant interaction qui transmettent des informations contextuelles globales valables pour toute la pièce ou pour un acte. Le domaine d'application d'une didascalie le moins étendu est celui des répliques, sous la forme de trois types de configuration : réplique à venir, réplique en cours, réplique antérieure.

Les didascalies dont la portée concerne la « réplique à venir » sont placées avant réplique et recouvrent la totalité du tour de parole (« ESTRAGON. (*la bouche pleine, distraitement*). – On n'est pas liés ? », p. 27) ou seulement l'une de ses parties, dès l'instant où une autre didascalie, surtout si elle appartient au même paradigme, invalide le contenu de la précédente. En fait, il est souvent bien difficile de mesurer et de statuer sur la portée d'une didascalie, même en s'appuyant sur le contenu des dialogues. Pour ne prendre qu'un exemple, on peut imaginer, mais le texte ne le dit pas, que le sentiment affectueux que révèle la didascalie (« *tendrement* ») quand Vladimir promet d'aider Estragon (« Je te porterai ») perdure au-delà de l'intervention de Pozzo et s'applique au tour de paroles ultérieur de Vladimir conseillant à son compagnon :

« Essaie de marcher ». (p. 44-45).

Il est possible aussi que la réplique à venir soit précédée, en guise d'information contextuelle, de la référence à des actions que le locuteur est en train d'effectuer (« ESTRAGON (*levant les épaules, faisant la moue*). – Tu trouves ? » (p. 34) ou qu'il vient de réaliser (« [...] *Ils se tournent vers Pozzo qui, ayant fini de manger, s'essuie la bouche du revers de la main.* »), p.35) au moment où il va développer son propos. Il s'agit généralement d'une gestualité non verbale ou non communicationnelle, souvent formulée à l'aide du gérondif ou du participe présent : « VLADIMIR (*indiquant*). – Le cou. ESTRAGON (*regardant le cou*). – Je ne vois rien. » (p. 33) ; (« ESTRAGON (*tout en mâchant*). – Je t'ai posé une question. » (p. 26). Elles permettent aussi de décrire l'attitude des interlocuteurs, comme on l'a vu avec les didascalies placées en marge du monologue de Lucky. (« *Exclamations de Vladimir et Estragon. Pozzo se lève d'un bond, tire sur la corde. Tous crient. Lucky tire sur la corde, trébuche, hurle. Tous se jettent sur Lucky qui se débat, hurle son texte.* » (p. 61).

Pour les didascalies qui portent sur les « répliques en cours », il s'agit essentiellement des didascalies placées à l'intérieur des tours de paroles. Leurs fonctions sont diverses puisqu'elles peuvent aussi bien nous informer de l'état d'esprit du locuteur, de ses attitudes au cours de l'échange que de l'identité de son interlocuteur ou des réactions de ce dernier.

« POZZO. – Il y aura bientôt soixante ans que cela dure... (*il calcule mentalement*)... oui, bientôt soixante. (*Se redressant fièrement.*) On ne me les donnerait pas, n'est-ce pas ? (*Vladimir regarde Lucky*). A côté de lui j'ai l'air d'un jeune homme, non ? (*Un temps. A Lucky.*) Chapeau ! (*Lucky dépose le panier, enlève son chapeau. [...]*) ». (p. 45).

Beckett n'est pas économe en didascalies dont le but est de décrire le déroulement des échanges, que les précisions comportementales concernent le locuteur ou son interlocuteur.

« ESTRAGON (*pas en avant*). – Tu es fâché ? (*Silence. Pas en avant*). Pardon ! (*Silence. Pas en avant. Il lui touche l'épaule.*) Voyons, Didi. (*Silence.*) Donne ta main ! (*Vladimir se retourne.*) Embrasse-moi ! (*Vladimir se raidit.*) Laisse-toi faire ! (*Vladimir s'amollit. Ils s'embrassent. Estragon recule.*) Tu pues l'ail ! ». (p. 21).

Quant aux didascalies portant sur une « réplique antérieure », il est indéniable qu'elles sont plus rares. Elles obligent le lecteur à vérifier

rétroactivement s'il avait lu la réplique dans le sens suggéré par l'auteur dramatique qui en profite, en l'occurrence, pour placer un jeu de mots.

(« VLADIMIR. – A Godot ? Liés à Godot ? Quelle idée ? Jamais de la vie ! (*Un temps.*) Pas encore. (*Il ne fait pas la liaison.*) » (p. 27).

Pour clore cette partie consacrée à la portée des didascalies, je préciserai qu'elles entretiennent entre elles, sur le plan syntagmatique, des rapports d'enchaînement ou d'emboîtement. Dans le premier cas, selon qu'elles appartiennent ou non au même paradigme et concernent ou pas le même personnage, le contenu de la seconde se substitue à celui de la première. C'est ainsi que les didascalies décrivent les mouvements et les gestes successifs qu'accomplit Pozzo.

« *Pozzo avance, menaçant.*

Estragon (*vivement*). – Nous ne sommes pas d'ici monsieur.

Pozzo (*s'arrêtant*) – Vous êtes bien des êtres humains cependant. (*Il met ses lunettes.*) A ce que je vois. (*Il enlève ses lunettes.*) De la même espèce que moi. (*Il éclate d'un rire énorme.*) De la même espèce que Pozzo ! D'origine divine ! » (p. 30).

Dans le second cas, la didascalie qui suit ne signifie pas l'obsolescence de la précédente mais son intégration dans un contenu qui la subsume. C'est ainsi que les gestes qu'effectue Vladimir sont subordonnés et dépendent de son humeur chagrine qu'explicite la didascalie « (*impatiemment*) » :

« VLADIMIR.- (*impatiemment*). – Mais oui, mais oui, on est des magiciens. Mais ne nous laissons pas détourner de ce que nous avons résolu. (*Il ramasse une chaussure.*) Viens, donne ton pied. (*Estragon s'approche de lui, lève le pied.*) L'autre, porc ! (*Estragon lève l'autre pied.*) Plus haut ! [...] » (p. 97).

Du point de vue de leur ENONCIATION, les didascalies dans *En attendant Godot* sont conformes au patron discursif traditionnel dont les caractéristiques stylistiques sont les suivantes : emploi d'un présent " désactualisant " (« *Il tend son mouchoir à Estragon* », p.43) ; phrases nominales ou averbales (« *Route à la campagne, avec arbre. Soir.* », (p. 9) ; densité de participes présents et de gérondifs (« *regardant le ciel* », « *se repose en haletant* » (p.9). Au plan énonciatif, toujours, certaines didascalies semblent être écrites à la seule destination du lecteur. Cela prend la forme de détails descriptifs dont la précision n'est pas transposable scéniquement

(« *Estragon agite son pied, en faisant jouer les orteils, afin que l'air y circule mieux* », p. 13) ; de commentaires du type « *Estragon n'en dit rien* » (p. 112), de jeux de mots comme « *du tic au tac* » (p. 51), voire d'une allusion culturelle parodique, en référence, par exemple, à un vers de Lamartine (« *Vladimir suspend son vol, peiné. Silence* », p. 81).

