



HAL
open science

L'existence d'une expression autobiographique au théâtre : la présence émouvante de l'auteur dramatique dans son oeuvre

Alexandra Balcerek

► **To cite this version:**

Alexandra Balcerek. L'existence d'une expression autobiographique au théâtre : la présence émouvante de l'auteur dramatique dans son oeuvre. Musique, musicologie et arts de la scène. Université Charles de Gaulle - Lille III, 2013. Français. NNT : 2013LIL30004 . tel-01083395

HAL Id: tel-01083395

<https://theses.hal.science/tel-01083395>

Submitted on 17 Nov 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITE CHARLES-DE-GAULLE LILLE 3
LABORATOIRE C.E.A.C
ECOLE DOCTORALE « SCIENCES DE L'HOMME ET DE LA SOCIETE »

THESE DE DOCTORAT

Arts du spectacle – Théâtre

Alexandra BALCEREK

**L'Existence d'une expression autobiographique
au théâtre : la présence émouvante de l'auteur
dramatique dans son œuvre**

Thèse dirigée par M. Claude JAMAIN, Professeur d'Esthétique-Arts du spectacle
Soutenue le 7 décembre 2013

Membres du jury :

Josette FERAL, Professeur, Université Sorbonne Nouvelle-Paris III

Florence FIX, Professeur, Université de Lorraine-Nancy 2

Sylvain LEDDA, Professeur, Université de Rouen

Introduction

A la fin du XX e siècle, en Occident, en particulier en Europe et au Canada, il semble que la réception de la représentation théâtrale par le spectateur mette davantage en jeu l'émotion. On entend par émotion une réaction psychologique et physique à une situation donnée, ici, à ce qui se passe sur la scène. L'émotion donne lieu à des sensations, qui ont trait à la perception du corps, à des sentiments, ces sensations qui ont une nature affective et qui ne se donnent pas à voir, et enfin à un jugement. Ce dernier renvoie le spectateur de manière immédiate ou différée à son statut d'individu et de citoyen. L'interprétation des signes qui constituent la représentation inviterait donc le spectateur à ressentir fortement, en frémissant, en vibrant intérieurement, une émotion qui le plonge dans des états tels que la rêverie et la tristesse, états qui peuvent éventuellement enclencher des réactions physiologiques telles que la fièvre et l'épanchement lacrymal.

En France, ce constat se fait par rapport à une autre intention vers laquelle l'activité théâtrale a tendu à partir des années postérieures à la seconde guerre mondiale. Jusqu'aux années 1970, les artistes ont surtout orienté la création théâtrale vers la production d'une réflexion du spectateur en tant que processus intellectuel qui mène ce dernier de l'observation à la critique. Sous l'influence du théâtre épique de Bertold Brecht¹, les pièces de théâtre invitent à identifier des problématiques, à envisager des liens, des causes et des effets, à s'attacher aux arguments mis en forme. Pour favoriser cela, ces pièces traitent largement du thème de la vie en collectivité, des rapports qui président au fonctionnement du groupe, à travers des questions philosophiques telles que les pièces de Jean-Paul Sartre et d'Albert Camus les mettent en jeu, à travers des questions politiques et sociales qui sont traitées, par exemple, dans les pièces de Jean Genet. Sont également mises en avant les limites du langage et du réel comme le montrent l'incommunicabilité et la vacuité des échanges verbaux qui règnent entre les personnages des œuvres d'Eugène Ionesco, Arthur Adamov, Samuel Beckett, Fernando Arrabal.

Le texte dramatique lui-même est progressivement réinterrogé en même temps que le pouvoir du langage à stimuler l'intelligence du spectateur est remis en question, il est alors vu comme trop élitiste, et son pouvoir à émouvoir attire sur lui le dédain. Le souvenir d'auteurs comme Paul Claudel, avec ses longs drames nimbés de poésie, de mysticisme et d'échanges essentiellement amoureux², est relégué au second plan d'une activité théâtrale qui met de plus en plus en valeur, depuis le début du XX e siècle déjà, la figure du metteur en scène. Celui-ci œuvre pour la construction du spectacle, s'épanouit dans l'action, fréquente les spectateurs et

¹ Bertold BRECHT, *Petit organon pour le théâtre*, L'Arche, Scène ouverte, 1997.

² *Partage de midi, Le Soulier de satin, L'Échange*.

se pose, par là, *a contrario* d'un auteur dramatique qui semble comme éloigné du public, muet, absent, mal connu.

Les metteurs en scène travaillent, notamment à la faveur de la décentralisation³, à convoquer davantage de spectateurs dans une visée émancipatrice, éducative. Pour cela, ils questionnent leur propre rapport à la littérature dramatique. Tandis que certains, comme Jean Vilar lors de l'expérience du T.N.P ou Roger Planchon, montent des textes classiques (Molière, Corneille) en vue de les montrer sous des angles inédits, d'autres, pensons aux créations collectives du Théâtre du Soleil⁴, écrivent eux-mêmes, parfois à plusieurs mains, les textes qu'ils représentent. Tous relèguent à l'arrière-plan tout ce qui a trait à l'émergence d'une émotion du spectateur qui serait le résultat d'une illusion théâtrale à attaquer parce qu'elle empêcherait le spectateur de raisonner. L'émotion serait notamment trop associée à la technique naturaliste, identificatoire et attachée au texte de Constantin Stanislavski⁵. Cette méthode de formation de l'acteur et de mise en scène est vue comme l'expression de la bourgeoisie et son héritage est largement remis en question, en particulier par une jeunesse qui se réclame des écrits d'Antonin Artaud⁶ et qui, à cette sorte de naïveté à laquelle serait rattachée l'émotion, préfère investir les champs de la cruauté, de la violence voire du cynisme en posant le corps contre le texte. De fait, le début des années 1960 est marqué par l'émergence de troupes telles que le Living Theatre de Julien Beck et Judith Malina, qui s'inspirent notamment de l'apparition du *happening*⁷ à New-York. Contestation plus ou moins brutale et provocation prennent place dans des créations qui visent à motiver des prises de partis, des débats d'idées, des révoltes du côté des spectateurs, invités à réagir tant sur la dimension artistique - sont réinterrogées la place du théâtre dans la société, la place du texte dans le théâtre - que sur les enjeux politiques traités dans ces pièces, comme la colonisation ou encore la guerre du Vietnam⁸. Par la suite, des metteurs en scène comme le belge Jan Fabre ou l'italien Roméo Castellucci s'inspirent aussi du « théâtre de la cruauté », ainsi que des performances avant-gardistes⁹, pour entrer violemment en contact avec un public auquel il

³ Le mouvement de décentralisation théâtrale connaît trois grandes étapes dont la principale se situe au moment de la prise de fonction de Jeanne Laurent en tant que sous-directeur des spectacles et de la musique à la direction générale des Arts et des Lettres de 1946 à 1952. Elle prend la suite d'une démarche déjà entamée par des artistes tels que Firmin Gémier et Jacques Copeau au début du XX e siècle et qui sera activement poursuivie dans les années 1980.

⁴ *Les Clowns* (1969), *1789* (1970), *1793* (1972), *L'âge d'or* (1975).

⁵ Constantin STANISLAVSKI, *La Formation de l'acteur*, Paris, Pygmalion, 1986.

⁶ Antonin ARTAUD, *Le Théâtre et son double*, Folio, coll. Folio Essais, 1985.

⁷ Spectacle en forme d'événement non répétable qui ne s'appuie pas sur une structure imaginaire de temps, de lieu, d'action (voir Michel CORVIN, *Dictionnaire encyclopédique du Théâtre (tome 1)*, Paris, Éditions Larousse, 2003, p. 783).

⁸ *Paradise Now*, Living Theatre (1968).

⁹ Voir RoseLee GOLDBERG, *La Performance du futurisme à nos jours*, Thames and Hudson, L'univers de l'art, 2012.

demande une solide attention, de la concentration, un éventuel recours à des connaissances pré-requises en mêlant la violence verbale et physique à une représentation conceptualisée du Monde.

L'émotion, cette manifestation de la vie affective, est donc l'objet d'une méfiance de la part de ces artistes de la scène, méfiance dont on trouve les raisons dans la pensée de Kant : « L'émotion est le sentiment d'un plaisir ou d'un déplaisir actuel qui ne laisse pas le sujet parvenir à la réflexion. Dans l'émotion, l'esprit surpris par l'impression perd l'empire sur lui-même¹⁰ ». L'émotion est envisagée comme un déséquilibre éphémère qui, s'il ne peut pas, bien entendu, être évacué ou neutralisé, n'est pas pour autant digne d'intérêt. Par ailleurs, cette sorte de mépris latent autour de l'émotion est peut-être imputable à un certain discours médiatique (presse, organes de communication) qui, dans la seconde moitié du XX e siècle, manipule largement l'émotionnel, le *sensationnel*, pour orienter, au gré d'intérêts divers et variés (politiques, financiers, idéologiques), les lectures par le public de ce qui agite le Monde. En somme, chercher à susciter l'émotion serait une démarche associée au fonctionnement d'une société individualiste, communicante et consommatrice. Nous nous interrogeons donc sur ce qui a pu agir en faveur de ce glissement par lequel l'émotion réintègre progressivement la représentation comme composante fondamentale, recherchée, et ce dans un champ précis qui est le drame.

Le drame est envisagé ici dans l'acception générique que lui donne Aristote : œuvre écrite pour la scène qui met en jeu une action, *drama* en grec. Plus précisément, nous prenons autant en compte la conception dialectique aristotélicienne du drame - une action portée par la volonté de personnages pris dans des conflits qui se succèdent et qu'ils sont amenés à résoudre en vue d'une synthèse ultime - que la conception du drame moderne telle que Peter Szondi la définit¹¹ : une action rendue impossible par de multiples facteurs comme la présence obsédante de la mort, l'emprisonnement en soi-même ou le langage. Peter Szondi situe cette entrée dans la modernité suite à une crise des enjeux et des codes du drame qui aurait lieu vers 1880.

Dans ces modifications du rapport entre la scène et le spectateur qui nous intéressent, il nous semble que la figure de l'auteur dramatique joue un rôle prépondérant puisque sa place vis-à-vis du drame écrit et représenté a elle-même lentement évolué tout au long de la période contemporaine, ce qui se voit en particulier à l'extrême fin du XX e siècle et au début du XXI e siècle. L'auteur fait de plus en plus intervenir dans le drame des situations, des événements

¹⁰ Emmanuel KANT, *Anthropologie du point de vue pragmatique*, Librairie philosophique J. Vrin, 2008, p. 251.

¹¹ Peter SZONDI, *Théorie du drame moderne*, Lausanne, L'âge d'homme, 1983.

et des personnages - les figures familiales étant l'exemple le plus édifiant - qui semblent précisément puisés dans les souvenirs de son parcours personnel, dans les multiples directions de son imaginaire intime. Ainsi invite-t-il, intentionnellement ou non, le public à s'intéresser de plus près à sa propre personne pour saisir les tenants les plus secrets, les plus profonds, les plus obscurs de l'œuvre. A ce titre, l'auteur acquiert une visibilité auprès des lecteurs/spectateurs par le biais de la médiatisation : publications d'entretiens ou de notes de travail mais aussi publications d'écrits personnels sous des formes diverses telles que des journaux, des cahiers, des carnets. Cette médiatisation révèle qu'une modification des attentes du public se produit, un public de plus en plus désireux de prendre connaissance, parallèlement à l'œuvre de l'auteur, de sa formation et de son cheminement intellectuel en même temps que de sa biographie, ceci afin d'entendre le texte différemment. Car s'il est bien entendu possible d'appréhender les pièces qui nous intéressent ici en étant vierge de toute information préalable, il est aussi possible de constater l'effet de perspective auquel s'est adonné l'auteur en incluant, avec plus ou moins de force comme nous le verrons, des éléments de sa propre vie, qui éclairent le texte d'une autre lumière. Aussi, ces pièces invitent à une sorte de déchiffrement qui est précisément à la source de l'émotion, ce moment où le spectateur reconnaît l'auteur dans ce qu'il voit et dans ce qu'il entend. Et nous sommes amenés à nous demander si cette présence de l'auteur, qui se fait sentir par des moyens précis en deçà de la fiction théâtrale, ne relèverait pas d'une démarche de type autobiographique. En somme, nous sollicitons les rapports de l'auteur dramatique à l'autobiographie comme appareillage pour tenter d'apporter des réponses à cette remise en valeur de l'émotion dans la réception de la représentation théâtrale.

Nous choisissons d'utiliser le mot *autobiographie* car il nous semble le plus à même de regrouper toutes les nuances qui ont trait à l'expression de soi et pour lesquelles les auteurs et théoriciens ont parfois utilisé d'autres termes (autoportrait, auto-représentation) et inventé des néologismes (l'autofiction de Serge Doubrovski¹²). Nous tâcherons donc de faire apparaître tous les aspects de l'autobiographie au théâtre sans pour autant recourir à d'autres termes qui ne seraient pas davantage satisfaisants et qui complexifieraient peut-être notre démonstration en lui ôtant de la clarté. Cependant, le mot, autobiographie, est fort et il convient de le définir précisément avant de l'intégrer à notre problématique. L'étymologie du mot autobiographie nous est donnée par Georges Gusdorf dans son ouvrage *Auto-bio-graphie* (1991). Le *bios* (« continuité vitale de [l']identité, son déploiement historique, variation sur le thème

¹² Serge DOUBROVSKI, *Fils*, Galilée, 1977.

fondamental¹³ ») d'un *autos* (« l'identité, le moi conscient de lui-même (...)»¹⁴ ») est reconstitué par la *graphie* : « La *Graphie* énonce l'identité du scripteur (*autos*), en un moment précis dans la perspective de sa destinée¹⁵ ». Nous relevons ici l'importance de l'écriture, en tant que trace verbale ou visuelle (film), inscrite ou enregistrée sur un support, comme médiation indispensable au genre de l'autobiographie.

Pour Philippe Lejeune¹⁶, c'est la pensée des Lumières qui impulse la formation du genre autobiographique contemporain car elle correspond à un moment important dans l'histoire de l'identité et de l'individu : la « découverte de la valeur de la personne mais aussi [d']une certaine conception de la personne [qui] s'explique par son histoire et en particulier par sa genèse dans l'enfance et l'adolescence (...)»¹⁷ ». Certes, l'expression autobiographique existait déjà bien auparavant : Héraclite se prenant pour le propre objet de son étude, *La Guerre des Gaules* de Jules César (52-51 avant Jésus-Christ), *Les Tristes* d'Ovide (9-17 après J.-C.) en sont autant de témoignages. Avec l'essor de la chrétienté, l'autobiographie trouve un champ d'expression dans la méditation, exercice réglé qui consiste en la conduite en ordre des pensées autour d'un mystère ou d'un problème. Les *Confessions* de Saint-Augustin (397-398) illustrent cette pratique qui vise à mettre en lumière « la chambre intime¹⁸ » de l'âme. Les *Essais* de Montaigne, écrits entre 1572 et 1592, constituent la suite de la technique méditative, l'auteur se prenant pour la matière de son ouvrage et menant, à travers des textes hiérarchisés et argumentatifs, un récit sur son propre parcours en même temps qu'une réflexion visant à aborder les grands principes humanistes. Néanmoins, au XVIII^e siècle a lieu une mutation majeure pour le genre, qui aboutit à sa version la plus moderne. En rédigeant *Les Confessions* (1764-1770) puis *Les Rêveries du Promeneur solitaire* (1776-1778), Jean-Jacques Rousseau entame une triple révolution dans l'acte de se raconter. Il met en lumière un nouveau modèle de la personnalité comme « enchaînement d'affections secrètes¹⁹ » et une nouvelle manière de la communiquer à autrui, ce qui constitue une révolution psychologique, il met en avant la valeur exemplaire du vécu de l'homme indépendamment de sa position sociale, ce qui est une révolution politique et il insiste sur la nécessité d'inventer une forme qui recueille son désir de

¹³ Georges GUSDORF, *Auto-bio-graphie*, Éditions Odile Jacob, 1991, p. 10.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*, p. 12.

¹⁶ Notons que G. Gusdorf et P. Lejeune sont eux-mêmes en désaccord sur la nature de l'autobiographie du fait de leurs approches respectives, le premier sollicitant l'histoire des idées pour expliquer l'existence et le fonctionnement des écritures du moi, replacées dans l'histoire de la culture, tandis que le second, procédant par un ancrage littéraire, exclue le point de vue de l'histoire pour analyser le fonctionnement des textes rattachés au genre de l'autobiographie moderne né avec les écrits de Jean-Jacques Rousseau.

¹⁷ Philippe LEJEUNE, *L'Autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, coll. U2, 1971, p. 226.

¹⁸ SAINT-AUGUSTIN, *Les Confessions*, Paris, Mediaspaul, 1996, p. 123.

¹⁹ Jean-Jacques ROUSSEAU, *Préambule de Neufchâtel*, Philippe LEJEUNE, « Autopacte », <http://www.autopacte.org>, [en ligne], page consultée le 20 février 2012.

dire la vérité, révolution littéraire que Philippe Lejeune résume comme un « esprit de sincérité allié à l'esprit de recherche²⁰ ». Par ailleurs, les rêveries de Rousseau le mènent, non vers la religion mais vers la nature, « vers la Forêt et vers la vie errante.²¹ ». Au fil de ses promenades champêtres, il propose une méthode de méditation non-dogmatique, non-théologique.

Par conséquent, à partir du XVIII^e siècle, une nouvelle manière de considérer l'expression autobiographique s'impose à partir de laquelle on passe d'un genre considéré comme un « privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie²² » à la prise de parole d'un « individu semblable à beaucoup d'autres²³ », désireux d'exprimer la conscience d'une intériorité opposée à l'extériorité du monde, ce que confirme par ailleurs la pratique de plus en plus répandue de l'écriture personnelle (journaux) au XVIII^e mais surtout au cours du XIX^e siècle. De plus, avec la dégradation et la dissolution de l'Ancien-Régime disparaît une certaine manière de voir le monde en surface - ces surfaces qui enchantaient la société aristocratique et auxquelles contribuaient les jardins, les lacs - pour une recherche visant à extraire ce qui est intérieur à l'Homme. C'est pourquoi Philippe Lejeune fait correspondre le XVIII^e siècle avec le développement de l'autobiographie dans sa forme contemporaine qu'il définit comme un « (...) récit rétrospectif en prose que quelqu'un fait de sa propre existence, quand il met l'accent principal sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité.²⁴ ». A ce titre, l'autobiographie constituerait un « (...) mouvement récapitulatif de synthèse du moi²⁵ » et les textes autobiographiques seraient donc tenus de « racont[er] la vie de quelqu'un²⁶ ».

