

**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 gâture ! Pirogue-récif ! Esquive et glisse, savate penteuse,  
frein pété — 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 gâture* (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 évoluemets* (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. (Renchérissant.) 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.