## 2. Contenus et fonctions des didascalies méta-interactionnelles

Les didascalies méta-interactionnelles se rapportent, pour l'essentiel, à ce qui a trait à la *structuration des dialogues*. Entrent en premier lieu dans cette catégorie les didascalies qui désignent l'allocutaire lorsque plusieurs locuteurs sont en présence. (« POZZO.- Vous êtes sévères. (A Vladimir). Quel âge avez-vous, sans indiscrétion ? (*Silence.*) Soixante ?... Soixante-dix ?... (A Estragon.) Quel âge peut-il bien avoir ? », p.37). Il est à noter qu'à différents moments les didascalies signalent une adresse directe non pas à un autre personnage mais au spectateur. (« VLADIMIR. –Tout de même... cet arbre...(se tournant vers le public)...cette tourbière. », p.18). Ce phénomène est à lier, et c'est là l'un des stylèmes de l'auteur, à la volonté de Beckett de déconstruire les conventions théâtrales par une mise en abyme du spectacle lui-même. Cette méta-théâtralité prend des formes diverses :

— longue tirade de Pozzo entrecoupée de didascalies méta-énoncives et gestuelles qui l'assimilent à un numéro d'acteur (« [...] Dans ces latitudes. (*Un temps.*) Quand il fait beau. (*Sa voix se fait chantante.*) Il y a une heure (*il regarde sa montre, ton prosaïque*) environ (*ton à nouveau lyrique*) après nous avoir versé depuis (*il hésite, le ton baisse*) mettons dix heures du matin (*le ton s'élève*) sans faiblir des torrents de lumière rouge et blanche, il s'est mis à perdre de son éclat, à pâlir (*geste des deux mains qui descendent par paliers*), à pâlir toujours un peu plus jusqu'à ce que (*pause dramatique, large geste horizontal des deux mains qui s'écartent*) vlan ! fini ! il ne bouge plus !... » (p. 51-52) ;

— mise en demeure d'Estragon et Vladimir de donner leur impression (« POZZO.- Comment m'avez-vous trouvé ? (*Estragon et Vladimir le regardent sans comprendre.*) Bon ? Moyen ? Passable ? Quelconque ? Franchement mauvais ? » (p. 52-53) ;

— déconstruction ludique de l'illusion du quatrième mur par des allusions au lieu théâtral. Voir la référence aux spectateurs (« ESTRAGON – Endroit délicieux. (*Il se retourne, avance jusqu'à la rampe, regarde vers le public.*) Aspects riants.[...] » (p. 16) ou le fait que Vladimir se retirant pour assouvir un besoin pressant, Estragon lui indique la direction des toilettes :

« VLADIMIR.– Je reviens. (*Il se dirige vers la coulisse.*) ESTRAGON. – Au fond du couloir à gauche. VLADIMIR. – Garde ma place. (*Il sort.*) » (p. 48).

Parmi les facteurs de structuration des dialogues, on peut aussi relever, même si elles sont moins utiles que dans les échanges ordinaires, les séquences d'ouverture et de fermeture à l'aide de formules de salutation. Dans tous les cas, elles s'accompagnent de comportements non verbaux, en particulier proxémiques, que les didascalies peuvent mentionner.

« VOIX EN COULISSE.– Monsieur !  
*Estragon s'arrête. Tous deux regardent en direction de la voix.*  
ESTRAGON. – Ca recommence.  
VLADIMIR. – Approche, mon enfant.  
*Entre un jeune garçon, craintivement. Il s'arrête.*  
GARÇON. – Monsieur Albert ?  
VLADIMIR. – C'est moi.  
(p. 68).

Il est à noter que dans ce monde de la vacuité, de l'impuissance et de l'absurde qui caractérise l'univers de la pièce, les dérapages conversationnels se multiplient tels que la réduction du dialogue à une formule de clôture en contradiction avec la didascalie.

« ESTRAGON. – Alors, adieu.  
POZZO. – Adieu.  
VLADIMIR. – Adieu.  
ESTRAGON. – Adieu.  
*Silence. Personne ne bouge.*  
VLADIMIR. – Adieu.  
POZZO. – Adieu.  
ESTRAGON. – Adieu.  
*Silence.* »  
(p. 65).

Concernant la structuration de l'interaction, les didascalies ne manquent pas de nous informer sur la manière dont les interlocuteurs s'ajustent mutuellement au sens où ils coordonnent en permanence leurs comportements durant les échanges. Sur le plan visuel, cette inter-synchronisation se manifeste par des signes qu'émettent les interlocuteurs et en particulier par la direction du regard (« *Ils se regardent avec colère* » ; « *Vladimir et Estragon s'interrogent du regard* »). C'est ainsi que Pozzo qui craint de ne pas être écouté par ses interlocuteurs, les rappelle à son

attention :

« POZZO.- [...] Vous-mêmes (*il les regarde attentivement l'un après l'autre, afin qu'ils se sachent visés tous les deux*) vous-mêmes, qui sait, vous m'aurez peut-être apporté quelque chose. » (p. 39).

Remarquons que dans *En attendant Godot*, les didascalies mentionnant l'activité perceptive des personnages sont nombreuses. Il reste qu'elles sont rarement l'indice d'une relation interlocutive effective : voir « *Lucky (qui) regarde Estragon longuement* » mais demeure muet ou Pozzo qui est incapable d'interpréter les gestes de Vladimir (« *Vladimir mime celui qui porte une lourde charge. Pozzo le regarde sans comprendre* », p.41). En fait les regards sont plutôt le signe d'une angoisse existentielle diffuse dans ce monde dépourvu de repères. (« *VLADIMIR (regardant avec affolement autour de lui, comme si la date était inscrite dans le paysage)* », p. 18) ; « *Vladimir arpente la scène avec agitation, s'arrête de temps en temps pour scruter l'horizon.* », p. 19).

Le contenu des didascalies méta-interactionnelles concerne essentiellement les signes non verbaux visuels (kinésiques et proxémiques) qui constituent le co-texte des échanges interactifs en accord étroit avec la partie verbale ou textuelle. Dans la mesure où tout au long d'une interaction ordinaire le corps est en état d'émission permanent et compte tenu du fait que chaque partie du corps (de la tête aux pieds) est un vecteur de signification, on comprend que les didascalies multiplient les indications corporelles, tout en laissant une bonne part du non verbal nécessairement elliptique.

En atteste l'existence de didascalies qui explicitent les mouvements d'accompagnement des verbalisations proférées par les personnages, que ce soit sous la forme de balancements du tronc, de mouvements de la tête, des bras ou de la main, d'expressions faciales etc. (« *Se retournant* » ; « *Il se tourne vers Vladimir* ») ; « *Levant la tête* » ; « *Il baisse honteusement la tête* » ; « *il brandit les bras* » ; « *Il tend la main à Estragon* » ; « *Devant leur expression incrédule* » ; « *Rit bruyamment* » ; « *Il rit, content de ce bon mot* ».