En tentant de rationaliser et d'explicitier ses critères de lecture, Philippe Lejeune en a déduit que l'autobiographie était un genre « contractuel²⁷ », c'est-à-dire un type de lecture qui se fonde sur un pacte passé entre le lecteur et l'auteur qui garantit par là la nature autobiographique du texte en présence. Ce pacte de lecture est soutenu par une « identité assumée au niveau de l'énonciation²⁸ », l'auteur devant signifier clairement qu'il ne forme qu'une seule et même personne avec le narrateur et le personnage principal : « Le héros peut ressembler autant qu'il veut à l'auteur : tant qu'il ne porte pas son nom, il n'y a rien de fait.²⁹ ».

²⁰ Philippe LEJEUNE, *Signes de vie (Le Pacte autobiographique 2)*, Paris, Éditions du Seuil, 2005, p. 202.

²¹ Jean STAROBINSKI, *Jean-Jacques Rousseau. La Transparence et l'obstacle*, Gallimard, 1971, pp. 56-57.

²² Serge DOUBROVSKI, *Autobiographiques. De Corneille à Sartre*, Paris, P.U.F Perspectives critiques, 1988, p. 69.

²³ Georges GUSDORF, *Auto-bio-graphie, Op. cit.*, p. 293.

²⁴ Philippe LEJEUNE, *Le Pacte autobiographique*, Seuil, 1975, p. 14.

²⁵ Philippe LEJEUNE, *L'Autobiographie en France, Op. cit.*, p. 226.

²⁶ Philippe LEJEUNE, *Le Pacte autobiographique, Op. cit.*, p. 13.

²⁷ *Ibid.*, p. 44.

²⁸ *Ibid.*, p. 25.

²⁹ *Ibid.*, p. 25.

En cela, l'autobiographie s'oppose au roman puisque, dans ce dernier, le lecteur adhère au récit alors même qu'il a pleinement conscience de sa dimension fictive : c'est le « pacte fantasmatique³⁰ » par lequel l'œuvre ne peut contenir de mensonges parce qu'elle n'est l'objet d'aucune attache de l'auteur avec le lecteur³¹. La lecture d'un roman est une invitation à lire une fiction qui renvoie à une vérité de la nature humaine, éventuellement aux désirs significatifs de l'auteur. Voilà pourquoi l'autobiographie est considérée comme superficielle et schématique, opposée au roman « plus vrai et plus profond³² », qui invite le lecteur à envisager toute fiction comme une petite autobiographie inconsciente.

La définition formée par Lejeune dans *Le Pacte autobiographique* (1975) est assez rigide, elle ne prévoit pas de relations entre l'autobiographie et la fiction en dehors du fait que la présence de la seconde entraînerait l'invalidité de la première. Le recours à la fiction serait la principale « subversion du contrat³³ ». Pourtant, Lejeune a conscience des difficultés de sa théorie car si l'autobiographie doit manifester l'unité d'une vie, elle doit également « manifester un sens, en obéissant aux exigences souvent contradictoires de la fidélité et de la cohérence.³⁴ ». La vérité est donc toujours lacunaire et c'est à partir de cette ambiguïté majeure du genre que Lejeune forme la notion de « pacte référentiel³⁵ ». Avec ce dernier, la question de la ressemblance dans l'autobiographie c'est-à-dire de l'adéquation des faits racontés à la vérité réelle s'assouplit : « (...) il n'est pas nécessaire que le résultat soit de l'ordre de la stricte ressemblance.³⁶ ». En ce sens, il y a un relâchement de la relation dite « embrayée³⁷ » qui unit l'auteur et le lecteur. Si l'auteur proclame sa sincérité, c'est-à-dire le désir de se raconter sans fards (étymologiquement « sincère » provient de la formule latine *sincerus* qui signifie « sans cire »³⁸), il n'est néanmoins pas tenu, ici, de la prouver, de la soutenir ou de la garantir.

Ainsi donc, si l'on s'en tient à la définition de Philippe Lejeune, il n'y a pas de théâtre qui puisse relever de l'autobiographie pour plusieurs raisons. Il n'y a pas, à première vue, de pièce inaugurée par un pacte autobiographique, condition sans laquelle il n'y aurait pas d'autobiographie possible. De plus, pour entrer dans les critères de Lejeune, il faudrait que

³⁰ *Ibid.*, p. 42.

³¹ Philippe Lejeune nomme « débrayée » la relation unissant le romancier au lecteur. *Ibid.*, p. 20.

³² *Ibid.*, p. 26.

³³ Michel CONTAT, Philippe LEJEUNE, *L'Auteur et le manuscrit*, Paris, PUF, 1991, p. 67.

³⁴ Philippe LEJEUNE, *Signes de vie (Le Pacte autobiographique 2)*, *Op. cit.*, p. 13.

³⁵ Philippe LEJEUNE, *Le Pacte autobiographique*, *Op. cit.*, p. 36.

³⁶ *Ibid.*, p. 37.

³⁷ *Ibid.*, p. 20. Dans la relation « embrayée », l'auteur demande au lecteur de le croire, il voudrait obtenir l'estime du lecteur, peut-être son admiration ou même son amour, la réaction du lecteur à sa personnalité est sollicitée comme par une personne réelle dans la vie courante.

³⁸ Philippe MIRAUX, *L'Autobiographie. Écriture de soi et sincérité*, Armand Colin, 2005, p. 50.

l'auteur dramatique se limite à un récit de vie dans lequel il montrerait que celui qu'il était dans le passé est différent de celui qu'il est au moment où il écrit. Il faudrait qu'il raconte comment sont intervenus les changements qui l'ont mené à devenir la personne qu'il est au moment de l'écriture. Mais l'auteur dramatique est tourné vers la représentation de son texte quand il écrit, en cela le théâtre relève du présent, il est donc difficile d'éviter la fiction provenant du décalage temporel qui existe entre le moment où la chose réelle s'est passée et le moment de la représentation. En outre, précisons que Lejeune considère que l'autobiographie relève d'une « pratique sociale³⁹ » c'est-à-dire que n'importe qui, auteur professionnel ou non, peut pratiquer ce genre (sous les multiples formes de mémoires, de journaux, d'autobiographies) ; or, le choix de présenter son autobiographie dans l'ordre de la communication théâtrale, correspond davantage à la démarche d'un auteur professionnel effectuant un choix artistique qu'à une pratique sociale qui attesterait à première vue et en partie de la sincérité de l'écrit.

Patrice Pavis, qui s'appuie sur la définition de Lejeune, identifie bien un genre du récit de vie⁴⁰ au théâtre ainsi qu'un mode de la confession impudique⁴¹ - aveu dans lequel l'artiste exorcise une problématique qui l'accable - tandis qu'il affirme en parallèle : « Cette définition semble rendre impossible le genre du théâtre autobiographique, puisque le théâtre est une fiction présente assumée par des personnages imaginaires qui diffèrent de l'auteur et ont d'autres soucis que de raconter sa vie⁴² » ce qui rejoint la pensée d'Anne Ubersfeld : « L'auteur ne se dit pas au théâtre, mais écrit pour qu'un autre parle à sa place — et non pas seulement un autre, mais une collection d'autres par une série d'échanges de la parole. Le texte de théâtre ne peut jamais être décrypté comme une confidence, ou même comme l'expression de la « personnalité », des « sentiments » et des « problèmes » de l'auteur, tous les aspects subjectifs étant expressément renvoyés à d'autres bouches.⁴³ ». De son côté, Michel Corvin parle des « (...) personnages dont la voix objectivement rapportée ne saurait être celle de l'auteur⁴⁴ » par opposition au roman qui se parlerait à la première personne, autobiographiquement. Par conséquent, ces théoriciens mettent en avant l'absence de concordance entre l'identité de l'auteur et celle du personnage théâtral comme principal obstacle à l'existence d'une expression autobiographique au théâtre.

³⁹ Philippe LEJEUNE, *Signes de vie (Le Pacte autobiographique 2)*, *Op. cit.*, p. 118.

⁴⁰ Patrice PAVIS, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996, p. 362.

⁴¹ *Ibid.*, p. 362.

⁴² *Ibid.*, p. 361.

⁴³ Anne UBERSFELD, *Lire le théâtre*, Belin, 1996, p. 17.

⁴⁴ Michel CORVIN, *Dictionnaire encyclopédique du Théâtre (tome 2)*, Paris, Éditions Larousse, 2003, p. 1417.

La question de l'autobiographie dans le drame serait ainsi vite réglée, trouvant une résolution dans la « quasi-inexistence de ce genre⁴⁵ », le « je » en scène se trouvant davantage dans la tradition du cabaret (Raymond Devos) et dans le *one-man-show* (Coluche). Pourtant, la lecture ainsi que la représentation de certaines pièces invitent le lecteur / spectateur à penser qu'il est là en présence d'œuvres disant *autre chose* que la surface qu'offre le discours des personnages. Et il semble que, de certaines œuvres dramatiques, se dégage quelque chose de l'ordre d'une intimité émouvante qui touche à une autre écoute du spectateur. Il semble que c'est l'auteur qui parle et qu'il parle de lui en même temps que du monde qui l'entoure, ce qui nous fait nous demander, avec Martine de Rougemont : « Le théâtre exclut-il le je ?⁴⁶ », et nous précisons : le je de l'auteur, qui peut éventuellement être aussi le metteur en scène et l'acteur de sa pièce. Certes, chercher à faire exister une autobiographie théâtrale dans les mêmes termes que ceux arrêtés par Lejeune serait déraisonnable, cependant refuser l'existence d'une expression autobiographique au théâtre le serait tout autant. Pour envisager cette dernière, il faut d'abord revenir sur une remarque de Lejeune : « L'autobiographie ne comporte pas de degrés, c'est tout ou rien⁴⁷ ». Lejeune est revenu par la suite sur une telle affirmation (*Le Pacte autobiographique II*) qui ne prend pas en compte les multiples nuances de l'expression autobiographique sitôt qu'on accepte qu'elle ne s'épanouit pas uniquement dans l'*autobiographie* justement. En conséquence, nous avertissons que les mots d'*autobiographie* et d'*autobiographique* que nous employons ici ne renvoient pas strictement à la définition de Lejeune, qui implique une identité de nom, un déroulé chronologique, entièrement dédié au parcours de l'auteur. En effet, ces mots nous servent ici à désigner toute utilisation de sa biographie par l'auteur dramatique, toute incursion de son vécu dans la fiction, toute référence à son parcours réel, toute utilisation de ses expériences personnelles comme d'un matériau à l'écriture.

A ce titre, les textes qui composent notre *corpus* nous permettent d'appréhender les différents de degrés de ce qui relève de l'autobiographie et de ses rapports à l'écriture dramatique. Ce *corpus* est composé de pièces écrites entre le XVIII^e siècle, siècle qui marque le début de l'autobiographie dans ses critères contemporains, et le début du XXI^e siècle. Ces pièces sont en majorité des productions françaises ou francophones (Canada) et quelques unes d'entre elles sont européennes (Suède, Grande-Bretagne, Pologne). On préserve ainsi, autant que possible, une cohérence temporelle et culturelle : les influences, inspirations, acquis étant puisés dans le même creuset, à quelques différences près que nous nous appliquerons à

⁴⁵ Martine de ROUGEMONT, « Notes sur le théâtre autobiographique », *Dramaturgie, langages dramatiques (Mélange pour Jacques Scherer)*, Paris, A. - G Nizet, 1986, p. 115.

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ Philippe LEJEUNE, *Le Pacte autobiographique*, *Op. cit.*, p. 25.

distinguer. Nous avons d'abord réunis des œuvres qui sont autobiographiques dans le sens qu'elles entrent, à première vue, dans le cadre des principes édictés par Lejeune c'est-à-dire que l'auteur énonce clairement son intention et que l'action progresse chronologiquement : *Le Drame de la vie* de Nicolas-Edme Restif de la Bretonne (1793) et *Le Roman d'un acteur* (1986-1993) de Philippe Caubère. Néanmoins, on note déjà dans ces œuvres, qui constituent les manifestations les plus proches de l'autobiographie canonique, des procédés qui contredisent leur nature autobiographique comme de nettes échappées vers la fiction et surtout l'absence d'une identité de nom. A l'inverse, si Olivier Py, dans la pièce *Théâtres* (1998), fait coïncider son identité d'auteur, d'acteur et de personnage en nommant ce dernier « Moi-même », s'il raconte de nombreuses anecdotes puisées dans ses souvenirs d'enfance et convoque la présence des personnages de ses parents, son récit n'est pas chronologique et il est dilué dans une situation complètement fictive (« Moi-même » agonisant) qu'agrémentent des personnages purement imaginaires (le bouc par exemple). En cela, on retrouve, dans une certaine mesure, la même forme d'autobiographie que pratique Tadeusz Kantor, dont la pièce *Wielopole-Wielopole* (1980) semble se passer dans son propre espace mental du fait de sa présence, dans son propre rôle, sur scène. Dans cet espace surgissent des personnages ayant réellement existé pour le metteur en scène (la famille principalement), des souvenirs, en même temps que des faits fictionnels qui participent pour certains à la réécriture de l'histoire de la famille Kantor.

Dans d'autres cas, l'auteur fait appel à un contexte qui relève de l'autobiographie (contexte familial, cadre spatio-temporel) mais, au récit de sa propre vie, il préfère développer un fait fictif qui prend pour cadre ces repères. Un texte comme *L'Éden cinéma* (1977) de Marguerite Duras illustre cette tendance de même que *Le Pays lointain* (1995), pièce dans laquelle Jean-Luc Lagarce ne procède pas très différemment puisque, à partir d'un contexte puisé dans sa biographie (la famille, la Province, la maladie), il invente l'histoire d'un personnage qui porte sa parole sans porter son nom et qui pourtant présente de très nombreuses ressemblances avec lui-même, à l'instar du personnage de Suzanne dans la pièce de Duras. C'est dans cette optique que nous avons aussi approché la dernière pièce de Sarah Kane *4.48 psychose* (1999) mettant en scène un personnage qui est tout proche de l'auteur (une jeune personne⁴⁸ dépressive dont Kane laisse entendre qu'elle écrit), mis à l'épreuve d'une situation connue par ce dernier (le séjour à l'hôpital psychiatrique), sans pour autant rapporter des faits qui soient strictement autobiographiques. On peut voir dans ces pièces de Duras, Kane et Lagarce ce qu'on qualifie d'inspiration autobiographique c'est-à-dire que ces auteurs utilisent leurs biographies

⁴⁸ Homme ou femme, le doute est laissé à l'appréciation du public et des metteurs en scène, dans sa traduction en français Evelyne Pieiller féminise le personnage.

respectives comme un matériau au service de la fiction dans la lignée des pièces d'August Strindberg. En effet, des pièces comme *Le chemin de Damas* (1898), *Le Songe* (1901), *La Grand'Route* (1909), si elles renvoient à de nombreux endroits à des épisodes de la vie de l'auteur par l'intermédiaire de personnages qui le représentent ainsi que ses proches, ne mettent pas en scène un drame qui correspond au parcours personnel de ce dernier.

Enfin, on a choisi d'étudier des textes qui constituent la forme la plus éloignée de l'autobiographie dans ses contours fixes : *Fantasio* d'Alfred de Musset et *Incendies* de Wajdi Mouawad sont deux pièces qui s'épanouissent entièrement dans la fiction et qui, pourtant, contiennent de nombreux éléments qui tiennent d'une expression autobiographique non seulement dans la manière avec laquelle sont construits les personnages mais aussi dans plusieurs aspects de la trame qu'on étudiera.

Ce *corpus*, qu'on qualifiera de *primaire* en ce sens que les textes qui le composent sont des outils de première main, est complété par un *corpus* secondaire. Il constitue d'abord un arrière-plan au premier, venant étayer les considérations à propos de celui-ci et permettant d'émettre des comparaisons soit entre des pièces différentes, par exemple entre les autobiographies théâtrales (Restif, Caubère) et *L'Inoublié* de Marcel Pomerlo (2002), soit entre les pièces d'un même auteur. Ainsi, pour envisager *Fantasio* de Musset, on aura pris en compte *Les Caprices de Marianne* (1833), *On ne badine pas avec l'amour* et *Lorenzaccio* (1834). Pour appréhender les pièces de Strindberg qui se situent dans sa période symboliste, on aura aussi consulté *Père* (1887) qui prend place dans sa période naturaliste. Pour approcher *Le Pays lointain* de Jean-Luc Lagarce, on aura lu *Juste la fin du monde* (1990) qui est la première version du texte ainsi que *Derniers remords avant l'oubli* (1987), *Histoire d'amour (repérages)* (1983) et *Histoire d'amour (derniers chapitres)* (1990). Les autres productions autobiographiques de Philippe Caubère (*La Danse du diable* (1981) et *L'Homme qui danse* (2000-2006)) soutiennent l'analyse du *Roman d'un acteur*. Enfin, dans *Seul(s)* (2008), on aura trouvé des éléments édifiants pour envisager *Incendies* de Wajdi Mouawad. Dans ces pièces du *corpus* secondaire, les rapports entre éléments autobiographiques et dramaturgie nous permettent de mieux éclairer les pièces qui se trouvent dans le *corpus* primaire en mettant en lumière des évolutions dans le traitement des aspects autobiographiques, des continuités, ou au contraire des modifications. Par ailleurs, nous plaçons dans ce *corpus* secondaire, deux pièces antérieures à la période contemporaine : *Le Jeu de la Feuillée* d'Adam de la Halle (XIII^e siècle) et *L'Impromptu de Versailles* de Molière (1663) qui nous permettent de dégager les aspects d'une activité autobiographique première et de comparer celle-ci à l'expression autobiographique contemporaine telle qu'on la trouve dans le *corpus* primaire, ceci nous

permettant d'identifier des éléments permanents ou du moins des éléments qui créent des résonances avec ceux des réalisations contemporaines.

Nous avons cherché, avec ces textes, à composer un *corpus* à la fois cohérent et diversifié qui puisse rendre compte des multiples nuances qui caractérisent l'expression autobiographique de l'auteur dramatique. Cette sélection a amené, d'une part, à évoquer plus largement d'autres textes, qui proviennent d'autres horizons et invitent à des réflexions futures (*Le Jour où Nina Simone a cessé de chanter* de Darina Al-Joundi (2005, Liban)) et, d'autre part, à disqualifier des textes dont l'aspect autobiographique est déjà largement mis en lumière et en même temps trop ambigu pour être confrontés aux pièces du *corpus* : nous pensons à une pièce comme *Partage de midi* de Paul Claudel qui serait une transposition de l'histoire passionnelle vécue avec Rose Vetch. En outre, nous avons circonscrit notre étude aux auteurs et aux textes dramatiques, nous avons donc laissé de côté la pratique du *one-man-show* dans laquelle l'autobiographie entre souvent en compte. De fait, nous avons préféré retenir les pièces de Philippe Caubère à celles de Zouc ou de Fellag qui, malgré un net caractère autobiographique et une proximité avec Caubère dans la démarche, nous semblaient moins présenter les critères du drame que du spectacle humoristique (*sketchs*). Enfin, nous avons ouvert notre *corpus* à un metteur en scène parce qu'il nous semblait intéressant d'intégrer le travail de Kantor à une étude qui traite d'un aspect largement débattu dans son œuvre sans pour autant qu'on l'ait traité comme un sujet indépendant. Précisons que si nous avons choisi Tadeusz Kantor plutôt qu'un autre metteur en scène, c'est parce qu'il entretient avec l'écriture des rapports très étroits que montrent notamment les textes qu'il a publiés (textes préparatoires, programmes, textes de ses pièces) qui nous permettent de confronter son travail à celui d'auteurs dramatiques tandis que la présence de metteurs en scène, comme Pippo Delbono par exemple, dont les créations ont un net aspect autobiographique⁴⁹ mais ne donnent pas lieu à la publication d'un texte, nécessiterait une étude traitant spécifiquement des rapports entre le genre autobiographique et les metteurs en scène.

Le genre autobiographique peut-il avoir une existence dramatique ? Comment passe-t-on d'un système narratif, le genre autobiographique dans sa forme romanesque, à un système représentatif, le genre autobiographique dans une forme théâtrale ? Et l'incursion de ce genre autobiographique dans le drame est-il à l'origine de l'émotion particulière générée par la scène contemporaine ? Telles sont les questions qui se trouvent à l'origine de notre réflexion. A partir de ce *corpus* découlent d'autres questions qui complètent et prolongent les premières : Quels sont les différentes formes et les différents degrés qui constituent l'expression de soi par

⁴⁹ Par exemple, *Après la bataille (Dopo la battaglia)*, 2011.

l'auteur dramatique ? Et comment les distinguer ? Au moyen de quels éléments ? Quels sont les rapports entre l'expression de soi qui s'épanouit dans le texte et la mise en scène prévue par l'auteur par le biais des indications et didascalies ? Y-a-t-il des spécificités dans la mise en scène d'un texte autobiographique ? Enfin, en quoi et comment l'expression autobiographique investit-elle la création théâtrale la plus contemporaine ?

Pour répondre à ces questions, nous menons notre enquête en trois temps et nous nous plaçons dans deux points de vue. Le premier traite du spectateur potentiel, c'est-à-dire du lecteur, en nous posant la question : que lit-il dans les textes de notre *corpus* ? C'est le texte en tant qu'objet de lecture, le texte publié, qui nous intéresse en premier lieu. Le second temps traite du spectateur et d'un aspect spécifique de la mise en scène : que voit-il ? C'est le texte comme matériau à la mise en scène que nous étudions. Enfin, le troisième temps traite toujours du spectateur et de la mise en scène du texte à caractère autobiographique dans une perspective plus précise encore : qu'entend-il ? Et en quoi la dimension sonore de ces textes est-elle particulièrement importante ?

Dans un premier temps, il s'agit de développer une méthode pour identifier et borner les différentes formes d'expression autobiographique dans le drame ainsi que les nuances qui les composent. Pour ce faire, on agencera une réflexion en trois temps. Le premier est dédié à l'identité du personnage dans lequel l'auteur se projette, qui sera systématiquement le personnage principal, celui autour duquel s'opère un mouvement concentrique du drame. Par là, on maintient un principe qui détermine la définition de l'autobiographie par Lejeune : le rapport indéniable entre l'auteur et le personnage. Le rapport de l'auteur dramatique à ce personnage détermine le degré d'autobiographie qu'il place dans son œuvre : des autobiographies théâtrales aux pièces dont le caractère autobiographique sera plus ou moins important. C'est à partir du nom de ce personnage qu'il est possible de distinguer les manières avec lesquelles les auteurs parlent d'eux-mêmes soit qu'ils mettent en scène un personnage qui porte leur propre nom à la manière de Molière dans *L'Impromptu de Versailles*, soit qu'ils s'inventent un double qui les représente de manière évidente sans pour autant se nommer comme eux à la manière de Philippe Caubère dans *Le Roman d'un acteur*, soit qu'ils fassent passer leur regard par celui d'un personnage qui ne porte pas leur nom et leur ressemble par fragments à la manière d'August Strindberg dans *La Grand'Route*. Avec cette dernière option, on verra que plusieurs personnages peuvent porter la voix de l'auteur et composer un portrait morcelé de celui-ci à la manière de Musset dans *Les Caprices de Marianne*. La manière avec laquelle l'auteur se place dans un personnage, en lui faisant porter sa voix, traverser son parcours, vivre ses expériences, éventuellement revêtir une allure extérieure significative par

rapport à son vécu (Anneaugustin en ouvrier dans *Le Drame de la vie*), permet aussi de voir les postures dans lesquelles l'auteur désire se représenter (héros, mélancolique, homme du peuple *etc.*) ainsi que le regard qu'il porte sur son parcours en général ou sur ses expériences en particulier. Ces considérations sur la construction de son personnage - en d'autres termes, de son pendant théâtral - par l'auteur invitent à déduire qu'il y a un rapport étroit, indissociable et inévitable entre ce qui relève de l'autobiographique et ce qui relève de la fiction dans le drame.

Cependant, il ne s'agit pas de constater la présence de la fiction dans l'autobiographie ou la cohabitation de la fiction avec des éléments autobiographiques, ce qui est, somme toute, la caractéristique d'une large partie des œuvres littéraires. Il faut voir comment il est possible d'évaluer très précisément la place que prennent respectivement l'autobiographie et la fiction au moyen de divers outils dont dispose le lecteur, ce dans le but de mettre en lumière l'importance que prend ici, à la différence d'autres œuvres littéraires, la dimension autobiographique. Car ces pièces de notre *corpus*, peut-être plus que d'autres, invitent à des lectures complémentaires sans lesquelles, si elles peuvent être appréhendées sans difficulté, de nombreux fragments resteraient néanmoins obscurs et apparaîtraient comme en rupture avec le reste du drame. C'est d'abord la nature autobiographique du texte qu'on cherche à attester. Par conséquent, on entendra la parole déterminante de l'auteur, et spécifiquement la parole de l'auteur sur son texte, la seule parole qui puisse garantir qu'il y a un lien certain et indiscutable entre sa vie et la pièce qui prend place dans le *corpus*. De plus, cette parole permet de définir ce qu'on entend ici par éléments autobiographiques c'est-à-dire autant les éléments concrets du parcours personnels (dates, lieux, événements) que les états d'âme et positions intellectuelles et philosophiques qui découlent des expériences personnelles (expérience de la guerre, de l'exil, de l'enfermement, de la maladie *etc.*). Cette parole de l'auteur prend plusieurs formes et est donnée dans plusieurs contextes qu'on prendra en compte : texte liminaire à la pièce, entretiens, correspondances. Avec ces documents, on verra que c'est l'auteur lui-même qui aide à tracer les contours autobiographiques de son œuvre, les limites et les ouvertures à la fiction. On relèvera aussi la part de jeu à laquelle l'auteur peut se livrer, laissant planer des incertitudes sur ce qui a été inventé et ce qui est puisé dans son parcours personnel : pensons aux entretiens divers avec Marguerite Duras. Mais parfois, l'œuvre constitue la seule source dont on dispose en l'absence d'autres documents par lesquels on accéderait à la parole de l'auteur, c'est le cas pour les œuvres les plus anciennes du *corpus* (*Le Jeu de la Feuillée*, *L'Impromptu de Versailles*) ou encore pour les œuvres au sujet desquelles les auteurs ne sont pas ou peu exprimés pour diverses raisons (*4.48 psychose*). Dans ces cas spécifiques, le texte

lui-même exhibe des signes de l'autobiographie dont il faut se servir comme d'outils puisqu'il s'agit d'éléments qui sont vérifiables en menant une enquête : biographies, témoignages, documents officiels, généalogie, coïncidence des dates, lieux, événements. Une fois identifiés les aspects autobiographiques de l'œuvre, il faut voir leurs multiples rapports avec la fiction que favorise la forme dramatique. La fiction peut ainsi s'insinuer dans un cadre qui correspond à la biographie de l'auteur mais, inversement, des éléments autobiographiques peuvent entrer dans le cadre d'une fiction à l'intérieur de laquelle l'auteur joue à un jeu de masques : *Fantasio* constituant certainement le meilleur exemple car, si le cadre est complètement fictionnel, Musset a placé dans son personnage autant de caractéristiques par lesquelles le spectateur est renvoyé à la personne de l'auteur (traits de caractère, répliques voire allure extérieure). Cet exemple nous amène à considérer ce qui se passe dans la vie mentale de l'auteur quand il écrit son texte puisque la sollicitation de la mémoire et les mouvements de l'imagination influencent cette dilution de la fiction dans l'autobiographie et de l'autobiographie dans la fiction. Par ailleurs, la vie mentale des auteurs dramatique, en l'occurrence, ici, leur imagination, est aussi marquée par l'avènement du genre romanesque, de plus en plus sollicité par les auteurs et les lecteurs à partir du XVIII^e siècle. Le roman pèse sur la mise en forme de ces pièces en lien avec l'expression de soi notamment dans la constitution des personnages et dans la rédaction des didascalies. En effet, l'écriture romanesque présente des avantages aux yeux de nos auteurs par rapport à l'écriture dramatique : elle serait plus libre de combiner des faits réels avec la fiction, elle ne subit pas les contraintes matérielles de la scène, elle serait plus appropriée pour décrire la vie des sentiments et des passions et elle permet de nouer une relation particulière, intime entre le lecteur et le narrateur (qui est donc l'auteur, dans le cadre de la littérature autobiographique), relation à laquelle aspirent nos auteurs.

Enfin, nous achevons de circonscrire la nature autobiographique de nos textes en les étudiant par rapport à d'autres productions autobiographiques de leurs auteurs. Si de nombreux points de la théorie de Philippe Lejeune ne peuvent convenir à une étude du genre autobiographique quand il investit le drame, nous adaptons néanmoins ici l'idée qu'il peut exister un « espace autobiographique⁵⁰ » dans la carrière des auteurs de notre *corpus* qui permet de mieux éclairer les œuvres mises en questionnement, c'est-à-dire un espace formé par les productions autobiographiques de différentes natures d'un même auteur. Car la particularité des auteurs retenus dans le *corpus* est leur investissement dans d'autres formes d'expression autobiographique comme l'autobiographie, le roman d'inspiration

⁵⁰ Philippe LEJEUNE, *Le Pacte autobiographique*, *Op. cit.*, p. 41.

autobiographique, la nouvelle à caractère autobiographique et le film qui sont autant de productions avec lesquelles on peut comparer les textes du *corpus*. L'étude des écrits personnels, dont on fera remarquer qu'ils sont de plus en plus publiés en tant qu'ils sont des objets d'intérêt pour les lecteurs, compose la partie la plus édifiante : journaux, carnets, cahiers sont d'abord un moyen d'approcher au plus près possible les pensées intimes des auteurs tant sur leur parcours personnel (situations, événements, personnes) que sur leur conception de la création. Dans l'espace qui se forme entre ces écrits, les drames qui nous intéressent et les autres productions à caractère autobiographique de nos auteurs, on voit les connexions entre ce qui relève du vécu et ce qui relève de l'invention ainsi que les adaptations (supposant des transformations) et les transpositions (reproduction dans un autre contexte) des événements réels en événements dramatiques. Par conséquent, on voit que les pièces qui composent le *corpus* invitent leurs lecteurs à manipuler toutes les sources qui les concernent de près ou de plus loin parce qu'elles laissent entrevoir, au-delà de ce qu'elles présentent, des éléments qui appellent à un investissement supplémentaire du lecteur, elles laissent deviner des prolongements secrets, des liens cachés avec la vie et la personne de l'auteur.

A la lumière de ces sources qu'on trouve autour des textes étudiés, on peut affirmer qu'ils sont empreints d'éléments clairement autobiographiques, soit des éléments concrets comme des dates, des situations, des personnes, soit des états de l'âme de l'auteur, découlant de ses expériences personnelles, qui affectent le personnage qui porte sa voix. A ce stade, on consacrerait le second et troisième grands temps de notre approche des rapports entre drame et autobiographie à la mise en scène prévue par les auteurs pour leurs pièces à travers les indications laissées en annexes ou dans les didascalies. On prendra notamment en compte la place qu'occupe l'auteur par rapport à la création de son texte à la scène, soit que la création soit prise en charge par l'auteur lui-même (Philippe Caubère), soit que l'auteur collabore à la mise en scène (Marguerite Duras laissant à Claude Régy la mise en scène de *L'Éden cinéma*, Olivier Py jouant *Théâtres* mis en scène par Michel Raskine), soit que la représentation soit conçue par un metteur en scène qui n'a rien à voir avec l'auteur (metteur en scène ultérieur). Ce qui ressort de cette étude est la volonté des auteurs, qui perdure à travers le temps, depuis *Le jeu de la Feuillée* jusqu'aux textes du début du XXI^e siècle, de faire pénétrer le spectateur dans la vie intérieure du personnage qui porte leur voix, et, par là, de montrer le monde tel qu'il leur apparaît. Ressortent alors deux grandes tendances de mise en scène dans lesquelles se placent les textes. D'abord, les textes les plus anciens - Adam de la Halle, Molière, Restif de la Bretonne ainsi que les textes de Philippe Caubère qui se situent dans leur lignée - montrent plutôt une théâtralité qui s'appuie sur de nombreux éléments et procédés, largement

visuels, pour s'épanouir. Ensuite, les textes de la période contemporaine, en particulier ceux de Strindberg, Duras, Lagarce, Py, Mouawad vont plutôt, d'une manière générale, réduire, atténuer, limiter tout ce qui a trait aux effets d'ordre visuel pour privilégier la réception auditive du texte par le spectateur. On constate donc une sorte d'évolution dans la manière de procéder des auteurs, qui en accompagne une autre, relative aux sensations qu'ils éprouvent quant à leur propre existence : tandis les premiers ont l'impression d'une vitesse, d'un foisonnement (de situations, de personnes) au cœur duquel règne souvent la désillusion, les seconds ressentent un grand vide mélancolique et un ralentissement qui affecte leur vie et qui annonce la proximité de la mort.

On peut d'abord s'interroger sur la manière avec laquelle les auteurs les plus anciens du *corpus* laissent entendre aux spectateurs qu'il sont là en présence d'une pièce dont la réception ne doit pas se limiter aux tenants extérieurs de la trame - dialogues, rebondissements - mais bien saisir d'autres aspects rattachés à la personne de l'auteur. Adam de la Halle, Molière, Restif de la Bretonne trouvent ici le moyen de signifier qu'ils ouvrent leur conscience au public, à des époques successives lors desquelles le théâtre n'est pas vraiment envisagé comme un moyen de représenter une vie mentale - celle d'un personnage - dont le fonctionnement est encore mal connu. Ces auteurs combinent la proximité explicite entre eux-mêmes et le personnage principal de leurs pièces (qui porte le même nom qu'eux et/ou leur correspond trait pour trait et qu'ils jouent parfois à la création du texte) avec le basculement de la représentation, pendant son déroulement, sur une autre histoire que celle qui était montrée jusque là. L'entrée en scène de personnages merveilleux (comme dans *Le Jeu de la Feuillée*), le début d'une pièce de théâtre à l'intérieur même de la représentation (comme dans *L'Impromptu de Versailles* et *Le Drame de la vie*) sont des moments que les auteurs ménagent de manière particulière pour marquer le déplacement du drame dans un nouvel univers à la fois différent du premier et relié à celui-ci. On étudiera donc les termes de cette intervention d'une nouvelle fiction dans la fiction et on verra comment, au moyen de celle-ci, les spectateurs sont invités à pénétrer dans les ressorts de la vie intérieure de ces auteurs, dans leur désenchantement profond (le désir de fuir le prosaïsme de la quotidienneté ou le constat d'une vie de serviteur) ou dans leurs fantasmes (voyeurisme, exhibitionnisme). De plus, dans ces pièces, auxquelles on ajoute les pièces de Caubère, pièces qui se déroulent dans l'univers quotidien de l'auteur lui-même (Arras dans *Le Jeu de la Feuillée*, la cour de Louis XIV dans *L'Impromptu de Versailles*, les maisons parisiennes et bourguignonnes dans *Le Drame de la vie*, la Cartoucherie de Vincennes dans *Le Roman d'un acteur*), c'est une profusion de personnages, d'événements, de lieux qui se succèdent en conservant une relative

vraisemblance au niveau de la structure de la pièce. Cette profusion participe à la volonté des auteurs de tout montrer de leur vie jusque dans ses aspects les plus intimes, les moins avouables : c'est ce qui caractérise les autobiographies théâtrales de Restif et de Caubère. Ces derniers soignent particulièrement la rédaction des éléments qui ont trait à la représentation car il leur faut trouver des moyens pour pouvoir en dire et en montrer le plus possible dans un temps limité. Ainsi, la vitesse détermine la représentation de ces pièces et c'est en cherchant à aller vite que Restif et Caubère recourent à l'alternance de techniques de jeu spécifiques comme le mime, le théâtre d'ombres, l'acteur-décorateur ou encore la *commedia dell'arte* par lesquelles ils procèdent à des accélérations du temps, à des multiplications des espaces, des ellipses et ce en collaboration avec l'imagination du spectateur qui comble les incomplétudes et prolonge les ébauches, qui sont nombreuses. Si les auteurs font appel à des techniques particulières de jeu d'acteur, il n'y a pas pour autant de jeu propre aux textes à caractère autobiographique si ce n'est qu'il doit, tant dans les pièces les plus anciennes que dans les autobiographies théâtrales, servir le souci permanent de représenter l'humanité - dans le sens d'être un humain - aux prises avec l'existence. Le jeu se doit donc d'être sans cesse en mouvement, frissonnant, bondissant, vibrant au moindre événement c'est-à-dire conforme à l'objectif des auteurs de montrer comment leur cheminement dans l'existence agit sur eux : en leur donnant la sensation d'une abondance d'événements et d'émotions qui les assaillent.