Précisons qu'il convient de distinguer, même s'il n'est pas toujours aisé de le faire compte tenu des synergies systémiques entre le verbal et le non verbal, gestes praxiques et gestualité communicationnelle. Les premiers réfèrent aux activités physiques que peut effectuer un locuteur au cours de l'interaction : (« *ESTRAGON. – Donne-moi une carotte. (Vladimir fouille dans ses poches, en retire un navet et le donne à Estragon.) Merci. (Il mord*

*dedans. Plaintivement.*) C'est un navet ! », p. 26). On a dit la prédilection de Beckett pour les pantomimes qui sont développées avec minutie dans les didascalies.

(« *Lucky dépose valise et panier, avance, ouvre le pliant, le pose par terre, recule, reprend valise et panier. Pozzo regarde le pliant.*) Plus près ! (*Lucky dépose valise et panier, avance, déplace le pliant, recule, reprend valise et panier. Pozzo s'assied, pose le bout de son fouet contre la poitrine de Lucky et pousse.*) Arrière ! (*Lucky recule.*) Encore. (*Lucky recule encore.*) Arrêt ! (*Lucky s'arrête*), p. 32).

Voir aussi pages 28 et 29 l'arrivée de Lucky et Pozzo ou pages 101-102 la scène des chapeaux. On sait que la gestualité praxique que dénotent les didascalies possède un caractère narratif plus marqué que la gestualité communicationnelle. Il reste que chez Beckett elle a pour caractéristique essentielle de référer à des activités ordinaires, en particulier corporelles, en rupture avec les fictions dramatiques traditionnelles (peiner à mettre ses chaussures (pages 9, 11, 12, 16, 94, 97, 128, 131), oublier de fermer son pantalon (p. 11), manger frugalement (p. 26, 36), uriner avec difficulté (p. 11, 48), émettre des pets (p. 114)...). Leur trait commun, outre d'appartenir au registre du grotesque, est d'exprimer un sentiment d'inanité de toute action humaine. Elles soulignent aussi la vacuité de ces existences souffreteuses, suspendues à l'inexorable attente de la mort dont les deux compagnons essaient vainement à diverses reprises de hâter l'échéance en se suicidant (noyade (p. 74) et pendaison (p. 21 et 132)).

Quant à la gestualité communicationnelle, elle correspond aux gestes kinésiques qui participent étroitement à la structuration des interactions. Soit Beckett, qu'il se limite à mentionner l'existence d'un geste ou qu'il se contente d'une comparaison, laisse au lecteur le soin d'en imaginer le contenu en fonction du contexte. (« VLADIMIR. – Tout de même, tu ne vas pas me dire que ça (*geste*) ressemble au Vaucluse ! Il y a quand même une grosse différence. » (p. 86) ; « VLADIMIR.- Mais regarde. (*Geste*). Pour le moment il est inerte. » (p. 111) ; « VLADIMIR (*avec des tortillements d'esthète*) - Il y a quelque chose... » (p. 56) ; « VLADIMIR. Donne, je le ferai, moi. *Estragon ne veut pas donner le mouchoir. Gestes d'enfant* », p. 44). Soit, et c'est plutôt son style, Beckett rend compte avec précision des mouvements corporels. (« *large geste horizontal des deux mains qui s'écartent* » (p. 52) ; « *gémissant, portant ses mains à sa tête* » (p.46). Dans la catégorie des gestes co-verbaux on relèvera, dans la pièce, les « illustrateurs », gestes parmi lesquels on peut distinguer, entre autres, les mouvements déictiques désignant un sujet ou un objet présents (« POZZO.

– Savez-vous qui m’a appris toutes ces belles choses ? (*Un temps. Dardant son doigt vers Lucky.*) lui ! » ; « ESTRAGON (*pointant l’index*). Ce n’est pas une raison pour ne pas te boutonner »(p.11) ;« VLADIMIR.– Regarde-moi ça ! ESTRAGON. – Quoi ? VLADIMIR (*indiquant*). Le cou. » (p. 33) ; les kinétophages, mouvements qui miment l’action corporelle (« *Vladimir mime celui qui porte une lourde charge* » ; « *Il fait celui qui ploie en haletant* » (p. 41) ; les synchronisateurs qui assurent le bon fonctionnement de l’interaction verbale sous la forme de « régulateurs », gestes et mouvements de demande ou de cession d’un tour de parole. C’est ainsi que Vladimir refuse de donner la parole à Estragon qui veut exprimer son désaccord. (« *Il lève la main*). Non, ne proteste pas, nous nous ennuyons ferme, c’est incontestable », p. 113).

Toujours au niveau de la structuration des interactions, les didascalies peuvent rendre compte de la corrélation intra-sujet entre les signes d’un même canal dans leur enchaînement syntagmatique (le rire et le sourire) ou entre les signes de différents canaux.(expression du visage et kinésique).

« *Vladimir part d’un non rire qu’il réprime aussitôt, en portant sa main au pubis, le visage crispé.*

VLADIMIR. – On n’ose même plus rire.

ESTRAGON. – Tu parles d’une privation.

VLADIMIR. – Seulement sourire. (*Son visage se fend dans un sourire maximum qui se fige, dure un bon moment, puis subitement s’éteint.*) Ce n’est pas la même chose. Enfin... (*Un temps.*) Gogo... » (p. 13).

Les didascalies soulignent aussi le fait que le non verbal peut anticiper ou suivre l’actualisation du verbal.(« ESTRAGON (levant les épaules, faisant la moue). – Tu trouves ? » (p. 34) ; « [...] c’est affreux... faut qu’il s’en aille... (il brandit les bras) »(p. 46).

Dans la rubrique des didascalies interactionnelles figurent également les didascalies de type proxémique qui précisent, en ouverture d’interaction, la localisation spatiale des personnages, en particulier s’ils se situent ou non dans l’espace mimétique. (« *Estragon, assis sur un pierre, essaie d’enlever sa chaussure* ». (p. 9) ; « VOIX EN COULISSE. – Monsieur ! », p. 68).En cours d’interaction, les didascalies proxémiques décrivent les attitudes et les mouvements qu’opèrent les personnages, sous la forme d’« adaptateurs ».C’est ainsi que les déplacements et les rapports de proximité ou d’éloignement permettent au lecteur d’inférer l’état des relations entre les personnages.

« [...] Vladimir revient, passe devant Estragon, traverse la scène, les yeux baissés. Estragon fait quelques pas vers lui, s'arrête.  
 ESTRAGON (avec douceur). – Tu voulais me parler ? (Vladimir ne répond pas. Estragon fait un pas en avant.) Tu avais quelque chose à me dire ? (Silence. Autre pas en avant.) Dis, Didi...  
 VLADIMIR (sans se retourner). Je n'ai rien à te dire.  
 ESTRAGON (pas en avant). Tu es fâché ? (Silence. Pas en avant. Il lui touche l'épaule.) Voyons, Didi. (Silence) Donne ta main !... » (p. 20-21).

## Conclusion

J'espère, au cours de cette étude, avoir apporté ma contribution aux descriptions linguistiques des didascalies et à une meilleure connaissance du système didascalique propre à *En attendant Godot*.