Par conséquent, ces premières pièces (les pièces anciennes et les autobiographies théâtrales) déploient de nombreux procédés théâtraux (techniques de jeu, représentation dans la représentation) dans un déroulement frénétique qui vise à faire entrer dans la vie intérieure d'un personnage qui se sent débordé par les événements, comme l'auteur se sent lui-même face à son propre parcours. Là se situe la différence fondamentale entre ces pièces et les pièces de la période contemporaine, dont la dramaturgie appelle une scène plutôt dépouillée, avec moins de personnages, moins de lieux, moins d'actions, une scène qui est comme ralentie et qui donne au spectateur la sensation d'un flottement qui contredit nettement le rythme soutenu qui marque les pièces d'Adam de la Halle, de Molière, de Restif, de Caubère. En effet, on trouve d'abord dans les pièces de la période contemporaine, en particulier dans celles de Strindberg (*Le Chemin de Damas*, *Le Songe*, *La Grand'Route*), de Lagarce (*Le Pays lointain*) et de Py (*Théâtres*), une tendance commune qui est la mise en scène de l'existence d'un personnage, très proche de l'auteur, vue depuis un moment particulier qui est son agonie, restituant celle de l'auteur, qu'elle soit réellement ressentie (dépression de Strindberg, maladie de Lagarce) ou imaginaire (Olivier Py). Ce personnage au seuil du trépas entreprend un dernier voyage effectif et/ou symbolique par lequel il voit défiler sa vie. Pour mettre en scène

ce défilé d'un parcours, les auteurs procèdent de deux manières : soit ils mettent l'accent sur la structure du drame, soit sur le langage verbal. Sous l'effet de l'agonie, la structure générale des drames de Strindberg et de Py se fragmente en tableaux qui se succèdent. Ces derniers font parfois l'économie de la vraisemblance et ils entraînent le spectateur dans un monde de visions, proche d'un rêve et constitué par les souvenirs de l'auteur. D'autre part, si la pièce de Jean-Luc Lagarce reprend la trame de l'agonie, l'auteur réduit encore davantage les effets de mise en scène - notamment les changements de décors - pour donner au langage le rôle le plus important de la rétrospection de Louis. Avec la proximité de la mort, que rappelle la présence des personnages de revenants dans ces pièces (Lagarce, Py), ce sont le temps et l'espace qui se déforment. Il n'y a plus de progression, le temps semble se ralentir, s'allonger, revenir en arrière en même temps que les espaces se superposent, cela au fil d'une parole, qui hésite, se répète, se reprend et se suspend. Par ailleurs, au point de vue du mourant s'ajoute, sur la scène contemporaine, le point de vue de celui qui convoque ses souvenirs. Ainsi les spectateurs accèdent aux souvenirs de Marguerite Duras et de Tadeusz Kantor à travers les yeux de Suzanne (*L'Éden cinéma*) et de « Moi » déambulant sur la scène de *Wielopole-Wielopole*. Si la mise en scène de Kantor ne correspond pas, à première vue, au dépouillement de la scène dont il est question ici si on prend en compte les nombreux personnages et le déroulement assez frénétique du drame, c'est pourtant sous une forme résiduelle que se présente ses souvenirs. Loin de retracer toute son enfance, ce sont des bribes, des fragments, des ossatures de scènes qui se suivent apparemment sans logique que propose de montrer Kantor. A ce titre, les souvenirs sont métaphorisés par le cliché photographique. En effet, Duras comme Kantor disent se servir de leurs visions enfantines pour constituer un univers qui donne à voir comme des images furtives, coupées, limitées, incomplètes, dégradées, photos surannées qui se succèdent en somme. Par conséquent, c'est aussi une réduction que donne à voir le jeu d'acteur, réduction des gestes, des regards qui concentrent des significations, des informations, des références. Les gestes sont mécaniques, les déplacements saccadés, les allures empreintes de raideur voire de hiératisme pour restituer l'altération et l'incomplétude des souvenirs. Enfin, dans toutes ces pièces contemporaines évoquées, on constate que l'espace scénique, c'est-à-dire le lieu où doivent s'épanouir les éléments visuels, est entièrement conçu pour favoriser l'épanouissement de la parole jusqu'aux oreilles du spectateur. A ce titre, l'espace peut être dépouillé de décors, qui sont construits par la parole même des personnages, contenant, dans les échanges dialogués, des indications qui se rapprochent de didascalies, comme pour indiquer au spectateur qu'il doit moins voir qu'entendre. Néanmoins, l'espace n'est pas nécessairement dépourvu de décors, il peut, au contraire, être conçu comme un écrin qui

recueille, fait circuler la parole et favorise les conditions d'une intimité comme par exemple dans *L'Inoublié* de Marcel Pomerlo qui prévoit un décor visible dès le foyer du théâtre et qui mène le spectateur dans une salle qui lui donne l'impression d'entrer dans la cabane d'enfant de l'auteur.

A l'issue de cette étude, on ne peut pas dégager d'aspects vraiment caractéristiques d'une mise en scène autobiographique. Tout au plus observe-t-on une sorte d'évolution, un glissement, dans la mise en scène prévue par les auteurs ainsi que des procédés et des modèles récurrents. Dans les formes anciennes, ainsi que dans les autobiographies théâtrales, le spectacle est très fourni tant au niveau des techniques de jeu qu'il exige qu'au niveau des actions, qui impliquent l'intervention de nombreux éléments matériels (décors, objets *etc.*) qu'ils soient effectifs (Restif) ou joués par l'acteur lui-même et imaginé par le spectateur (Caubère). La grande agitation qui règne sur cette scène soutient l'image que l'auteur a de sa vie ou du moins qu'il veut donner de celle-ci. Dans les pièces contemporaines, ce sont les limitations des souvenirs qui sont mises en valeur tandis que s'atténuent progressivement toute profusion d'effets qui serait préjudiciable à la réception du texte par le spectateur. On atteint là la véritable spécificité de la mise en scène à caractère autobiographique qui est la résolution du problème que nous nous posons : l'expression autobiographique théâtrale et contemporaine se manifeste sous la forme d'une voix, c'est-à-dire, au fond, d'une présence, celle de l'auteur, qui se fait sentir dans ce qui résonne depuis l'espace de la scène. Alors, quelles sont les marques de la voix de l'auteur dans les écritures contemporaines qui relèvent d'une expression autobiographique ?

On commencera par observer que dans ces dernières, que ce soit dans *Fantasio* (Musset), *Père* (Strindberg), *L'Éden cinéma* (Duras), *Histoire d'amour* (Lagarce), *Le Pays lointain* (Lagarce), *4.48 psychose* (Kane) ou encore *Incendies* (Mouawad), c'est la parole qui est mise en scène. Elle est presque l'unique matériau de ces drames dont la problématique tourne autour du fait de dire, d'échouer à dire, d'hésiter, de se reprendre, de s'interrompre *etc.* Ressort principal de ces pièces, le langage verbal est utilisé par les auteurs en vue de susciter, d'abord, un effet d'intimité au public en lui donnant l'impression qu'il est le destinataire privilégié de ce qui se dit sur la scène. En effet, l'auteur met en place un texte qui semble se scinder et être entendu à deux niveaux, celui, à l'intérieur de la pièce, des personnages et celui, en dehors de la pièce, des spectateurs, comme si une partie du texte leur était spécialement destinée, comme si l'auteur leur parlait en deçà des dialogues qui ont lieu entre les personnages. C'est notamment sous l'impulsion d'une opposition d'idées que le discours se divise de la sorte : la lutte entre les hommes et les femmes, les époux et les épouses dans *Père* de Strindberg, la

lutte entre les riches et les pauvres dans *L'Éden cinéma* de Duras. L'agencement des prises de positions des personnages invite le spectateur à entendre, dans la bouche du personnage qui porte la voix de l'auteur, les propres positions de celui-ci sur un problème donné tandis que, face à eux, l'attitude des autres personnages met en valeur les partis que prend l'auteur : face à la créature maléfique que constitue son épouse (une vision que Strindberg puise directement dans ses expériences personnelles relatives aux femmes), le Capitaine fait entendre les faiblesses de l'auteur dans sa vie conjugale, face à la mollesse quasi-aristocratique de Mr. Jo, Suzanne fait entendre le discours de Duras sur l'acharnement à posséder de ceux qui n'ont rien. Dans d'autres cas, l'effet d'intimité est suscité par des liens ténus entre narration et représentation : la mise en scène est orientée vers la délivrance d'un récit à la faveur duquel, c'est de lui-même dont parle l'auteur au public en-deçà de la trame en marche. Ainsi, dans la place privilégiée laissée aux récits donnés dans *Histoire d'amour*, *Juste la fin du monde*, *Le Pays lointain* (Jean-Luc Lagarce), *L'Éden cinéma* (Marguerite Duras) ou encore dans *Incendies* (Wajdi Mouawad), des récits qui occupent souvent plus de place que l'action dramatique, on entend autant des éléments purement autobiographiques (faits, dates) que des prises de position et des états d'âme propres au parcours de l'auteur. Enfin, nous verrons que, dans son souci de ménager le trajet de la parole depuis la scène jusqu'à son émergence aux oreilles du spectateur, l'auteur met au point des prises de parole complexes, avec des jeux de résonances, des personnages qui se parlent par-delà le temps et l'espace, des prises de parole qui vont à l'encontre d'une communication construite et qui limitent la fonction de l'acteur à un porte-voix. Ces prises de parole visent à étourdir le spectateur et à le mettre dans un état particulier, propice à la réception auditive du texte dans ses multiples directions et à la perception de la présence de l'auteur dans son texte.

D'Alfred de Musset à Wajdi Mouawad, les auteurs contemporains qui ont produit des textes s'avérant inspirés, de près ou de loin, par leur propre vécu ont un but commun qui est d'instaurer un rapport entre la scène et la salle fondé sur l'émotion. Pour ce faire, ils cherchent à toucher qui écoutera le texte donné en scène comme si les éléments visuels étaient relégués au second plan parce qu'ils sont considérés comme éphémères par rapport à la délivrance d'une parole qui continuera de résonner dans les mémoires. Les auteurs favorisent alors un discours qui permet de créer un lien étroit, fragile, voire fébrile entre les voix qui émettent du texte sur la scène et les spectateurs en qui résonnent les mots prononcés : un discours fondé sur le thème de la mélancolie. La sensibilité exacerbée des pendants théâtraux de Restif (*Le Drame de la vie*), Musset (*Lorenzaccio*) et Caubère (*Le Roman d'un acteur*), qui les font éprouver plus que les autres la solitude, l'inquiétude, la dépression (et qui rappelle, à ce titre,

la sensibilité exacerbée de Jean-Jacques Rousseau) laisse place, dans les pièces les plus contemporaines, à une mélancolie qui s'exprime principalement dans le thème du vide, omniprésent. Ce vide est autant intérieur qu'environnant un personnage éprouvant l'absence (d'un être aimé, d'un frère, d'un Dieu *etc.*) et qui, s'exprimant, délivre le point de vue de l'auteur : Louis-Lagarce malades (*Le Pays lointain*), la jeune personne internée de *4.48 psychose*-Kane, les jumeaux-Mouawad coupés de leurs racines (*Incendies*). Ce vide amène les personnages à lancer des appels, explicites ou implicites selon les cas, à l'attention d'un autre auditeur que les personnages présents sur la scène. Il y a appel vers un auditeur indéfini, un auditeur des temps à venir qui *entendra* dans ces mots le mal-être, le sentiment d'être incompris, la peur de disparaître de ces auteurs. De fait, le spectateur de ces pièces peut ressentir un effet de proximité, moins avec les personnages qu'avec l'auteur, dont la tentative d'instaurer un lien invisible, impalpable, avec le public génère l'émotion.

Enfin, la mise en forme du discours mélancolique laisse entrevoir un rapport particulier à la musicalité dans les pièces les plus contemporaines de notre *corpus*. Cette présence de la musique s'identifie d'abord dans la sollicitation d'éléments poétiques tels que des rythmes et des sonorités qui sont l'objet d'un traitement particulier. Ensuite, plusieurs modèles musicaux - comme l'élégie - imprègnent l'écriture des pièces et les auteurs eux-mêmes s'expriment largement sur l'inspiration que constitue à leur yeux la musique. La présence de cette dernière, notamment dans l'écriture, apparaît comme un moyen d'accompagner, de mettre en valeur, et même de figurer leur propre voix, la musique reflétant toujours une voix. Face à la représentation de ces pièces, ce sont des petites mélodies intimes qu'entendent les spectateurs dans ce sens que, à l'instar de la mélodie, elles mettent en valeur une voix individuelle. Mais dans la grande mélancolie qui règne sur ces pièces, dans les appels vers autrui qu'elles font entendre, dans la tentative d'instaurer un lien fragile avec qui écoute, on perçoit aussi la recherche de quelque chose de perdu qui serait une sorte d'union, une cohésion entre la salle et la scène.

En conséquence, nous entrons ici dans l'étude de l'expression autobiographique et de ses multiples rapports avec le drame en manipulant un *corpus* représentatif de ces derniers. Ces rapports entre autobiographie et drame sont souvent occultés, voire niés par les études théâtrales et on tente ici d'apporter des éléments complémentaires, des éclairages autres, aux rares études déjà menées sur ce sujet, comme celle de Florence Fix et Frédérique Toudoire-Surlapierre, *L'Autofiguration dans le théâtre contemporain*⁵¹. Ces rapports entre le théâtre et

⁵¹ Florence FIX, Frédérique TOUDOIRE-SURLAPIERRE, *L'Autofiguration dans le théâtre contemporain*, PU Dijon, Écritures, 2011.

l'autobiographie nous ont semblé suffisamment problématiques pour les mettre à l'épreuve de questionnements, d'analyses et de comparaisons. Comme pour l'émotion, il y a un mépris parfois affiché pour l'expression de soi dans toutes les formes artistiques confondues, une critique qui repose surtout sur une posture anti-bourgeoise, qui équivaudrait à anti-individualiste, doublé d'un mépris esthétique pour des œuvres « qui ont renoncé aux charmes de l'invention et du symbole. Le moi est contraire au Beau, au Bien, au Vrai. C'est une pauvre chose, et qui revient au galop ! On n'en finit pas de l'écraser. Il repousse comme la mauvaise herbe.⁵² ». A ce mépris répondent ces manifestations protéiformes qui montrent bien que, d'une part, il y a des manières de parler de soi sur la scène pour l'auteur dramatique, fusse de manière cachée, implicite mais réelle et, d'autre part, elles montrent comment ces auteurs (qui peuvent aussi être les acteurs et les metteurs en scène de leurs pièces) cherchent à établir un contact avec les spectateurs. Ceux-ci deviennent la caisse de résonance d'éléments leur faisant percevoir une confiance émouvante, une humanité prise dans l'existence et les expériences qu'elle amène à traverser.

⁵² Philippe LEJEUNE, « Le goût de la vérité », *Écritures de soi et réticences* (sous la direction de Bernard Degott et Marie MIGUET-OLLAGNIER), Paris, L'Harmattan, 2001, p. 368.

**I. Méthode d'identification des différentes formes d'expression
autobiographique au théâtre : les agencements dramatiques du « je »
auteur**

Dans *Le Pacte autobiographique*, Philippe Lejeune considère que l'autobiographie n'existe qu'à partir du moment où l'identité du personnage et celle du narrateur coïncident avec celle de l'auteur. Cependant, dans la littérature théâtrale, le narrateur est absent. En lieu et place de ce dernier, c'est la voix des personnages qui construit la fiction dramatique. Ces derniers s'interpellent, se nomment, se désignent et réfèrent à un espace-temps fictif qu'ils déterminent et pour la construction duquel interviennent aussi les didascalies qui sont le fait de l'auteur. La parole des personnages - dialogue, monologue – constitue le lieu d'une double énonciation qui caractérise le texte théâtral. Deux émetteurs, le personnage et l'auteur, cohabitent dans cette parole qui vise à se faire entendre auprès de deux destinataires : les autres personnages de la pièce et le lecteur/spectateur. Du fait même de la double énonciation, il n'est donc pas possible d'envisager l'expression autobiographique au théâtre selon les mêmes principes que l'autobiographie dans sa forme romanesque, qui présente un personnage et un narrateur, qui renvoient tous les deux sans ambiguïté à l'auteur. La double énonciation rendrait impossible l'assimilation des paroles énoncées par les personnages à l'expression de ses pensées par l'auteur, selon une logique d'objectivité de la parole du personnage défendue par Anne Ubersfeld, Michel Corvin et Patrice Pavis. Pourtant, dans *Lire le théâtre*, Anne Ubersfeld note que le personnage n'est pas pour autant l'unique sujet de sa parole : « Chaque fois qu'un personnage parle, il ne parle pas seul et l'auteur parle en même temps par sa bouche ; de là un dialogisme constitutif du texte de théâtre¹ ». Par conséquent, on peut se demander dans quelle mesure, l'auteur dit « je » sous le masque des êtres fictifs qu'il conçoit et qu'il anime à son gré.

C'est l'objet d'une étude liminaire que nous menons sur le personnage en tant qu'il est un moyen pour l'auteur de se raconter. On peut identifier trois méthodes principales de conception d'un personnage ayant trait à l'expression autobiographique : la mise en scène de soi-même par l'auteur sous son propre nom, la constitution d'un personnage de double et enfin le décalage de son propre regard dans un personnage porte-parole, cette dernière méthode permettant aussi à l'auteur de répartir une parole relative à lui-même entre plusieurs personnages. Néanmoins, il ne suffit pas de voir dans un personnage des correspondances avec la personnalité et la biographie de leur auteur pour pouvoir attester de la dimension autobiographique d'un texte d'autant plus que le caractère de fiction est intrinsèque au personnage théâtral, évoluant sur un plan d'illusions. Cette part de fiction est également présente dans le déroulement des pièces en question dans le *corpus*, que ce soit dans les autobiographies théâtrales de Restif, de Caubère, dans les pièces qui recourent à l'identité de nom comme celles d'Adam de la Halle, de Molière, de Py ou dans les pièces de l'époque

¹ Anne UBERSFELD, *Lire le théâtre*, *Op. cit.*, p. 130.

contemporaine (Musset, Strindberg, Duras, Lagarce, Kane, Mouawad). En effet, toutes ces pièces apparaissent comme des fragments de la vie de leurs auteurs, une vie recomposée, comprenant des éléments véridiques et d'autres, manifestement fictifs, que les auteurs se racontent sur eux-mêmes. De fait, pour attester qu'une pièce comporte bien une volonté de la part de l'auteur de montrer une partie de lui-même (son histoire, son parcours, les sentiments qui en découlent), il faut que cette volonté soit émise par l'auteur lui-même.

La parole de l'auteur est donc la source primordiale qui fait exister un théâtre autobiographique. Elle doit porter précisément sur la ou les pièces dont le contenu manifeste un recours à l'autobiographie. Cette parole sera envisagée ici selon les critères établis par Gérard Genette pour distinguer les différentes sources potentiellement disponibles. Elle sera soit de nature paratextuelle c'est-à-dire annexée au texte de la pièce (par exemple : un pacte ouvrant la pièce sur le modèle de celui qui ouvre les *Confessions* de Rousseau, une préface ou, à défaut, un titre, un sous-titre), soit de nature épitextuelle : « Est épitexte tout élément paratextuel qui ne se trouve pas matériellement annexé au texte dans le même volume, mais qui circule en quelque sorte à l'air libre (...)»² c'est-à-dire, par exemple, dans des revues ou encore dans la retranscription d'enregistrements radiophoniques. La parole épitextuelle se présente sous plusieurs formes mais le destinataire est toujours l'auteur. Elle peut être destinée au strict usage de ce dernier avant de devenir publique, c'est le cas des notes de travail par exemple. Mais elle peut aussi être de l'ordre d'un épitexte auctorial public qui, comme son nom l'indique, ne s'adresse pas qu'au lecteur de la pièce mais à un public plus large. De plus, ce dernier cas rappelle que la parole épitextuelle est « massivement auctorial, même si certaines de ses formes impliquent la participation d'un ou plusieurs tiers³ ». C'est la majorité des cas dans cette enquête sur la parole de l'auteur puisque celle-ci se donne généralement dans le cadre d'*interviews* (« dialogue, généralement bref et assuré par un journaliste professionnel, commis d'office (...) et portant en principe exclusivement sur ce livre⁴ »), d'entretiens (« dialogue généralement plus étendu, à échéance plus tardive, sans occasion précise (...) et souvent assuré par un interlocuteur (...) plus spécifiquement intéressé à l'œuvre en cause⁵ »), de débats (dialogue avec plusieurs interlocuteurs) ou encore dans le cadre de la correspondance qui compose un « épitexte *confidentiel*⁶ ». Entrent aussi dans le cadre de la parole épitextuelle les auto-commentaires, généralement plus tardifs, que l'auteur peut faire sur son œuvre. La parole de l'auteur doit donc attester de sa volonté de se servir de

² Gérard GENETTE, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, p. 316.

³ *Ibid.*, p. 323.

⁴ *Ibid.*, p. 329.

⁵ *Ibid.*, p. 329.

⁶ *Ibid.*, p. 342.

sa propre vie dans la conception de sa pièce. En outre, elle permet d'identifier des catégories du recours à l'autobiographie : depuis le pacte autobiographique garantissant le contenu autobiographique de l'œuvre jusqu'aux propos montrant une impossibilité de l'auteur à être le sujet regardant un objet qui est le sujet lui-même, motivant ainsi un décalage de son regard dans un monde de fiction où l'autobiographie est, *a priori*, absente. La parole de l'auteur est donc mise au premier plan de l'étude d'une scène qui serait autobiographique puisque c'est elle qui atteste, confirme et permet d'évaluer la place que prend l'autobiographie dans l'écriture de la pièce. Cette parole sera confrontée à un autre type de documents : les biographies, qui serviront à compléter cette dernière. Les biographies sont particulièrement utiles dans le cas des pièces au sujet desquelles la parole de l'auteur est soit inexistante ou disparue (comme c'est le cas pour les auteurs les plus anciens), soit trop parcimonieuse. Dans ce cas, le texte dramatique seul constitue une source qu'il faudra alors confronter à d'autres documents qui ne sont plus relatifs à la parole de l'auteur : arbres généalogiques, documents administratifs.

Il faudra aussi envisager le cadre - lieu, époque, situation - dans lequel l'auteur place son drame pour déterminer la place qu'occupe l'autobiographie dans le texte, un cadre vraisemblable par rapport à son parcours personnel ou au contraire invraisemblable, et, à l'intérieur de ce cadre, les multiples recours à la fiction et les multiples ancrages dans ce qui a été réellement vécu. Ces nombreuses possibilités dont dispose l'auteur sont étroitement liées aux mécanismes de narration qu'il a choisi pour se raconter : le théâtre. Ce genre favorise des détours par la fiction ne serait-ce que parce qu'il relève de la *mimesis*, antique terme désignant une fiction, une apparence, une non-réalité selon la définition aristotélicienne : « (...) la *mimèsis* de la réalité n'est pas la réalité elle-même ; au contraire la réalité elle-même n'est rien d'autre que le matériau (...) susceptible d'être (...) dompté et métamorphosé jusqu'à disparaître complètement en tant que réalité vécue.⁷ ». Aussi, l'autobiographie apparaît découpée, remodelée, ré-agencée selon le parti-pris de l'auteur. En mettant l'accent, par exemple, sur les rapports entre les hommes et les femmes (Strindberg), sur le langage (Lagarce), ou encore sur l'identité (Mouawad), l'auteur donne une forme à un parcours personnel qu'il s'explique à lui-même aussi, ce qui rejoint cette remarque de Käte Hamburger : « (...) le non-réel a le pouvoir de métamorphoser le réel en signification, en sens.⁸ ». Par ailleurs, il faut aussi considérer ce qui entre en compte dans la vie intérieure de l'auteur au moment où il écrit, et donc au moment où il procède à un remodelage de son histoire. En effet, les mouvements d'une mémoire parfois défaillante, parfois fabulatrice, parfois obscure, toujours sélective, auxquels s'ajoute une imagination vive, débordante, qui invite l'auteur à se

⁷ Käte HAMBURGER, *Logique des genres littéraires*, Paris, Éditions du Seuil, 1986, p. 179.

⁸ *Ibid.* p. 197.

laisser aller à la déformation, jouent un rôle édifiant quant aux choix dramatiques et à la mise en forme autobiographique.

La manière avec laquelle l'auteur agence sa pièce autobiographique doit aussi beaucoup au genre romanesque. Notons que l'émergence de l'expression autobiographique au théâtre coïncide avec un rapprochement progressif, à partir du XVIII^e siècle, entre l'écriture romanesque et l'écriture dramatique, qui est jugée de plus en plus incapable de transmettre la sensibilité de l'individu moderne. Il faut noter que les liens qui unissent le genre romanesque à la forme dramatique sont anciens. Les penseurs antiques les envisageaient déjà ensemble pour définir leur nature respectives. Platon en particulier, oppose deux sortes de compositions poétiques, celle qui procède « entièrement par imitation⁹ » (*mimésis*), le théâtre, et celle que le philosophe nomme la « narration simple¹⁰ », un récit au style indirect, « sans imitation¹¹ », épuré de tout dialogue comme se serait présenté le dithyrambe ancien¹². En plus de ces deux formes de récits, Platon en considère une troisième, un « type mixte mêlant l'un et l'autre¹³ » et qui serait utilisé dans la poésie épique¹⁴. L'un des griefs de Platon à l'égard de la forme mimétique est la « dissimulation¹⁵ » du poète qui « fai[t] croire que celui qui parle [est] quelqu'un d'autre que lui-même¹⁶ ». A ce titre, l'attrait qu'exerce le roman spécifiquement sur les auteurs de notre *corpus* s'explique par leur désir de faire entendre leur voix au sein de leur drame, par leur souhait de ne plus se dissimuler entièrement derrière des personnages, le signe le plus fort de cela étant l'écriture de didascalies qui laissent clairement entendre la voix de l'auteur : c'est le cas dans *L'Éden-cinéma* de Marguerite Duras par exemple. Par ailleurs, le modèle du roman séduit les auteurs dramatiques qui s'exercent au genre autobiographique puisqu'il permet de rapporter un grand nombre de faits composant le récit d'une vie tandis que la structure aristotélicienne du drame, imposant l'unité de l'intrigue, est progressivement délaissée et vue comme impropre à restituer tous les mouvements d'une vie humaine : on constate ainsi que Restif de la Bretonne arrange déjà l'idée l'unité d'action au profit de la représentation de multitudes de scènes qui ne peuvent cependant pas être détachées les unes des autres. La progression ordonnée et finalisée des actions que réclame la structure

⁹ PLATON, *La République*, Gallimard, Folio, 1993, p. 159.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*

¹² Mal connu, le dithyrambe serait à l'origine un chant choral dédié à Dionysos. Aristote (*Problèmes*) explique qu'il aurait commencé par être narratif avant de devenir mimétique dans le sens qu'il s'agrémentait de danses et de dialogues.

¹³ PLATON, *La République*, *Op. cit.*, p. 165.

¹⁴ Notons que, plus tard, Aristote, dans son système de distinction des genres présenté par *La Poétique*, distingue, à l'instar de Platon, la poésie épique de la poésie lyrique mais il se différencie de Platon en traitant le récit comme un mode de l'imitation.

¹⁵ PLATON, *La République*, *Op. cit.*, p. 158.

¹⁶ *Ibid.*, p. 157.

aristotélicienne, la causalité explicite des enchaînements, sont également plus aléatoires, les pièces de Strindberg (*Le Songe, Le Chemin de Damas, La Grand'Route*), par exemple, mettent davantage l'accent sur un découpage en tableaux qui mènent le spectateur d'une scène à l'autre sans se soucier de la cohérence des actions, lieux, personnages, situations. Le découpage en séquences ou encore en fragments, se rapproche, dans une certaine mesure, du chapitre romanesque au détriment de l'acte théâtral. En outre, le modèle romanesque incite l'auteur à déplacer l'action en présence, ouverte sur l'avenir, au profit d'une narration-remémoration de faits passés. L'écriture dramatique semble donc s'inspirer de plus en plus d'une écriture romanesque qui apparaît aux auteurs plus libre.

Il n'est donc guère étonnant de constater que la majorité des auteurs du *corpus* se sont adonnés à l'écriture romanesque, dans le genre autobiographique : autobiographies de Restif de la Bretonne (*Monsieur Nicolas*), August Strindberg (*Le Fils de la servante*), Marcel Pomerlo (*Possibilité d'averses*) ou romans d'inspiration autobiographique d'Alfred de Musset (*La Confession d'un enfant du siècle*), Marguerite Duras (*Un barrage contre le Pacifique*), Wajdi Mouawad (*Visage retrouvé*). Ces productions autobiographiques non-théâtrales correspondent à un autre régime de discours autobiographique par rapport à l'écriture dramatique et elles forment avec cette dernière un *espace autobiographique* qui est une caractéristique commune à la carrière des auteurs d'une ou plusieurs pièces autobiographiques. Nous reprendrons la notion de Philippe Lejeune d'espace autobiographique pour envisager « l'ensemble des manifestations autobiographiques d'un auteur au cours de son existence¹⁷ ». Car une pièce à caractère autobiographique est rarement une manifestation isolée dans le parcours d'un auteur et elle est souvent une réécriture d'une œuvre précédente, intervenant en amont et dont elle porte encore les traces. Cette étude nous permet d'envisager l'ensemble des formes ayant trait à l'expression autobiographique (comprenant aussi les nouvelles) et à l'auto-représentation comme les autoportraits (pratique de Tadeusz Kantor) ou les œuvres audio-visuelles (*Journal vidéo* de Jean-Luc Lagarce, court-métrage d'Olivier Py sur son enfance). De surcroît, nous verrons que la plupart des auteurs dramatiques formant le *corpus* ont tenu un journal intime de différentes manières, dans des visées différentes. Les écrits personnels - journaux, cahiers, carnets - jouent ici le rôle d'épître privée, plus précisément d'« épître intime¹⁸ » puisque l'auteur destine son écrit, en premier lieu, à lui-même. En cela, ces écrits donnent des renseignements sur l'écriture telle que la conçoit l'auteur. Mais surtout, ils laissent voir des transpositions et des adaptations depuis le journal intime jusqu'à la pièce de théâtre et, souvent, depuis le journal jusqu'au

¹⁷ Philippe LEJEUNE, *Le Pacte autobiographique*, *Op. cit.*, p. 41.

¹⁸ Gérard GENETTE, *Seuils*, *Op. cit.*, p. 342.

roman puis du roman à la pièce de théâtre. Le but de l'étude des journaux est de mettre en évidence ces transpositions en même temps que les modifications, ajouts et coupes procédés par l'auteur d'une œuvre à l'autre. Les écrits personnels permettent donc d'établir des liens entre toutes les œuvres formant un espace autobiographique au sein de la carrière d'un auteur.

Au terme de cette partie, l'ensemble des nuances de l'expression autobiographique dans l'écriture dramatique auront été répertoriées en vue d'examiner les procédés scéniques auxquels elles donnent lieu.

A. Nom du personnage et postures de l'auteur : nature de l'énonciation sur la scène autobiographique

i. Des parades de l'« effet-personnage¹⁹ » aux exigences de la vie intérieure

a) L'identité de nom

L'identité de nom est une condition de l'autobiographie qui vise à garantir au lecteur que celui qui raconte est aussi celui qui est raconté, lui-même étant bien celui sous le nom duquel l'œuvre est présentée. Au théâtre, l'identité de nom se réalise dans la triple fonction, qui fait coïncider sur la scène le nom du personnage avec celui de l'auteur et celui de l'acteur puisque la triple fonction implique que l'auteur joue son propre rôle à la création de la pièce. Ce cas de figure constitue le premier cas d'autobiographie en scène : un auteur se plaçant sur la scène pour jouer un personnage qui porte son nom et qui profère un texte adhérent à son parcours (sentimental, professionnel), aux interrogations et aux constats propres à celui-ci.

On peut voir dans *Le Jeu de la Feuillée* d'Adam de la Halle, pièce jouée le 3 juin 1276 selon Pierre Dufournet²⁰, la première forme d'autobiographie propre au théâtre. Avant d'en étudier le fonctionnement, il faut néanmoins évoquer la question de l'identité de l'auteur de cette pièce, une identité contestée par plusieurs critiques qui refusent d'attribuer au poète arrageois la paternité de cette œuvre. Marie Ungureanu²¹, par exemple, refuse la personnalité littéraire à Adam de la Halle et voit dans le *Jeu* le résultat d'une sorte d'inspiration collective. Selon la thèse de cette dernière, le poète poursuivrait avec cette pièce des desseins politiques en inventant la liberté de pensée et de parole, la libre critique. Il se présenterait ainsi comme le porte-parole de la moyenne et petite bourgeoisie d'Arras qui s'oppose à la classe socialement supérieure. La thèse de Marie Ungureanu efface la personnalité d'un auteur dont il ne lui semble pas assuré que ce soit Adam de la Halle et fait du *Jeu* une œuvre essentiellement politique. Il a également été avancé que le *Jeu de la Feuillée* n'aurait pas été écrit par Adam mais au contraire par un rival qui rirait ici au dépens d'Adam de la Halle²². Néanmoins, nous choisirons de nous rallier aux études réalisées par Henry Guy (*Essai sur la vie et les œuvres*

¹⁹ Vincent JOUVE, *L'Effet-personnage dans le roman*, P.U.F., 1998.

²⁰ Pierre DUFOURNET, *Le Théâtre arrageois au XIII^e siècle*, Orléans, Paradigme, 2008, p. 6.

²¹ Marie UNGUREANU, *Société et littérature bourgeoises d'Arras aux XII^e et XIII^e siècles*, Arras, Imprimerie centrale de l'Artois, 1955.

²² Voir Adolphe GUESNON, *Adam de la Halle et le Jeu de la Feuillée*, Paris, Champion, 1917.

littéraires du trouvère Adam de la Halle), Jean Dufournet (*Adam de la Halle à la recherche de lui-même*) et Normand R. Cartier (*Le Bossu désenchanté*) qui considèrent Adam de la Halle comme l'auteur de cette pièce.

Si certains critiques ont soutenu que les *Congés* présentaient trop de différence avec le *Jeu* pour accorder à Adam la paternité de la pièce, par exemple, les rapports avec Maroie, aimée dans les *Congés*, méprisée dans le *Jeu* comme le souligne Marie Ungureanu, Jean Dufournet met en valeur l'évolution esthétique cohérente de ces œuvres. Il affirme ainsi que les *Congés* ont été composés antérieurement, sous le coup des illusions et de l'optimisme, tandis que le *Jeu* serait un constat d'échec. D'autres arguments permettent aussi aux critiques favorables à la paternité d'Adam de la Halle d'étayer leur thèse et de s'opposer radicalement à celle de Marie Ungureanu notamment concernant la fin de l'amour d'Adam pour Maroie qui coïnciderait avec leur mariage, fixé par Henry Guy vers 1262, peu avant l'écriture du *Jeu* déterminée dans la seconde moitié du XIII^e siècle, entre 1262 et 1277. Considéré par Ungureanu comme un thème courant dans la littérature courtoise, Normand R. Cartier note : « Ce qui est inadmissible, c'est que tout cet épisode, concernant le mariage d'Adam ne soit qu'une invention littéraire (...)»²³ » et passe en revue les règles de la poésie du Nord où le mariage n'aboutit pas de manière systématique à la fin de l'amour. En admettant que les faits présentés par Adam soient certes poétisés, ils seraient pourtant « basés sur une réalité connue de tout le monde à Arras²⁴ », une réalité qui se vérifie en recoupant les éléments d'ordre administratifs (notamment la *Nécrologe de la Confrérie des jongleurs et des bourgeois d'Arras* (1194-1361)) et les écrits d'autres poètes arrageois.