Ce dernier résultat, d'un point de vue tant qualitatif que quantitatif, des choix opérés par Beckett concernant les domaines qu'affectent ses didascalies en fonction de leur paradigmatique d'appartenance, en l'occurrence les didascalies méta-interactionnelles.

J'ajouterai qu'il existe, dans la syntagmatique de l'œuvre, de véritables parcours didascaliques en fonction des interactions dynamiques qu'elles entretiennent entre elles. Une étude génétique des modes de leur production ainsi que de leurs liens avec les dialogues complèterait utilement l'approche immanente qui a été la mienne.

## Bibliographie

Frédéric, Calas, Romdane Elouri, Saïd Hamzaoui, et Tijani Salaaoui, (Eds), *Le texte didascalique à l'épreuve de la lecture et de la représentation*, Eds, Sud Editions/Presses, Bordeaux, 2007, 543 pages.

Florence, Fix et Frédérique Toudoir-Surlapierre, *La didascalie dans le théâtre du XX<sup>e</sup> siècle*, Collection Ecritures, Editions Universitaires de Dijon, 2007, 282 pages.

Gallèpe, Thierry, *Didascalies, les mots de la mise en scène*, L'Harmattan. Paris, 1997, 479 pages.

Golopentia, Sanda, Martinez Thomas, *Voir les didascalies*, Ibéricas, n° 3, université de Toulouse-Le-Mirail. 1994, 243 pages.

Petitjean, André, « Statut de l'énonciateur et des destinataires des didascalies », Actes du colloque de Dijon in *A qui parle-t-on ? Le destinataire dans le théâtre vivant français*, C. Despierre et F. Fix (éds), Éditions universitaires de Dijon, 2010 a), p. 97-105.

Petitjean, André, « Pour une stylistique des œuvres dramatiques : l'exemple des didascalies » in *Stylistiques*, J. Wulf, Éd, Presses universitaires de Rennes, 2010 b), p. 297-307.

Thomasseau, Jean- Marie, « Pour une analyse du para-texte théâtral », *Littérature*, n°53, 1984, 79-103.

Thomasseau, Jean-Marie « Les différents états du texte théâtral », *Pratiques* n° 41, 1984, b) 99-121.

## **LA DRAMATISATION DU TRAGIQUE DANS CALIGULA D'ALBERT CAMUS**

### **DRAMATIZATION OF TRAGIC IN ALBERT CAMUS' CALIGULA**

### **DRAMATISACION DEL TRAGICO EN CALIGULA DE ALBERT CAMUS**

**N'golo Aboudou SORO<sup>1</sup>**

#### **Résumé**

*Le tragique dans la pièce Caligula se découvre à travers l'adaptation dramatique de l'histoire de l'empereur romain Caligula. L'absurdité de la conduite du monarque l'expose inexorablement à la mort. La relation incestueuse de Caligula avec Drusilla, ses multiples meurtres, son attitude blasphématoire vis-à-vis des dieux, son nihilisme absolu, etc. mis en scène textuellement à travers les occurrences discursives des personnages et les didascalies permettent au dramaturge de substituer l'absurdité de la liberté humaine à la fatalité métaphysique. Dans la pièce éponyme d'Albert Camus, l'idée du tragique tout en se laïcisant permet au dramaturge d'explorer et d'exposer les profondeurs de l'homme moderne en proie à une démence volontaire.*

*Mots-clés : absurde, la démesure, dramatisation, moderne, tragique,*

#### **Abstract**

*In the Camus authored play Caligula, tragedy displays through the dramatization of the story of the Roman emperor Caligula. The monarch is inexorably exposed to death by the absurdity of his behaviour. His incestuous relationship with Drusilla, his numerous murders, his blasphemous attitude towards deities and his absolute nihilism and many of his other misdeeds such as they are literally exhibited by the discourse of the characters and the stage directions enable the playwright to substitute metaphysical fate with the absurdity of human freedom. And while the notion of tragedy is made secular in this eponymous play by Albert Camus, it allows the playwright to explore and expound the depths of modern man who is experiencing a willing dementia.*

*Keywords: absurd, dramatization, excessiveness, modern, tragedy.*

#### **Resumen**

*Lo trágico en la obra Caligula se descubre através de la adaptación dramática de la historia del emperador romano Caligula. Lo absurdo del comportamiento del monarca le expone inexorablemente a la muerte. La relación incestuosa de Caligula con Drusilla, sus numerosos homicidios su actitud blasfemo con los dioses, su nihilismo absoluto, etc... Puesto en escena palabra por palabra através de las conjunturas discursivas de los protagonistas y de las indicaciones escénicas, permiten al dramaturgo sustituir lo absurdo de la libertad humana a la fatalidad metafísica. En la obra eponimo de*

---

<sup>1</sup>ngoloas@yahoo.fr, Université de Bouaké, Côte d'Ivoire.

*Albert Camus ; la idea del tragico, laicizandose mientras permite al dramaturgo explorar y exponer a fondo el hombre moderno ; victima de una demencia voluntaria.*

*Palabras claves : absurdo, dramatizacion, descomedimiento moderno, tragico*

## **Introduction**

A l'orée du XIX<sup>e</sup> siècle, la notion du tragique s'est émancipée de celle de la tragédie telle que celle-ci apparaît chez les auteurs de l'Antiquité grecque et latine et, à un degré moindre, chez les auteurs classiques français. L'idée de tragique qui implique la fatalité et l'affrontement des hommes et des dieux, le destin et l'irréversible, a évolué et le mot prend en compte, tout en se « *laïcisant* », « *le conflit de l'homme avec lui-même et avec la société*<sup>1</sup> ». Ce qui fait dire à Sidibé Valy que,

*par delà les divinités anciennes qui sous-tendaient tout processus tragique, le théâtre tragique semble naître aujourd'hui des contingences socio-économiques*<sup>2</sup>.

Désormais, le tragique est fonctionnelle aussi bien dans les œuvres dramatiques les plus diverses que dans les œuvres poétiques et romanesques. Et comme le fait remarquer Christian Biet, le « *tragique* » n'est plus assigné à une forme mais à une notion variable et

*il peut y avoir des poèmes tragiques (Leconte de Lisle), des romans tragiques, des anecdotes tragiques, et même toutes sortes de décisions tragiques dans la vie des hommes*<sup>3</sup>.

Dans tous les cas, les auteurs rivalisent afin de traduire l'idée du tragique telle que chacun d'eux la conçoit. C'est dans cette veine que le dramaturge Albert Camus matérialise le tragique dans les profondeurs de l'homme moderne en exhumant l'empereur romain Caligula qui voulut, tel une divinité, être adoré. À l'image de certains dieux, il entretenait des rapports indécents avec sa sœur. D'ailleurs, la mort de cette sœur-amante est à l'origine de sa quête de l'impossible ou de sa démence volontaire. Il tue de riches citoyens pour confisquer leur fortune, assassine la plupart de ses conseillers et est assassiné à son tour par les soldats de sa garde prétorienne. Ces faits mis en dialogue ou qui se découvrent dans les didascalies participent de la dramatisation du tragique dans cette pièce éponyme

---

<sup>1</sup> Biet, Christian, *La tragédie*, Armand Colin, Paris, 1997, p.174.