Le *Jeu de la Feuillée* débute avec l'entrée en scène d'Adam de la Halle qui, recourant à la triple fonction acteur-auteur-personnage, prend la parole sous le nom d'« Adam ». Alors qu'on pourrait avancer l'argument selon lequel la prise de parole en son nom est un choix périlleux, l'identité de nom participe justement ici d'une tactique inversée que l'on peut envisager comme une facette de l'« effet-personnage », une notion formée initialement par Vincent Jouve pour le roman (*L'Effet-personnage dans le roman*). Cet effet vise à construire, à partir de la personne réelle de l'auteur, un personnage de fiction portant le même nom qui va pouvoir parler librement parce qu'il est protégé par son statut fictionnel. En prenant la parole en son nom sur le théâtre, Adam place comme une effigie devant sa propre personne pour mieux intervenir personnellement, se montrer au milieu de sa ville, dont il dresse un tableau peu flatteur, et s'engager dans les problématiques de son temps. L'identité de nom lui permet

²³ Normand R. CARTIER, *Le Bossu désenchanté*, Genève, Droz, 1971, p. 64.

²⁴ *Ibid.*, p. 65.

de parler, notamment des puissants, en se prenant lui-même pour prétexte ainsi que ses proches.

Adam exprime son désir de quitter Arras pour étudier à Paris. Mais il ne peut quitter sa femme, Maroie, qu'il n'épargne pas dans le portrait *Maroie hier et Maroie aujourd'hui* dans lequel il passe en revue les parties de son corps (sa figure, sa taille, ses cheveux, son front, ses sourcils) ainsi que ses traits de caractère pour mettre en valeur l'enchantement d'hier, qui donne lieu à un portrait courtois de la dame, et la désillusion présente. De même, son père, est conquis au titre de son avarice. Adam se propose de faire rire aux dépens des autres mais commence par rire de lui-même et de ses proches : « Autour de lui, chacun collabore au succès de cette ruse nécessaire, et sacrifie gaiement sa vanité, parce que tous, comédiens et directeurs de la troupe, ils savent que l'on va braver des bourgeois puissants, riches, susceptibles, et que les précautions ne sont pas un luxe.²⁵ ». En effet, par ce procédé, Adam s'assure que les victimes de ses invectives ne pourront pas lui reprocher les critiques émises à leur endroit alors même que la propre famille de l'auteur et ses amis ne sont pas épargnés. Il empêche ses ennemis de se plaindre d'une franchise qui ne fléchit pas devant l'amour filial et conjugal. L'identité de nom est ici à envisager comme une précaution oratoire atypique, qui va à l'encontre de la tendance poétique médiévale qui veut que l'on frappe son œuvre du sceau de l'anonymat pour se protéger des éventuels dangers liés à la prise de liberté de l'expression. Adam procède à l'inverse, en affirmant son identité pour se protéger : . « Son audace prouve sa prudence et, lorsqu'il affecte de ne rien ménager, il s'assure en réalité l'indulgence, ou du moins l'impunité. (...)»²⁶ ».

Molière use exactement du même procédé dans *L'Impromptu de Versailles* dans lequel il tient le rôle de « M. Molière ». La pièce est créée en 1663, en seconde et définitive réplique aux détracteurs de *L'École des femmes* : principalement Donneau de Visé qui est l'auteur d'une *Lettre sur les affaires du théâtre* (9 février 1663) où il mêlait insinuations et critiques, et Boursault, auteur d'une pièce malveillante à l'égard de Molière, *Portrait du peintre*. *L'Impromptu* intervient donc après *La Critique de l'École des femmes* dans laquelle Dorante pouvait déjà faire figure d'incarnation de Molière qui s'auto-citait pour l'occasion par la bouche d'Uranie demandant à Dorante : « Chevalier, faites un mémoire de tout, et le donnez à Molière, que vous connaissez pour le mettre en comédie²⁷ ». Dans cette auto-référence, Larry

²⁵ Henry GUY, *Essai sur la vie et les œuvres littéraires du trouvère Adam de Le Hale*, Slatkine, 1970, p. 17.

²⁶ *Ibid.*, p. 16.

²⁷ MOLIÈRE, *La Critique de l'École des Femmes*, Paris, GF Flammarion, 1965, p. 136. On retrouve le même type d'auto-citation dans *Le Malade imaginaire* par la voix de Béralde proposant à son frère, Argan, de le mener voir « quelqu'une des comédies de Molière » (MOLIÈRE, *Le Malade imaginaire*, Gallimard, collection Folio plus classiques, 2012, p. 133.).

Norman voit une « auto-fiction²⁸ » d'auteur, Molière souhaitant se montrer en auteur intégré au public, non-professionnel, égal aux spectateurs qui prendraient une part active dans l'élaboration de l'œuvre. Molière émet une pensée subversive de l'auteur, qui, au XVIIe siècle, occupe une place absolument centrale, démiurge absolu et despotique de son œuvre. Mais *L'Impromptu* ne se borne pas à l'auto-référence dont l'autobiographie ne saurait se satisfaire pour affirmer la réalité de sa présence dans une œuvre.

Dans *La Critique de L'école des femmes*, Molière, par la voix de Dorante, recommande au poète comique de « peindre d'après nature.²⁹ » après un travail d'observation de ceux qu'il croise dans la société qui l'environne. Au demeurant, il ne s'exclut pas de ce travail d'observation et il semble bien que la première personne qu'il prenne pour modèle, ce soit lui-même. De fait, sa méthode amène perpétuellement le spectateur/lecteur à envisager la question de la présence de l'auteur au sein de l'œuvre : sont-ce les traits de Molière qui apparaissent sous ceux d'Arnolphe (*L'École des Femmes*), d'Alceste (*Le Misanthrope*), de Dandin (*Georges Dandin*) ou encore d'Argan (*Le Malade imaginaire*) ? A travers ses personnages, nombre de spectateurs ont cru voir sa propre figure et parfois sa propre histoire (le barbon épousant une très jeune fille, le bourgeois cocufié par son épouse). Dans sa critique du théâtre, Jean-Jacques Rousseau croit lui aussi que les pièces de Molière sont le théâtre des confidences personnelles de l'auteur à travers ses personnages ce qui confirmerait l'impudeur de ce dernier : « (...) Molière a mis dans la bouche d'Alceste un si grand nombre de ses propres maximes que plusieurs ont cru qu'il s'était voulu peindre lui-même.³⁰ ». Ces liens supposés entre Molière et ses personnages sont impossible à démontrer clairement et l'expression autobiographique dans ses pièces est à mettre en doute, au mieux elles sont un témoignage de ce qu'a observé l'auteur mêlé à quelques impressions personnelles. A cet endroit, *L'Impromptu de Versailles* se démarque nettement dans la carrière de l'auteur parce qu'elle est la pièce qui semble toucher le plus directement à l'intimité de Molière.

La pièce repose sur un trompe-l'œil entre le réel et la fiction sur le plan de l'identité : entre l'auteur de la pièce *L'Impromptu de Versailles* (Molière, dont la propre identité repose en outre sur une double appellation Molière / Jean-Baptiste Poquelin), le nom du comédien qui joue le rôle à l'époque de la création de la pièce (Molière lui-même) et le nom du personnage (M. Molière). Molière se représente sous ses différentes facettes d'auteur (« J'avais songé à une

²⁸ Larry NORMAN, « Molière, rhapsode et espion : fictions d'auteur dans la querelle de *L'école des femmes* », Sandrine DUBEL, Sophie RABAU (éd.), *Fiction d'auteur ? Le Discours biographique sur l'auteur de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2001, p. 199.

²⁹ MOLIERE, *La Critique de L'École des Femmes*, *Op. cit.*, p. 130.

³⁰ Jean-Jacques ROUSSEAU, *Lettre à d'Alembert*, Paris, Éditions Flammarion, 2003, p. 88.

comédie³¹ »), de metteur en scène (« employons ce temps à répéter notre affaire³² »), de chef de troupe (« les étranges animaux à conduire que les comédiens³³ ») et d'acteur. Alors qu'il se défend à l'intérieur même de *L'Impromptu* de mettre en scène des personnes réelles dans ses pièces, Molière table ici sur la certitude que son public le connaît comme auteur et acteur pour produire des effets, comiques en grande partie, à partir de ce personnage qui le représente. Tout d'abord, Molière use de l'identité de nom pour faire part de ses interrogations, des difficultés de sa situation (un auteur intégré à la cour), qui apparaissent dans les questions de « M. Molière » : « Et pensez-vous que ce soit une petite affaire que d'exposer quelque chose de comique devant une assemblée comme celle-ci, que d'entreprendre de faire rire des personnes qui nous impriment le respect et ne rient que quand ils veulent ? Est-il auteur qui ne doive trembler lorsqu'il en vient à cette épreuve ?³⁴ ».

Ensuite, en donnant à voir une répétition, c'est-à-dire un morceau de sa vie au sein des siens où il apparaît dans son emploi de chef mais également d'ami et d'époux, il oppose au portrait obscur que ses détracteurs dresse à son sujet, un autoportrait (« Mademoiselle Molière : (...) ayant entrepris de vous peindre³⁵ ») qui vise à rétablir la vérité. Donneau de Visé (*Nouvelles nouvelles* (1663)) décrit Molière comme : « (...) un dangereux personnage ; il y en a qui ne vont point sans leurs mains ; mais on peut dire de lui qu'il ne va point sans ses yeux, ni ses oreilles.³⁶ ». Il présente Molière comme un auteur médiocre se servant de sa popularité pour recueillir, « tous les jours³⁷ » précise Donneau de Visé, les histoires que son public lui livrerait dans le cadre des dîners et de la conversation polie, site privilégié de la transmission des informations : « Ils [les gens de qualité] donnèrent eux-mêmes, avec beaucoup d'empressement, à Molière (...) des mémoires de tout ce qui se passait dans le monde.³⁸ ». Resterait à l'auteur à traiter ces informations, à les « coud[re] ensemble³⁹ », en en faisant la matière de ses pièces, « amas de portraits détachés, et tirés de ses mémoires⁴⁰ ». Mais cette vision amplifie surtout un fantasme : « Molière espion qui circule dans Paris pour copier et transcrire non pas les écrits des spectateurs, mais leur propre conduite dans le monde afin de

³¹ MOLIERE, *L'Impromptu de Versailles, Œuvres complètes II*, Paris, GF-Flammarion, 1965, p. 151.

³² *Ibid.*, p. 148.

³³ *Ibid.*

³⁴ *Ibid.*, p. 148.

³⁵ *Ibid.*, p. 150.

³⁶ Jean DONNEAU DE VISE, « L'Abrégé de l'abrégé de la vie de Molière », *Nouvelles nouvelles*, tome 3, Paris, Bienfait, 1663, p. 217-244 cité par Georges MONGREDIEN, « Introduction », MOLIERE, *L'Impromptu de Versailles, Ibid.*, p. 10.

³⁷ Jean DONNEAU DE VISE, *Ibid.*, cité par Larry NORMAN, *Fiction d'auteur ? Le Discours biographique sur l'auteur de l'Antiquité à nos jours, Op. cit.*, p. 189.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ Larry NORMAN, *Ibid.*, p. 198.

⁴⁰ Jean DONNEAU DE VISE, *Op. cit.*, cité par Larry NORMAN, *Ibid.*, p. 189.

rendre ces morceaux de vie sur scène.⁴¹ ». Ce Molière-espion est toujours accompagné des accessoires qui symbolisent sa situation de *secrétaire* occulte de la société parisienne : « (...) je le vis bien embarrassé un soir après la comédie, qui cherchait partout des tablettes, pour écrire ce que lui disaient plusieurs personnes de condition, dont il était environné.⁴² ». Son ignominie trouverait un épanouissement supplémentaire dans sa fonction d'acteur, dans sa grande capacité à endosser le rôle des gens qui l'entourent : « (...) il trouvait moyen ensuite d'en faire des applications admirables dans les comédies, où l'on peut dire qu'il a joué tout le monde.⁴³ ». Dangereux personnage, secret et rusé, satiriste redoutable, avançant à pas feutrés dans un monde qu'il épie, dépourvu de l'aise sociale caractéristique de la figure de l'honnête homme, modèle du classicisme, tel est le portrait de Molière par ses ennemis. A ce titre, dans *L'Impromptu*, Molière évoque la mauvaise réputation qu'il a à la cour, notamment en reconstituant le portrait que ses ennemis de l'Hôtel de Bourgogne (« (...) les comédiens et les auteurs (...) sont diablement animés contre lui.⁴⁴ ») dresse de lui : « Mademoiselle Du Parc : (...) cet impertinent⁴⁵ », « Mademoiselle Béjart : (...) ce méchant plaisant⁴⁶ », « Mademoiselle Molière : C'est un impertinent.⁴⁷ ». Au fond, Molière assimile ces reproches à une cabale : « Comme tous les auteurs et tous les comédiens regardent Molière comme leur plus grand ennemi, nous nous sommes tous unis pour le desservir. Chacun de nous a donné un coup de pinceau à son portrait (...)»⁴⁸ ». Ce portrait péjoratif de Molière ne correspond pas vraiment à celui dressé par un auteur anonyme, peut-être un acteur, dans la préface de l'édition de ses *Œuvres complètes* en 1682, premier écrit biographique posthume sur l'auteur, présenté comme « civil et honnête⁴⁹ », peu loquace en compagnie mais « très agréable en conversation lorsque les gens lui plaisaient⁵⁰ », maniant le verbe avec adresse (« (...) si il parlait peu, il parlait juste⁵¹ »). Dans *L'Impromptu de Versailles*, il semble que Molière cherche à se réhabiliter lui-même, en donnant l'image la plus naturelle possible d'un homme beaucoup plus simple que ne le prétendent ses ennemis. Cette image n'est idéalisée sous aucun prétexte, il met en scène « M. Molière » comme un homme plutôt bourru. Son entrée en scène donne à penser qu'il amplifie la tendance qu'il pourrait avoir à grogner : « La peste soit des gens ! Holà ho !⁵² » et

⁴¹ Larry NORMAN, *Ibid.*, p. 186.

⁴² Jean DONNEAU DE VISE, *Op. cit.*, cité par LARRY NORMAN, *Ibid.*, p. 196.

⁴³ ANONYME, Préface de l'édition des *Œuvres complètes* de Molière (1682) cité par Larry NORMAN, *Ibid.*, p. 199.

⁴⁴ MOLIERE, *L'Impromptu de Versailles*, *Op. cit.*, p. 162.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ *Ibid.*, p. 161.

⁴⁹ ANONYME, *Op. cit.*, cité par Larry NORMAN, *Op. cit.*, p. 199.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ *Ibid.*

⁵² MOLIERE, *L'Impromptu de Versailles*, *Op. cit.*, p. 147.

toute la pièce ne le montre pas sous son meilleur jour : « J'enrage⁵³ », « (...) vous me feriez devenir fou. Eh ! Têtebleu !⁵⁴ » ; il n'épargne pas ses acteurs (« ces étranges animaux⁵⁵ »), ni sa femme (« Taisez-vous, ma femme, vous êtes une bête⁵⁶ »). Mais les dialogues formulés entre lui et ses acteurs laissent aussi entendre qu'il joue d'une autorité factice sur eux et que les liens qui les unissent sont tendres, les acteurs l'interrompent, discussions et bisbilles ont lieu autour de la pièce proposée par « M. Molière », ils ne savent pas leur texte, ils demandent à l'auteur d'en référer au roi pour avoir un délai supplémentaire *etc.*

En outre, Molière répond aux critiques dont il est l'objet en revêtant son autre rôle, celui de la pièce à l'intérieur de la pièce, en somme Molière joue « M. Molière » jouant un marquis ridicule. Il rappelle alors qu'il a conscience de la peur qu'il inspire dans la haute-société : « M. Molière : (...) je ne veux point être joué par Molière⁵⁷ ». Ainsi, le pari de cent pistoles passé par les deux marquis dans l'anti-chambre du roi parodie clairement les interrogations de ceux qui se sentent visés par ses pièces : « Le Grange : Je pense (...), Marquis, que c'est toi qu'il joue dans *La Critique*.⁵⁸ » et leurs réactions sont tirées ici du côté de la bouffonnerie : « M. Molière : (...) *Détestable, morbleu ! Détestable ! Tarte à la crème ! C'est moi, c'est moi, assurément, c'est moi !*⁵⁹ ». En jouant ce marquis, Molière tourne en dérision ceux qui se reconnaissent dans ses pièces, il se défend ainsi de vouloir peindre des personnes particulières et réaffirme qu'il n'y faut pas chercher à reconnaître, malgré la proximité, des modèles originaux dans ses personnages : « Brécourt : (...) j'oui l'autre jour se plaindre Molière (...). Il disait que (...) son dessein est de peindre les mœurs sans vouloir toucher aux personnes, et que tous les personnages qu'il représente sont des personnages en l'air et des fantômes proprement, qu'il habille à sa fantaisie, pour réjouir les spectateurs.⁶⁰ ». Il vise directement ses ennemis par la bouche de Brécourt : « (...) si quelque chose était capable de le dégoûter de faire des comédies, c'était les ressemblances qu'on y voulait toujours trouver, et dont ses ennemis tachaient malicieusement d'appuyer la pensée, pour lui rendre de mauvais office auprès de certaines personnes à qui il n'a jamais pensé.⁶¹ ». Molière reformule en fait ce qu'il avait déjà énoncé dans *La Critique de L'École des Femmes* : « On veut que ces portraits

⁵³ *Ibid.*, p. 164.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 166.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 148.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 149.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 157.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 157.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 157.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 158.

⁶¹ *Ibid.*, p. 158.

ressemblent ; et vous n'avez rien fait, si vous n'y faites reconnaître les gens de votre siècle.⁶² » qui signifie que ses personnages sont des caractères et non des copies de modèles originaux.

L'identité de nom est utilisée par Molière comme elle est utilisée par Adam de la Halle, c'est-à-dire comme un procédé qui lui permet dresser un portrait peu flatteur de la société courtisane à travers les indications qu'il prodigue, au titre de sa fonction de metteur en scène, à ses acteurs, indications largement ironiques : « M. Molière : (*A du Croisy*) (...) vous devez vous remplir de ce personnage, marquer cet air pédant qui se conserve parmi le commerce du beau monde, ce ton de voix sentencieux, et de cette exactitude de prononciation qui appuie sur toutes les syllabes, et ne laisse échapper aucune lettre de la plus sévère orthographe.⁶³ », « M. Molière : (*A Mlle Béjart*) Vous, vous représentez une de ces femmes qui, pourvu qu'elles ne fassent point l'amour, croient que tout le reste leur est permis, de ces femmes qui se retranchent toujours fièrement sur leur pruderie, regarde un chacun de haut en bas (...)»⁶⁴ », « M. Molière : (*A Mademoiselle de Brie*) Pour vous, vous faites une de ces femmes qui pensent être les plus vertueuses personnes du monde pourvu qu'elles sauvent les apparences.⁶⁵ », « M. Molière : (*A Mademoiselle Du Croisy*) Pour vous vous représentez une de ces personnes (...) qui donnent toujours le petit coup de langue en passant, et seraient bien fâchées d'avoir souffert qu'on eût dit du bien du prochain.⁶⁶ ». En somme, l'identité de nom permet ici à Molière de s'exprimer plus librement sur ses difficultés, de dresser un portrait de lui qui va à l'encontre de celle véhiculée par ses ennemis, de critiquer les ridicules qui se reconnaissent dans ses pièces et de critiquer, plus largement toute la société de la cour.

En se mettant en scène sous leurs propre noms, Adam de la Halle et Molière se servent de l'identité de nom dans la même optique : prendre la parole à travers un être fictif qui donne l'illusion que c'est eux alors qu'il s'agit là d'un avatar, évoluant dans une existence scénique donc illusoire, mais tenant néanmoins un discours aux nets accents autobiographiques. Ce discours paraît plus puissant que le document biographique puisqu'il s'agit là de la parole directe de l'intéressé, écrite par lui-même, l'auteur, dite par le personnage-acteur, délivrant en filigrane des éléments sur lui-même, l'homme. L'identité de nom déréalise la personne de l'auteur mais participe toujours d'une recherche de vérité dans ce qu'il cherche à montrer, sur lui et plus largement, sur ce qui l'entoure. C'est lui sans être tout à fait lui : l'identité de nom permet un *hiatus*, un *jeu* entre l'auteur réel et son masque fictif, grâce auquel le discours trouve un moyen d'aborder les sphères politiques sans pour autant mettre en danger son

⁶² MOLIÈRE, *La Critique de L'École des Femmes*, *Op. cit.*, p. 130.

⁶³ MOLIÈRE, *L'Impromptu de Versailles*, *Op. cit.*, p. 153.

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ *Ibid.*, p. 154.

⁶⁶ *Ibid.*

émetteur. L'identité de nom est donc une parade : si l'auteur utilise son nom pour parler alors il apparaît comme impossible qu'il souhaite émettre une critique à l'endroit des instances du pouvoir. D'autre part, l'effet-personnage intervient aussi pour soutenir la volonté de se montrer au sein d'un milieu spécifique et de dresser un portrait de ce milieu (la ville d'Arras pour Adam, la troupe de théâtre pour Molière).

Si les pièces d'Adam de la Halle et de Molière constituent un premier exemple d'effet-personnage propre à une forme de discours autobiographique, convenant à l'expression d'un « je »-auteur, l'effet devient plus radical à l'époque contemporaine avec l'usage du « Moi-je » en guise de personnage.

b) Le « Moi-personnage »

- « Moi-même »

La qualification d'un personnage en « Moi-je », « Moi », « Moi-même » est une forme d'identité de nom déformée à laquelle recourt l'auteur pour se mettre en scène. A l'instar d'Adam de la Halle prenant le rôle d'« Adam » et de Molière jouant « Molière », les personnages nommés « Moi » indiquent une superposition de l'identité du personnage, de l'acteur et de l'auteur, qui est une seule et même personne. En effet, on trouve ce procédé dans les pièces qui sont écrites et jouées par leurs auteurs à la création du texte, des auteurs qui endossent donc le rôle de « Moi ». Si cela ne garantit pas systématiquement la nature autobiographique de l'œuvre, il semble que les auteurs de notre *corpus*, ici, Tadeusz Kantor et Olivier Py, aient clairement la volonté de jouer sous le nom de « Moi » pour renvoyer à leur propre personne, une démarche qu'ils rendent évidente en la combinant avec des éléments très précis puisés dans leurs parcours personnels.

Dans les spectacles qu'il met en scène à partir de 1980, Tadeusz Kantor joue le rôle de « Moi », et ce dernier évolue pièce après pièce. Ainsi, le programme de *Wielopole-Wielopole*⁶⁷ (1980) ne spécifie pas le rôle de Kantor qui est pourtant présent sur la scène et intervient en tant que lui-même : « Moi. Je suis assis au milieu de la scène.⁶⁸ ». Dans le programme de *Qu'ils crèvent les artistes* (1985), le nom de Tadeusz Kantor est le premier annoncé dans la distribution. Ce dernier se met en scène sous plusieurs figures annoncées : celle de l'artiste,

⁶⁷ Tadeusz KANTOR, Denis BABLET (éd.), *Tadeusz Kantor, Les Voies de la création théâtrale*, Paris, CNRS Éditions, volume 11, 1993, p. 194.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 195.

sous le nom « Moi en personne, auteur principal⁶⁹ » (un rôle qu'il joue lui-même), « Moi-le mourant, personnage théâtral⁷⁰ » (joué par Leslaw Janicki) et l'enfant, « Moi-lorsque j'avais six ans⁷¹ » (joué par Michal Gorczyca). Ces différents « moi » renvoient clairement à Kantor, ce qu'il affirme lui-même : « MOI – EN DE NOMBREUX PERSONNAGES⁷² » ou encore : « Eux tous, c'est moi.⁷³ ». Le « Moi »-enfant invite à considérer la notion d'autobiographie dans une optique scénique puisqu'il participe à une volonté de montrer la réunion, en un même espace, de l'artiste tel qu'il est dans le présent de la représentation et tel qu'il était dans le passé, cette même réunion vers laquelle tend l'écrivain-autobiographe. Ce fossé entre le présent et le passé est ici comblé par l'illusion scénique. La nature autobiographique du spectacle prend clairement appui sur ces personnages qui incarnent des époques successives du parcours de Kantor, un parcours à travers le temps, qui rappelle la définition la plus canonique de l'autobiographie (un « récit rétrospectif⁷⁴ ») : « Moi – je me compose d'un nombre infini de personnages, de ma plus tendre enfance jusqu'à nos jours (...).⁷⁵ ». Dans la programmation de *Je ne reviendrai jamais* (1988), son nom est de nouveau situé en première place dans la distribution, il occupe le rôle de « Moi en personne⁷⁶ » (ou encore de « MOI REEL⁷⁷ ») qui se dédouble en « Moi mannequin⁷⁸ » et, pour faire entrer davantage le « moi » dans la fiction, il agrmente le costume noir, qu'il portait déjà dans les deux spectacles précédents, d'un chapeau noir qui amplifie l'effet-personnage en donnant l'impression qu'il est de moins en moins Kantor, de plus en plus le personnage de « Moi ». Enfin, dans *Aujourd'hui c'est mon anniversaire* (1989), il occupe le rôle du « Propriétaire de la Pauvre Chambre de l'imagination⁷⁹ », un rôle qui n'exclut guère l'emploi de la première personne au sein du spectacle : « Le public prend place. MOI / je marche sur la scène, / à travers ma Pauvre Chambre / de l'Imagination.⁸⁰ ». A travers la diversité des « Moi » sous lesquels il se présente, l'auteur s'échappe, revient et il n'est pas toujours aisé de le distinguer du metteur en scène et du personnage. Le pronom personnel qui désigne les rôles tenus par Kantor est à considérer par rapport aux titres des pièces qui, eux aussi, sont à la première personne (*Je ne reviendrai*

⁶⁹ Tadeusz KANTOR, Denis BABLET (éd.), *Tadeusz Kantor, Les Voies de la création théâtrale*, Paris, CNRS Éditions, vol. 18, 2005, p. 36.

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ *Ibid.*

⁷² Tadeusz KANTOR, *Tadeusz Kantor. L'Époque du garçon*, catalogue de l'exposition qui eut lieu du 16 octobre au 17 décembre 2010 à l'Hospice-Comtesse, Lille, Cricoteka, 2010, p. 35.

⁷³ Tadeusz KANTOR, *Tadeusz Kantor, Les Voies de la création théâtrale*, vol. 18, *Op. cit.*, p. 52.

⁷⁴ Philippe LEJEUNE, *Le Pacte autobiographique*, *Op. cit.*, p. 14.

⁷⁵ Tadeusz KANTOR, *Tadeusz Kantor, Les Voies de la création théâtrale*, vol. 18, *Op. cit.*, p. 52.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 72.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 73.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 72.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 142.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 169.

jamais, Aujourd'hui c'est mon anniversaire) et, s'ils ne le sont pas, ils renvoient directement à la biographie du metteur en scène (*Wielopole-Wielopole*, Wielopole étant sa ville natale). La première personne joue ici clairement dans le sens d'une intention autobiographique. L'exemple de Kantor demeure édifiant dans l'écriture puis la création d'un univers en grande partie dévolu à la mémoire individuelle dans lequel il tient une place centrale.

L'utilisation du « Moi » invite le lecteur/spectateur à faire adhérer l'identité de celui qui énonce (le personnage, par le biais de l'acteur) à celle de l'auteur. Il n'enferme pas systématiquement l'auteur dans la triple fonction auteur-acteur-metteur en scène. Par exemple, la pièce intitulée *Théâtres*, écrite par Olivier Py, n'a pas été mise en scène, ni jouée par ce dernier, qui a préféré déléguer à Michel Raskine la mise en scène et le choix des acteurs. En tant qu'auteur pourtant, Py se place dans une optique autobiographique avec cette pièce dont le personnage principal se nomme « Moi-même » selon un principe qu'il réitère en 2006, en jouant son propre rôle de metteur en scène dans *Illusions comiques*, pièce qu'il a, par ailleurs, écrite et mise en scène. Mais si, dans ce dernier spectacle, le « Moi-même » ne se plaçait pas dans une perspective autobiographique, le « Moi-même » de *Théâtres* occupe bien la scène en délivrant des éléments tirés de la biographie de l'auteur, par exemple des repères temporels qui ne laissent pas de doute quant à l'identité de l'énonciateur : « moi qui suis né trois ans après la guerre⁸¹ ». La guerre désigne ouvertement la guerre d'Algérie, que ses parents, présents ici sous les noms « Mon père » et « Ma mère », ont fuie, ce qui est raconté. Cette réplique renvoie donc à l'année 1965, année de la naissance d'Olivier Py. Certes, à la scène, l'intention autobiographique pourra être masquée au regard du spectateur, il n'en demeure pas moins que les éléments présents dans le texte se rapporte au « moi » de l'auteur pour le lecteur. En somme, l'utilisation du « moi » par Py permet de jouer sur deux tableaux : autobiographique (au niveau de la lecture) et fictionnel (au niveau de la scène, tant que ce n'est pas Olivier Py qui joue le rôle de « Moi »).

L'identité de nom telle qu'elle était montrée dans les pièces d'Adam de la Halle et de Molière servait en grande partie de parade pour créer un effet-personnage, permettant de mettre dans la bouche d'un autre fictif, et pourtant nommé comme soi, ses pensées et plus largement des bribes de son parcours personnel. Avec l'utilisation du « moi » sur la scène, la visée autobiographique apparaît également nettement de la part de l'auteur et ce choix s'avère se placer dans une parfaite continuité avec la fonction première de l'identité de nom sur la scène : une nécessité sur laquelle s'installe la prise de parole, nécessité que vient signifier le « Moi ».

⁸¹ Olivier PY, *Théâtres, Théâtre complet II*, Actes Sud, 2009, p. 177.

- Une nécessité intérieure

On constate une nette évolution de la place, de plus en plus conséquente, qu'occupe Tadeusz Kantor dans ses spectacles, une place qui ne relève pas de la mise en abîme puisqu'il intervient dans ses mises en scène et ne se restreint pas à une place de spectateur. Dans *Wielopole-Wielopole*, il se limite à une déambulation sur la scène au cours de la représentation pour intervenir ponctuellement, modifier un geste, une posture. Dans *Qu'ils crèvent les artistes*, une chaise au bord de la scène est réservée pour lui d'où il peut voir ses doubles. Dans *Je ne reviendrai jamais*, ce n'est plus une chaise mais une table qui est réservée pour lui au centre du bar grotesque et minable où se bousculent les personnages, il est alors acteur de son propre rôle dans la fiction qui tourne autour de lui. Enfin, dans *Aujourd'hui c'est mon anniversaire*, sa présence est accentuée par d'autres personnages. « L'autoportrait⁸² » arbore ses attributs, chapeau, costume noir, chemise blanche, grande écharpe noire, il apparaît placé dans un grand cadre en bois face à Kantor, il profère des sons inarticulés, effectue des gestes saccadés et grotesques et finalement sort de son cadre, refusant de rester dans les limites imparties. Ce faisant, il renvoie à la formation initiale de Kantor, qui fut picturale, ainsi qu'à ses principes esthétiques en invalidant son théâtre en tant que *théâtre d'images* : les personnages de Kantor cherchent à sortir du cadre de la scène, comme l'autoportrait sort du cadre de son tableau. C'est ce qui donne la sensation à Chantal Meyer-Plantureux d'assister au spectacle le plus autobiographique de Kantor⁸³, spectacle au sujet duquel elle parle d'ailleurs d' « (...) autobiographie de Kantor⁸⁴ ». Le Propriétaire est dupliqué dans l'autoportrait et trouve une troisième figuration dans « L'ombre du propriétaire⁸⁵ », ces deux figures constituant une : « Projection du moi, (entrant) en jeu avec le double, jeu pervers, jouissance tragique d'un être de plus en plus impliqué dans sa création, apparemment de plus en plus prisonnier de lui-même.⁸⁶ ».

En se montrant de « plus en plus impliqué dans sa création », Kantor dynamise la question de la présence de l'auteur-créateur en scène. Dans *Wielopole-Wielopole*, *Qu'ils crèvent les artistes* et *Je ne reviendrai jamais*, il bouscule la notion de personnage puisqu'il apparaît dans sa fonction de metteur en scène, se tenant donc à l'écart de l'action (plus ou moins à l'écart

⁸² Tadeusz KANTOR, *Tadeusz Kantor, Les Voies de la création théâtrale*, vol. 18, *Op. cit.*, p. 142.

⁸³ Voir Chantal MEYER-PLANTUREUX, « Les répétitions ultimes de Tadeusz Kantor », *Alternatives théâtrales : Les répétitions, un siècle de mise en scène*, n°52-53-54, 1990.

⁸⁴ Chantal MEYER-PLANTUREUX, *Tadeusz Kantor, Les Voies de la création théâtrale*, vol. 18, *Op. cit.*, p. 254.

⁸⁵ Tadeusz KANTOR, *Tadeusz Kantor, Les Voies de la création théâtrale*, vol. 18, *Op. cit.*, p. 142.

⁸⁶ Tadeusz KANTOR, Denis BABLET, « Tadeusz Kantor, libre ou prisonnier de lui-même », *Théâtre / Public*, septembre-octobre 1990.

selon la pièce) comme s'il s'agissait d'une répétition. A propos de sa présence dans *Je ne reviendrai jamais*, pièce dans laquelle il investit davantage le plateau et apparaît moins comme le maître de cérémonie que comme le personnage central, il note : « (...) ce qui sera extraordinaire dans le spectacle, c'est que je ne serai pas là⁸⁷ ». Sa présence tue sa présence, de moins en moins metteur en scène, de plus en plus personnage entrant dans le cadre de ses propres souvenirs, il amène à réfléchir sur sa présence, en tant qu'artiste et en tant qu'homme. Par conséquent, la trace autobiographique qu'accompagne sa présence en scène n'est pas de nature événementielle, elle vise moins à apprendre sur lui-même qu'elle n'invite à réfléchir sur le statut du créateur par rapport à sa création et par rapport à sa vie.

Sa présence vise à briser l'illusion scénique, il est le seul acteur non costumé de la scène, la seule personne donnant l'illusion d'être telle qu'en elle-même et qui, de fait, ferait intervenir le réel dans la représentation théâtrale. Or, il s'agit là d'une illusion encadrée dans la première puisque Kantor se place dans l'attitude construite du démiurge, se montre dans un rôle, qui est celui du créateur (le chapeau joue là un rôle important puisqu'il devient une caractéristique de son personnage). Ce rôle est à appréhender à la lumière des autres artistes qui sont représentés dans ses fictions, des artistes maudits comme Veit Stoss dans *Qu'ils crèvent les artistes !*, Vsevolod Meyerhold dans *Aujourd'hui, c'est mon anniversaire*. En intégrant ses pièces, Kantor se placerait sur le même plan que ces derniers et donnerait donc un sens de lecture à la manière dont il s'envisage en tant qu'artiste : sacrifié, malmené, écorché (comme le fut le sculpteur), crucifié à l'image du metteur en scène russe dans *Aujourd'hui, c'est mon anniversaire*.