<sup>2</sup> Sidibé, Valy, *Le tragique dans le théâtre de Bernard Binlin Dadié*, Éditions Flah Sy-Nani, Abidjan, 1999, p.1.

<sup>3</sup> Biet, Christian, *La tragédie*, op. cit., p.175.

représentée pour la première fois sur la scène parisienne en 1945. Albert Camus y théâtralise le despotisme fondé sur le nihilisme né de la conscience de l'absurde. Le tragique dramatisé indique au lecteur-spectateur les limites infranchissables de l'aspiration à la liberté. L'assassinat de ce monstre cruel et vicieux rappelle aussi que « *l'absurde constitue l'horizon ultime de l'existence humaine*<sup>1</sup> ». D'où notre thématique : *La dramatisation du tragique dans Caligula d'Albert Camus*. Notre réflexion vise à élucider les indices littéraires et dramaturgiques à travers lesquels Albert Camus réalise la dramatisation du tragique dans cette pièce. Quels sont les moyens artistiques et esthétiques mis en œuvre dans *Caligula* et par lesquels le dramaturge substitue l'absurdité de la liberté humaine à la fatalité métaphysique ? Notre argumentation s'articule suivant trois axes : Les indices de la dramatisation du tragique dans *Caligula* ; Le fonctionnement de la dramatisation du tragique camusien ; Les effets de cette dramatisation du tragique dans la pièce d'Albert Camus.

### **Les indices de la dramatisation du tragique dans *Caligula***

La démesure de la liberté de Caligula est à l'origine du tragique dans la pièce. Le péril de mort auquel est exposé le héros cristallise le tragique de l'intrigue. Dès lors, Caligula apparaît au lecteur-spectateur comme un personnage tragique, c'est-à-dire comme « *un monstre incompréhensible et déroutant, à la fois agent et agi, coupable et innocent, lucide et aveuglé*<sup>2</sup> ». Ce qu'Emmanuel Danblon appelle « *la faute tragique* » et qui renforce le caractère tragique du héros de *Caligula* se dévoile dès la première scène. Cette scène s'ouvre sur une situation qui bouleverse le palais : Drusilla est morte et Caligula est introuvable. Il est sous le choc de la perte de celle qui est pour lui à la fois une sœur et une amante.

### **La relation incestueuse de Caligula avec Drusilla**

La tirade du premier patricien nous situe sur les liens extra familiaux qui unissent le monarque à sa sœur :

*PREMIER PATRICIEN : Mais, enfin, qu'avez-vous et pourquoi ces lamentations ? Rien ne l'empêche de continuer. Il aimait Drusilla, c'est entendu. Mais elle était sa sœur, en somme. Coucher avec elle, c'était*

---

<sup>1</sup> Corbic, Armand, *Camus et l'homme sans Dieu*, Les Éditions CERF, Paris, 2007, p.56.

<sup>2</sup> Danblon, Emmanuel, « Du tragique au rhétorique » in *Rhétoriques de la tragédie*, sous la direction de Corine Hoogaert, PUF, Paris, 2003, p.51.

*déjà beaucoup. Mais bouleverser Rome parce qu'elle est morte, cela dépasse les bornes. (Caligula, Acte I, scène 1, p.19.)*

L'opposition marquée par la conjonction adversative « *mais* » traduit la double transgression dont Caligula s'est rendu coupable. Ce dignitaire, excédé par l'inquiétude et l'agitation qui gagnent ses pairs suite à la disparition du monarque, révèle ce qu'aucun autre personnage n'a voulu nommer : l'inceste de Caligula. Elle participe de la fameuse faute tragique. Le dialogue de la scène liminaire permet au dramaturge de faire l'exposition de ce qui va déclencher et camper l'action dramatique tout au long de la pièce. Comme le dit Hélicon « *l'inceste, forcément, ça fait toujours un peu de bruit, le lit craque...* » (Acte I, scène 1, p.19). En effet, le prince incestueux ne supporte pas de perdre à la fois la sœur et l'amante. Cette relation ignoble va transformer l'espace palatial en un espace démentiel où la quête de l'impossible devient une obsession. L'empereur qui se laisse emporter par une force destructrice est à la recherche de « *la lune* » dont la quête constitue pour lui un impératif vital :

*CALIGULA : ... Ce monde, tel qu'il est fait, n'est pas supportable. J'ai donc besoin de la lune, ou du bonheur, ou de l'immortalité, de quelque chose qui soit dément peut-être, mais qui ne soit pas de ce monde. (Caligula, Acte I, scène IV, p.26.)*

L'accumulation de la conjonction de coordination « *ou* » met en relief l'état d'esprit de Caligula suite à la mort de Drusilla. Cette disparition le plonge dans la solitude. Dès la scène 1, le lecteur-spectateur se rend compte que Caligula ne dispose pas de mots pour dire son angoisse face à la disparition de Drusilla. Il choisit plutôt de disparaître et de se contraindre au silence. « *Grâce à elle, j'ai conquis la divine clairvoyance du solitaire* » (Acte IV, scène XIII, p. 147.), clame-t-il. Et le pouvoir politique qui s'en mêle fait intervenir l'autre versant du tragique. Tous les germes du tragique s'en trouvent ainsi entremêlés dans cet amour impossible entre le prince et sa sœur.

### **La démesure de Caligula**

Caligula semble pris dans le tourbillon de la mort imminente, ce qui le métamorphose en un empereur fou qui viole en permanence l'interdit et érige l'arbitraire en règle de gestion du pouvoir. Cela explique sa soif de démesure contre laquelle Eschyle met en garde en indiquant que

*nul mortel ne doit nourrir de pensées au-dessus de sa condition de mortel. La démesure en mûrissant produit l'épi de l'égarement et la moisson qu'on en lève n'est faite que de larmes<sup>1</sup>.*

Le héros de Camus n'échappera pas à ce destin tragique consubstantiel à sa nature de despote qui a fait le choix d'aller jusqu'au bout de sa logique.

L'excès ou « cette démesure que les tragiques grecs nomment *ubris*<sup>2</sup> » est remarquable chez le héros de Camus. Il s'agit, ici, de cette déchirure de l'intérieur qui pousse l'homme à la démesure et qui le rend « capable de réaliser ce que ne réalisera jamais l'homme de la mesure<sup>3</sup> ». Caligula réclame non seulement la lune à ses sujets, mais aussi il revendique le droit d'exercer sa liberté en s'élevant au rang des dieux, en se faisant « *destin* ». Par là, il devient dangereux pour les autres dans la mesure où son désir de bonheur s'apparente à un rêve dont la réalisation ne va pas sans bouleverser la vie de ses sujets et semer la terreur et l'effroi dans l'empire. Dès la scène VIII de l'Acte I, il décide de réquisitionner au compte du trésor public toutes les fortunes et de tuer leurs propriétaires :

*CALIGULA : Écoute bien. ... Tous les patriciens, toutes les personnes de l'empire qui disposent de quelques fortunes ... doivent obligatoirement déshériter leurs enfants et tester sur l'heure en faveur de l'État.*

*CALIGULA : ..... à raison de nos besoins, nous ferons mourir ces personnes dans l'ordre d'une liste établie arbitrairement... (Acte I, scène VIII, pp.33-34.)*

Le groupe verbal « *doivent obligatoirement...* » et l'adverbe « *arbitrairement* », mettent en exergue l'absence d'alternative pour les sujets fortunés. Ils seront spoliés de leurs biens et tués. Ces répliques dévoilent la théâtralisation textuelle de l'un des germes du tragique dans cette pièce où le héros bascule dans la cruauté au mépris des règles de la vie des autres. L'expérience de la proximité de la mort semble soumettre Caligula à une émotion d'une intensité extrême qui le submerge au point de faire surgir chez lui la violence tragique qui écrase toutes les facultés humaines. Il est décidé à exterminer « les contradicteurs et les contradictions ». Cette logique d'aller jusqu'au bout du héros camusien, son entêtement, situe son action dans un contexte tragique. En effet,

---

<sup>1</sup>Eschyle cité par François Chirpaz in *Rhétoriques de la tragédie*, op. cit., p. 17.

<sup>2</sup> Chirpaz, François, « Dire le tragique » in *Rhétoriques de la tragédie*, op. cit., p.17.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p.17.

*en poussant sa logique méprisante et meurtrière jusqu'au bout, Caligula suscite la haine de son entourage qui fomente un complot contre lui. Dans la scène finale, il meurt sous les coups de ceux qu'il a méprisés et endeuillés*<sup>1</sup>.

Ici l'antique *fatum* avec son corollaire de fatalisme métaphysique cède la place à l'absurdité de la liberté et de l'individualisme de l'homme. Caligula foule aux pieds la morale et tue sans discernement pourvu que cela le soulage. Sa liberté absolue affichée et arrogante nie celle des autres. Cela suscite chez ses sujets et particulièrement chez ceux qui l'entourent une haine viscérale.

Le destin tragique du héros camusien semble se dessiner dans l'entreprise de celui-ci, dans ses excès. François Chirpaz affirme d'ailleurs avec raison que

*la démesure du désir et du rêve est, en effet, un constant défi à la mort... Le tragique naît donc en cette épreuve de l'excès qui bouleverse l'existence en lui découvrant sa fragilité essentielle*<sup>2</sup>.

Les actes de Caligula sont motivés par son goût effréné pour les excès qui le poussent vers l'abîme tragique. À la scène XI de l'Acte I, Caligula se sert du pouvoir qu'il détient pour réaliser l'impossible sur terre :

*CALIGULA : ...de quoi me sert ce pouvoir si je ne peux changer l'ordre des choses, si je ne puis dire que le soleil se couche à l'est,...*

*CÆSONIA : Mais c'est vouloir s'égaliser aux dieux. Je ne connais pas de pire folie.*

*CALIGULA : Toi aussi, tu me crois fou. Et pourtant qu'est-ce qu'un dieu pour que je désire m'égaliser à lui ? Ce que je désire de toutes mes forces, aujourd'hui, est au-dessus des dieux. Je prends en charge un royaume où l'impossible est roi.*

....

*CALIGULA, avec une exaltation croissante: je veux mêler le ciel à la mer, confondre laideur et beauté, faire jaillir le rire de la souffrance. (Caligula, Acte I, scène XI, pp.40-41.)*

L'accumulation des verbes d'actions « *mêler* », « *faire jaillir* » et « *confondre* » est une gradation qui traduit la volonté de Caligula de « *changer l'ordre des choses* ». Ces verbes qui expriment la quête d'un savoir-faire en vue d'un désir d'être, déclinent le programme psychologique

---

<sup>1</sup> Chavanes, François, *Albert Camus, tel qu'en lui-même*, Blida, Tell, 2004, p.37.

<sup>2</sup> Chirpaz, François, « Dire le tragique » in *Rhétoriques de la tragédie*, Sous la direction de Corinne Hoogaert, PUF, Paris, 2003, p.18.

de Caligula. A travers ce dialogue entre Caligula et Cæsonia, l'on découvre un empereur obnubilé par la soif de la démesure qui s'apparente à une folie. Même s'il refuse de reconnaître son état de démence, il n'en demeure pas moins que parce qu'il se place au-dessus des dieux, Caligula est métamorphosé en un monstre dont le désir est de vivre sans référence à la morale. Camus a fait de Caligula un personnage dont la conduite excentrique est la conséquence d'une décision. Il agit en toute conscience comme le témoigne cette réplique en réponse au jeune Scipion dont il vient de tuer le père : « ... *Tu es pur dans le bien, comme je suis pur dans le mal* » (Acte II, scène XIV, p.81). Cette comparaison ironique et antithétique situe le lecteur-spectateur sur l'essence du drame dans cette pièce. Comme le dit Pierre Brunel,

*la décision de Caligula, née à l'occasion d'un accident qu'il ne considère que comme « le signe d'une vérité », résulte d'un acte libre de sa volonté<sup>1</sup>.*

Animé de cette volonté, Caligula décide de se faire adorer comme *venus* et tombe dans le blasphématoire.

### **La métaphore Caligula-Venus : L'irréligion de Caligula**

La volonté de Caligula de se mettre au-dessus des dieux constitue l'un des éléments qui participe de la dramatisation du tragique dans cette pièce de Camus. En plus de l'empereur-monstre, le lecteur-spectateur découvre « *Caligula-Venus* ». La première scène de l'Acte III s'ouvre sur la représentation dramatique à travers laquelle Caligula « souille le ciel après avoir ensanglanté la terre » (Acte III, scène II, p.92). En affirmant : « aujourd'hui, je suis Venus » (Acte III, scène 1, p.88), Caligula se fait l'égal des dieux qu'il imite à volonté. Il les qualifie de « dieux illusoire » et leur métier de « ridicule ». Pour palier à leur absence, Caligula se métaphorise en *Venus*, le temps d'une représentation, mais pour le reste du temps il fait plus que les dieux, il est au-dessus d'eux ainsi qu'il l'énonce face à Cæsonia :

---

<sup>1</sup> Brunel, Pierre « *Caligula* d'Albert Camus, ou un Drame sur rien, Contribution à une étude de la représentation théâtrale de la folie » In *Intercambio* n°3, 1992, revue de l'Institut des études françaises de l'Université de Porto (Portugal), pp.7-16. <http://ler.letras.up.pt/site/default.aspx?qry=id04id1184id2201&sum=sim>, consulté le 28/02/2012.

*CALIGULA : ...qu'est-ce qu'un dieu pour que je désire m'égalier à lui ? Ce que je désire est au-dessus des dieux. Je prends en charge un royaume où l'impossible est roi.*

Ici, le discours discourtois voire la négation des divinités fait de Caligula une sorte d'anarchiste dans une société fortement attachée à son identité religieuse. Son attitude blasphématoire va davantage creuser le fossé entre lui et ses sujets qui le croient aliéné. Ainsi, l'irréligion de Caligula contribue-t-elle à la mise en scène du tragique camusien dans *Caligula*. Cependant, comment la dramatisation de ce tragique fonctionne-t-elle dans la pièce ?

### **Le fonctionnement de la dramatisation du tragique dans *Caligula***

La mise en scène du tragique dans *Caligula* permet au dramaturge de montrer les agissements du héros qui procèdent de sa manifestation. Par ailleurs, au-delà des transgressions dont Caligula s'est rendu coupable et qui le culbutent dans l'abîme tragique, la dramatisation du tragique procède de deux instances : les occurrences discursives des personnages et notamment de Caligula et les didascalies. A travers les discours des personnages et de l'auteur, l'on saisit Caligula en marge de la société qui n'a d'autre choix que de tuer le héros afin de retrouver son « identité pacifiée<sup>1</sup> ».

### **La dramatisation du tragique par la médiation du discours des personnages**

La pièce commence avec la disparition de Caligula de son palais. Cette disparition qui ne laisse personne indifférent tant cela est inhabituel et dure, donne l'occasion à ses conseillers de faire l'expérience de la vacance du pouvoir et même d'envisager son remplacement. Aussi, plonge-t-elle Caligula dans une solitude telle que, lorsqu'il apparaît, il n'est plus le même. Le dialogue stichomythique entre Hélicon et Caligula (Acte I, scène IV, pp. 23-25) permet au lecteur-spectateur de saisir la tension tragique qui surgit du besoin de Caligula de quérir la lune. Cette tension se matérialise davantage lorsque le héros sombre dans la folie criminelle. Il se confesse à Cæsonia :

---

<sup>1</sup> Meyer, Michel, « De la tragédie moderne au drame romantique » in *Rhétoriques de la tragédie*, op. cit., p.160.

*CALIGULA : ... je sens monter en moi des êtres sans nom. Que ferais-je contre eux ? Oh ! Cæsonia, je savais qu'on pouvait être désespéré, mais j'ignorais ce que ce mot voulait dire. Je croyais comme tout le monde que c'était une maladie de l'âme. Mais non, c'est le corps qui souffre... Il suffit que je remue la langue pour que tout redevienne noir et que les êtres me répugnent... (Caligula, Acte I, scène XI).*

Le désespoir que traduit cette tirade faite d'hyperboles résulte du chaos et de l'altérité inquiétante chez le héros de Camus du fait de l'absurdité de sa vie.

Caligula ramène l'exercice de son pouvoir à une représentation dramatique. Déjà à la fin de l'acte I, il conviait ses sujets à un spectacle dont il était le protagoniste. À la fin de la scène IV de l'Acte IV, la didascalie descriptive nous présente l'empereur sous les traits d'une danseuse chinoise.

*... Soudain, une étrange musique aigre, sautillante, de sistres et de cymbales, éclate au fond. Les patriciens font silence et regardent. Caligula, en robe courte de danseuse, des fleurs sur la tête, paraît en ombre chinoise, derrière le rideau du fond, mime quelques gestes ridicules de danse et s'éclipse. Aussitôt après, un garde dit, d'une voix solennelle : « Le spectacle est terminé. » ... (p.124)*

Ce pantomime ridicule auquel Caligula se livre devant les patriciens renforce la mise en abîme ou le dédoublement dans le théâtre et qui vise à se faire voir, transformant ainsi l'exercice du pouvoir en :

*une véritable représentation superfétatoire mytho-allégorique, où le ...tyran absolu par essence, se met en scène dans la pure tradition de sa dimension spectaculaire et spéculaire<sup>1</sup>.*

Ces pièces intérieures pérennisent la tension dramatique et traduisent l'obsession de Caligula de se métamorphoser en acteur afin de prendre des distances avec la réalité de sa vie absurde. En se faisant personnage théâtral, le prince se démystifie et ne mérite plus de régner sur les Romains. En plus de s'accorder la liberté de disposer de la vie et des biens de ses sujets à sa guise, le personnage de Caligula transforme l'espace palatial en une vaste scène où l'illusion théâtrale est brandie et « conduit à la création d'un miroitement spectaculaire et spéculatif où le monde est déformé,

---

<sup>1</sup> Sidibé, Valy, *Le tragique dans le théâtre de Bernard Binlin Dadié*, op.cit., p.76.

convulsé<sup>1</sup>. » Les patriciens, qui subissent et/ou qui assistent à cet abâtardissement du pouvoir impérial ne supportent plus que perdure « cette liberté épouvantable » (Acte IV, scène XIII, p.146) qui se perçoit également dans les didascalies.

### **La dramatisation du tragique par la médiation des Didascalies**

Les occurrences discursives de l'auteur qui se saisissent à travers les didascalies initiales, introductives, intégrées et/ou fonctionnelles, etc. permettent d'appréhender les gestes et les attitudes qui contribuent à la manifestation de la dramatisation du tragique dans la pièce d'Albert Camus. A la scène III de l'Acte I, Caligula que tout le monde attend depuis la scène 1, fait irruption sur la scène vide et la didascalie le présente :

*Caligula furtivement par la gauche. Il a l'air égaré, il est sale, il a les cheveux pleins d'eau et les jambes souillées...*

Le portrait grotesque et dépréciatif du héros laisse présager sa fin prochaine. L'on n'est plus en présence d'un prince, mais d'un homme diminué moralement et physiquement mal en point. Cette image qui préfigure la déchéance de l'empereur va être renforcée par des brusques changements d'humeur. Les didascalies intégrées qui se suivent rendent compte de cette variation de tension clownesque caractéristique de Caligula et qui, avec ses actions, concourt à sa fin tragique :

*CALIGULA, avec un éclat soudain » (Acte I, scène IV, p. 27) ; / « CALIGULA, d'une voix brève et changée » ; « CALIGULA, brutalement » (Acte I, scène VII, p.31) ; « Éclatant et avec une voix pleine de rage » (Acte I, scène XI, p.41); / « Il saute sur le gong et commence à frapper, sans arrêt, à coups redoublés. / Toujours frappant » (Acte I, scène XI, p. 42) ; / « Il se campe devant la glace dans une attitude de démence » (Acte I, scène XI, p. 44) « Il mange, les autres aussi. Il devient évident que Caligula se tient mal à table. Rien ne le force à jeter ses noyaux d'olives dans l'assiette de ses voisins immédiats, à cracher ses déchets de viande sur le plat, comme à se curer les dents avec les ongles et à se gratter la tête frénétiquement. C'est pourtant autant d'exploits que pendant le repas, il exécutera avec simplicité... (Acte II, scène V, p. 58).*

---

<sup>1</sup> Sidibé, Valy, op. cit., p.76.

Ces didascalies, souvent brèves, montrent comment le comportement de Caligula qui va en s'aggravant concourt à l'accomplissement du tragique. Elles permettent d'informer le lecteur-spectateur sur la métamorphose de l'empereur en un monstre ou en un personnage burlesque et dramatique. Cette image est soutenue par d'autres didascalies comme celle à la page 91 (Acte III, scène 1) et qui le décrit en posture de *Venus* recevant des patriciens, leur obole. Celle par laquelle le dramaturge indique et de façon répétée : « *même jeu* » (pp.42-43) traduit le jeu scénique auquel se livre Caligula et par lequel il apparaît comme un prince déchu de sa noblesse. En définitive, la dramatisation du tragique est manifeste dans cette pièce à travers les discours, les actions, les gestes et les attitudes de Caligula. Cette dramatisation du tragique produit inmanquablement des effets.

### **Les effets de la dramatisation du tragique dans *Caligula* d'Albert Camus**

La dramatisation par les discours et les didascalies permet au lecteur-spectateur de vivre en témoin la représentation du tragique. Les quatre actes s'inscrivent dans un *continuum* dramatique qui permet de voir s'amplifier le mal jusqu'à son élimination. Une fin tragique qui traduit la vérité selon laquelle lorsqu'on est en rupture avec la société l'on ne peut qu'y être retirée. Par ailleurs, en tant que synthèse du réel et de l'imaginaire, la pièce d'Albert Camus offre l'occasion au lecteur-spectateur de découvrir comment le dramaturge tourne en dérision le totalitarisme hitlérien qui a endeuillé l'Europe et le monde entier pendant plus de sept ans. *Caligula* se situe dans ce contexte de la grande guerre.

A travers le personnage éponyme, l'on découvre le visage hideux d'Hitler. Ici, le héros de Camus partage beaucoup de traits avec celui qui a semé la terreur dans toute l'Europe. Il est, comme le dit Max Picarde, « un joueur de l'instant, ... un être non seulement anhistorique, mais a-tragique », qui « ne s'enracine pas dans une tradition, ... n'incarne pas une idée<sup>1</sup> ». Les spectacles que le dramaturge a insérés dans sa pièce et dans lesquels le héros se fait tour à tour « producteur de spectacle » (à la fin de l'Acte I), « poète » (Acte II, scène XIV), « un jury d'œuvres poétiques » (Acte IV, scène XII), « Venus » (au début de l'Acte III), « danseuse chinoise » (Acte IV, à la fin de la scène IV), participent de la technique de mis en abîme et contribuent à présenter dans différents rôles le personnage de Caligula. Le rôle dramatique qu'Albert Camus confère chaque fois à son héros dans cette

---

<sup>1</sup> Max Picard cité par Domenach, Jean-Marie in *Le retour du tragique*, op. cit., p.146.

pièce traduit sa volonté de montrer que les dirigeants de sa trempe ne méritent pas le respect et les honneurs dont ils sont l'objet de la part de leurs sujets ou de leur peuple. Caligula apparaît comme un empereur iconoclaste qui érige la démesure en principe de gouvernement. Sa fin tragique répond au besoin de ne pas laisser un tel monstre prospérer au pouvoir. Il n'est autre qu'« une brebis galeuse » (Acte I, scène II) dont il fallait se séparer très trop.

En 1945, les atrocités de la Deuxième Guerre Mondiale qui s'estompent sont encore trop bien visibles et/ou continuent ailleurs. Le moment est propice pour Albert Camus afin de montrer sur les planches parisiennes « la nouvelle fatalité de l'absurde<sup>1</sup> » fruit de la « passion déchirante » de l'homme moderne. Cet autre âge tragique survient au moment « où l'homme consciemment ou non se détache d'une forme ancienne de civilisation et se trouve devant elle en état de rupture, sans pourtant avoir trouvé une nouvelle forme qui le satisfasse<sup>2</sup> ». Dans *Caligula*, d'Albert Camus, le règne arbitraire du héros l'expose à la mort. Une mort que lui inflige, dans la scène finale, ceux qu'il a méprisés, humiliés et endeuillés.

### **Conclusion**

Dans cette pièce, Albert Camus dramatise le tragique à partir de la relation incestueuse de Caligula avec sa sœur, mais aussi à partir de sa folie criminelle, de sa soif de la démesure, de son attachement à la liberté sans limite et de l'irréligion qui le pousse à se faire l'égal des dieux et à les imiter. « Tout allait bien chez lui » affirme Chéréa ; « Oui, il était comme il faut : scrupuleux et sans expérience » renchérit un autre patricien (Acte I, scène 1, p.18). Mais, ce « bon empereur » a très vite basculé dans la folie. Volontaire celle-là. Le tragique est bien ici le fait d'une décision humaine. Les dieux, mêmes ridiculisés (Acte III, scène 1, pp.87-92), sont restés hors de la scène pour laisser l'arbitraire atteindre le seuil de l'intolérable. A travers *Caligula*, Albert Camus dramatise la tragédie que l'Europe vient de vivre du fait d'un débile qui, un jour, prit la décision d'étendre son hégémonie au-delà des frontières de l'Allemagne. Par ailleurs cette dramatisation du tragique permet au lecteur-spectateur de prendre ses distances vis-à-vis d'un dirigeant de la nature de Caligula. En définitive, le

---

<sup>1</sup> Domenach, Jean-Marie, *Le retour du tragique*, op.cit, p.254.

<sup>2</sup> Kotchy, Barthélémy et Kesteloot, Lilyan, *Aimé Césaire, l'homme et l'œuvre*, Présence Africaine, Paris, 1993, p.120.

destin tragique du héros d'Albert Camus trouve son origine dans son choix d'être « *pur dans le mal* ».

### **Bibliographie**

- Biet, Christian, *La tragédie*, Armand Colin, Paris, 1997.
- Brunel, Pierre, « *Caligula* d'Albert Camus, ou un Drame sur rien, Contribution à une étude de la représentation théâtrale de la folie », In *Intercambio N°3*, 1992, revue de l'Institut des études françaises de l'Université de Porto (Portugal), pp.7-16. <http://ler.letras.up.pt/site/default.aspx?qry=id04id1184id2201&sum=sim>, consulté le 28/02/2012.
- Camus, Albert, *Caligula* suivi de *Le malentendu*, Gallimard, Paris, 1958.
- Chavanes, François, *Albert camus, tel qu'en lui-même*, Tell, Blida, 2004
- Chirpaz, François, « Dire le tragique », In *Rhétoriques de la tragédie*, sous la direction de Corine Hoogaert, PUF, 2003, Paris, pp.11-25.
- Corbic, Armand, *Camus et l'homme sans Dieu*, Les Éditions CERF, Paris, 2007.
- Danblon, Emmanuel, « Du tragique au rhétorique », In *Rhétoriques de la tragédie*, sous la direction de Corine Hoogaert, PUF, Paris, 2003, pp.49-63.
- Domenach, Jean-Marie, *Le retour du tragique*, Seuil, Paris, 1967.
- Kotchy, Barthélémy et Kesteloot, Lilyan, *Aimé Césaire, l'homme et l'œuvre*, Présence Africaine, Paris, 1993.
- Lioure, Michel, *Lire le théâtre de Claude à Ionesco*, Dunod, Paris, 1998.
- Sidibé, Valy, *Le tragique dans le théâtre de Bernard Binlin Dadié*, Éditions Flah Sy-Nani, Abidjan, 1999.