En se mettant en scène dans son propre rôle, Kantor participe donc d'un effet-personnage qui est utilisé de la même manière que dans la pièce d'Adam de la Halle et de Molière : c'est Kantor qu'on voit sur la scène mais sous les traits d'un personnage qui lui ressemble trait pour trait, la dénomination « moi », servant de liant entre les deux. En revanche, le « moi » de Kantor comme le « moi-même » de la pièce d'Olivier Py (*Théâtres*) apparaissent comme des versions contemporaines de l'identité de nom, se distinguant de cette dernière par le recours au pronom personnel et non à la référence patronymique. « Adam » et « M. Molière » servaient d'effigies à leurs auteurs pour parler librement de la société de leur temps, « moi » permet la même chose mais n'est pas seulement une effigie. « Moi » confère au rôle davantage de profondeur particulièrement dans le cas de Kantor qui se joue lui-même. « Moi » englobe à la fois la posture sociale - l'effigie que je tiens au milieu des autres et que j'appelle « moi », la

⁸⁷ Tadeusz KANTOR, Aldona SKIBA-LICKEL, *L'Acteur dans le théâtre de Tadeusz Kantor*, Bouffonneries n°26-27, Lecture, 1991, p. 144.

construction que j'appelle « moi » - et la référence à la vie individuelle (parcours personnel, vie intérieure), il ajoute la part assumée de subjectivité d'un être moderne qui se montre donc de plus en plus soucieux de lui-même.

En se mettant en scène en tant que « moi », Kantor se montre doublement en procès c'est-à-dire qu'il se montre au cœur du processus de création - en donnant l'illusion qu'il intervient encore sur la représentation en cours pour la modifier- mais aussi au cœur d'un jugement qu'il entend porter sur la société dans laquelle il évolue : « Depuis un certain temps je prends conscience que tout ce que je fais sur la scène (...) a en soi quelque chose d'un « JUGEMENT » sur le temps dans lequel je vis. Je proteste, j'accuse, je démasque, j'exige et : je ne crains rien (...)»⁸⁸. L'investissement du metteur en scène dans son spectacle représente une lutte contre la marche de l'Histoire à mettre directement en lien avec l'image qu'il veut montrer de lui, avec son théâtre personnel en quelque sorte, théâtre sur lequel il est un résistant face au pouvoir nazi – de fait, il choisit de continuer ses créations avec le « Théâtre expérimental clandestin » qu'il a fondé dans une cave pendant la Seconde guerre mondiale - puis un contestataire face au pouvoir soviétique. Révoqué de son poste de professeur de peinture à l'École Supérieure des Arts plastiques de Cracovie pour refus de se conformer aux normes de l'art socialiste, il participe en 1955, à l'exposition « 9 peintres », tous opposés à ces normes, organisée dans la Maison des graphistes de Cracovie. Kantor évoque en ces termes l'époque du bloc soviétique :

On ne peut pas imaginer, à l'Ouest, dans quel esclavage nous vivions. (...) Ceux qui, auparavant, avaient peur de s'exprimer librement (...) disent que maintenant ils peuvent enfin s'exprimer...Mais moi, n'est-ce pas, je n'ai jamais eu peur de m'exprimer, jamais. (...) On me dit : Maintenant, vous êtes libre. Je dis : Non ça ne me regarde pas, parce que, dans la création, j'ai toujours été libre.⁸⁹

Le « Moi » de ses spectacles – qui comporte donc une part de construction - renvoie à cette expérience de la liberté par Kantor, expérience de la prise de la liberté, de son affirmation, des résistances qu'elle impose pour continuer à exister alors qu'il est « rejeté par ce qui est normal / et normatif dans une société (...)»⁹⁰ » comme l'errant ou l'acteur forain auxquels revoient ces mots. Le « Moi » des pièces renvoie au besoin puis au choix de la liberté qui est une composante de sa manière d'être au monde selon Kantor : « Je pourrais presque dire que j'ai été libre depuis ma naissance. Pendant l'occupation allemande, paradoxalement, je me sentais libre. (...) Et même ensuite, pendant la « dictature du prolétariat », je me suis senti libre.⁹¹ ». Guy Scarpetta vient conforter ce discours de l'artiste sur lui-même lors de sa visite à

⁸⁸ Tadeusz KANTOR, *Tadeusz Kantor, Les Voies de la création théâtrale*, vol. 18, *Op. cit.* p. 128.

⁸⁹ Tadeusz KANTOR, Guy SCARPETTA, *Kantor au présent*, Actes-Sud, Série Le Temps du théâtre, 2000, p. 152.

⁹⁰ Tadeusz KANTOR, *Le Théâtre de la mort*, Lausanne, L'Âge d'or, 1977, p. 163.

⁹¹ Tadeusz KANTOR, Guy SCARPETTA, *Kantor au présent*, *Op. cit.*, p. 152.

Cracovie en 1990 : il décrit Kantor comme les deux faces d'une même pièce de monnaie, à la fois « roi⁹² » - les tournées à l'étranger lui assurant les moyens de vivre très confortablement en Pologne - et marginal, « (...) énergumène, voyou, irrémédiable hors-la-loi⁹³ » : « (...) j'ai vu des gens cracher sur son passage, des miliciens le surveillaient de loin, qu'il ne dédaignait au demeurant pas de provoquer, d'insulter, avec une violence verbale outre-passant largement les limites qui lui assurait sa relative impunité.⁹⁴ ». En outre, c'est par l'influence des principes dadaïstes desquels il se réclame que Tadeusz Kantor explique ses résistances : être contre tout, en particulier contre les ordres imposés et « même contre soi-même⁹⁵ ».

Le « Moi » de la scène kantorigène peut donc être envisagé comme une expression de la nécessité intérieure telle qu'elle est définie par Wassily Kandinski dans *Du spirituel dans l'art* : un artiste qui reste impassible quant à la question de la reconnaissance formelle, sourd quant aux enseignements et aux conformités de son époque, aveugle quant aux canons de la beauté conventionnelle. Son attention toute entière est tendue vers sa vie intérieure, il crée donc « par élimination de toute contingence extérieure⁹⁶ ». Le « moi » s'affirme donc comme « (...) seule mesure de lui-même, seule justification de ce qu'il fait et de ce qu'il cherche.⁹⁷ ». Il y a ainsi prise de parole non pas en son nom (marqueur social) mais au nom de son individualité (« Moi », qui ne suis personne d'autre) :

Tout ce que j'ai fait dans l'art / n'a été qu'un reflet de mon attitude / à l'égard des événements, / qui se déroulaient autour de moi, / de la situation dans laquelle j'ai vécu, / de mes peurs, / de ma croyance à cela et non pas à autre chose, / de mon ignorance vis-à-vis de tout ce à / quoi on faisait croire, / de mon scepticisme, / de l'espoir.⁹⁸

Les personnages de « Moi » (Kantor), « Moi-même » (Py) sont donc clairement mis en relation avec leurs auteurs qu'ils figurent et ce qu'ils soient joués par ces derniers (Kantor) ou non (Py). Mais qu'en est-il du personnage sans identité ? Qu'en est-il du personnage dont l'identité entière se résume dans le « Je » qui lui sert à énoncer sur le plateau ? Le « Je » n'est que le nom provisoire de celui qui parle, il est donc impersonnel et abstrait, il est le nom de tout le monde, c'est pourquoi le personnage qui dit « Je » porte un nom qui l'identifie, par exemple, en tant qu'« Adam », ou en tant que « Moi » (qui se rapporte à celui qui parle). En se penchant sur la dernière pièce de Sarah Kane *4.48 Psychose*, on constate que le personnage

⁹² Guy SCARPETTA, *Ibid.*, p. 78.

⁹³ *Ibid.*

⁹⁴ *Ibid.*

⁹⁵ Tadeusz KANTOR, *Le Théâtre de Tadeusz Kantor*, conçu et réalisé par Denis BABLET, 145 minutes, production CNRS / Audiovisuel, Arcanal, Ministère de la culture, 1986.

⁹⁶ Wassily KANDINSKY, *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, Paris, Éditions Denoël, 1989, p. 52.

⁹⁷ Maurice BLANCHOT, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 1955, p. 287.

⁹⁸ Tadeusz KANTOR, *Je ne reviendrai jamais* (programme du spectacle), Milan, 1988, p. 20, <http://www.cricoteka.pl>, Centre de documentation de l'art de Tadeusz Kantor, 2005.

principal n'est déterminé par aucune identité si ce n'est celle que lui confère le « Je » de sa parole. En revanche, dans les éléments énoncés par ce « Je », c'est le parcours de l'auteur qui est rendu audible (la dépression, les médicaments, les internements, autant d'indices permettant de rapprocher précautionneusement la voix du personnage de la présence de l'auteur). Cette forme de prise de parole marque une évolution par rapport aux pièces précédentes, notamment *Manque* : « Sarah avait fait en sorte que ce qu'elle écrivait soit maintenant totalement personnel et direct. C'était presque de sa part, une façon de s'adresser directement à nous, ce que *Manque* n'est pas.⁹⁹ ». Dans *4.48 Psychose*, le « Je » donne une place très claire au spectateur qui est investi d'une mission, celle de témoigner de la difficulté de vivre. De fait, avec Edward Bond, il convient de réfuter l'idée selon laquelle cette pièce serait l'équivalent d'un billet de suicide, écrit dans une sorte d'urgence. Au contraire, la pièce, longuement travaillée, s'apparente davantage à un « traité qui nous dit comment vivre de façon consciente, ce qui est encore plus douloureux.¹⁰⁰ ». Le « Je » est utilisé précisément pour exprimer la difficulté de dire « je » comme l'illustre le passage où le « Je » apparaît sous la forme d'une anaphore, qui est de l'ordre de l'autosuggestion. Mais ce « Je » permet aussi de multiples possibilités dans la répartition de la parole. Il semble que l'auteur, bien que faisant résonner dans la parole de son personnage des difficultés qui lui sont personnelles, ne lui ait pas tracé pour autant de nets contours ce qui a permis, par exemple pour la création de la pièce par James Mac Donald à Londres en 2000, de partager le texte de ce personnage entre trois acteurs, trois facettes d'une même voix.

Par conséquent, on constate une évolution, depuis l'utilisation de l'identité de nom visant à créer un « effet-personnage » protecteur jusqu'à la dilution complète du personnage dans un « Je » exprimant non plus un discours sur la société mais plutôt les méandres de la vie intérieure de l'auteur ainsi que son parcours. Dans tous les cas, la présence de l'auteur se fait sentir directement, signifiée par le nom du personnage ou par le recours au « Je » qui donne l'illusion d'une adresse directe de l'auteur au public. Mais un théâtre autobiographique peut-il exister si l'auteur et le personnage sensé le représenter dans la fiction théâtrale ne portent pas le même nom ?

⁹⁹ Vicky FEATHERSTONE citée par Graham SAUDERS, *Sarah Kane et le théâtre*, Paris, L'Arche, 2004, p. 211.

¹⁰⁰ Edward BOND, « Lettre à l'auteur (2000) » cité par Graham SAUDERS, *Ibid.*, p. 186.

ii. De la fantaisie du double : une autre dénomination pour un héros aux caractéristiques puisées dans le rousseauisme

a) Seul au milieu des autres : une vision de soi depuis Rousseau aux artistes de la scène autobiographique

Il existe un théâtre qui se présente clairement comme autobiographique, par un pacte autobiographique, par les titres, se plaçant dans le cadre du récit de vie, et pourtant aucun de ses héros ne porte le nom de celui qu'il est sensé incarner conformément aux règles édictées par Philippe Lejeune. C'est le cas d'Anneaugustin dans l'autobiographie de Nicolas-Edme Restif de la Bretonne (auteur), de Ferdinand Faure dans celle de Philippe Caubère (auteur-acteur-metteur en scène) et de Fifi Pomerleau dans celle de Marcel Pomerlo (auteur-acteur-metteur en scène). Alors, comment définir ces personnages par rapport à leurs auteurs ? Comment se présentent-ils ? Plus précisément, sont-ils des personnages dont on peut faire cas ? Mais au préalable, ont-ils une source commune depuis laquelle sont puisées leurs caractéristiques ?

Il faut d'abord étudier le creuset dans lequel ont été puisées les caractéristiques de ces personnages de théâtre : l'influence des personnages successifs (ou alors l'unique personnage aux multiples contours) que Jean-Jacques Rousseau taille à sa mesure dans ses propres œuvres autobiographiques. En effet, le récit que Rousseau rapporte dans ces dernières est une construction tendant à montrer sa nature exceptionnelle à travers des grandes caractéristiques qui peuplent l'imaginaire de l'autobiographie théâtrale et qui constituent des *topos* dans la représentation de ses personnages. La présence dans nos textes de héros tristes, malades et/ou courageux dans l'adversité, nous indiquent l'importance et la persistance des modèles rousseauistes. La première de ces caractéristiques est la solitude de Rousseau face à tous ceux qui cherchent à lui nuire. Il s'agit là d'une posture, c'est-à-dire une façon personnelle d'investir ou d'habiter un rôle, voire un statut : l'auteur réarrange ou recompose sa « position » dans le champ littéraire par différents modes de présentation de soi (présentations discursives et non-discursives). Pour ce faire, il développe un « ton », lieu verbal où s'articulent le locuteur, sa position et sa posture, c'est-à-dire une manière d'investir le discours d'une émotion centrale qui va habiter l'ensemble de ses énoncés.

Dans *Les Confessions*, il adresse un message à la société de son temps, destinataire de l'ouvrage : « Je dirai hautement : voilà ce que j'ai fait, ce que j'ai pensé, ce que je fus.¹⁰¹ ». Il

¹⁰¹ Jean-Jacques ROUSSEAU, *Les Confessions (Livre I à IV)*, Paris, Larousse/SEGER, 2004, p. 41.

entame ainsi une œuvre qui vise à le réhabiliter : « Les *Confessions* sont au premier chef une tentative de rectification de l'erreur des autres (...)»¹⁰² » commente Jean Starobinski qui souligne la volonté de l'auteur de composer une « apologie personnelle¹⁰³ ». Les *Confessions* sont conçues pour rétablir la vérité et dresser un autoportrait, émancipé de cette pression sociale à cause de laquelle « on n'ose plus paraître tel qu'on est¹⁰⁴ ». Ainsi l'auteur entend ôter le masque de la sociabilité pour montrer, et plus loin révéler, son véritable visage au regard, au jugement et à la reconnaissance d'autrui. Le relatif insuccès des lectures que Rousseau donne des *Confessions* en 1766, et ses soupçons grandissants au sujet d'un complot ourdi contre lui, lui font à nouveau prendre la plume. Il écrit, entre 1772 et 1776, les *Dialogues ou Rousseau juge de Jean-Jacques*, justification virulente et agressive dans laquelle l'affreux et criminel « Jean-Jacques » construit par les philosophes et par l'opinion, se confronte au réel écrivain « Rousseau ». Il ne s'agit pas pour l'auteur des *Dialogues* de se complaire dans cette dualité, mais de la surmonter à l'aide de l'observation impartiale. Rousseau se situe donc dans une recherche : « Il fallait nécessairement que je disse de quel œil, si j'étais un autre, je verrais un homme tel que je suis¹⁰⁵ » [*sic*]. Jean-Jacques n'existe pas et Rousseau veut comprendre pourquoi ce fantôme a pris corps dans l'opinion publique. Dans son ultime œuvre, les *Rêveries du Promeneur solitaire* (1778), le discours semble se radicaliser davantage et se fonder entièrement sur l'expérience de la solitude. En guise d'ultime message à un hypothétique lecteur, Rousseau dresse un portrait amer de ses contemporains qui lui font subir une solitude qui est vécue comme une violence : « Ils ont arraché de mon cœur toutes les douceurs de la société.¹⁰⁶ » et comme une dégradation sociale : « Leur tort n'a donc pas été de m'écarter de la société comme un membre inutile, mais de m'en proscrire comme un membre pernicieux (...)»¹⁰⁷ ». Mais cette solitude dans laquelle est retranché Rousseau lui permet également de se distinguer des autres pour mieux mettre en lumière ses différences, notamment l'innocence voire la haute qualité morale qui le caractériserait : « (...) j'ai très peu fait de bien, je l'avoue, mais pour du mal il n'en est entré dans ma volonté de ma vie, et je doute qu'il y ait aucun homme au monde qui en ait réellement moins fait que moi.¹⁰⁸ ». Par ces mots, il retrouve les affirmations sur lesquelles s'ouvraient les *Confessions* : « (...) qu'un seul

¹⁰² Jean STAROBINSKI, *Jean-Jacques Rousseau. La Transparence et l'obstacle*, *Op. cit.*, p. 218.

¹⁰³ *Ibid.*

¹⁰⁴ Jean-Jacques ROUSSEAU, *Discours sur les Sciences et les Arts*, *Œuvres complètes III*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1959, p. 8.

¹⁰⁵ Jean-Jacques ROUSSEAU, *Les Dialogues ou Rousseau juge de Jean-Jacques*, *Œuvres complètes I*, Paris, Bibliothèque de La Pléiade, 1959, p. 665.

¹⁰⁶ Jean-Jacques ROUSSEAU, *Les Rêveries du Promeneur Solitaire*, Paris, Librairie générale française, coll. Le livre de Poche classique, 2001, p.47.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 129.

te dise, s'il l'ose : *je fus meilleur que cet homme-là*.¹⁰⁹ ». Par ailleurs, la lecture des *Rêveries* donne à lire les étapes par lesquelles passe Rousseau, qui semble écrire au fil de ses pensées, concluant définitivement la démarche des *Dialogues* : « (...) ils ne verront jamais à ma place que le J.-J. qu'ils se sont fait et qu'ils ont fait selon leur cœur pour le haïr à leur aise. J'aurais donc tort de m'affecter de la façon dont ils me voient : je n'y dois prendre aucun intérêt véritable, car ce n'est pas moi qu'ils voient ainsi.¹¹⁰ ».

Par conséquent, l'expérience de la solitude joue un rôle structurant dans l'œuvre de Rousseau. C'est la solitude qu'il lui fait adopter le ton par lequel il fait la promotion des valeurs qui sont siennes comme le montre la lettre aux « accents shakespeariens¹¹¹ » qu'il adresse à Dusaulx en 1771 : « Jamais on n'a vu, jamais on ne verra le mensonge marcher fièrement à la face du soleil en interpellant à grands cris la vérité, et celle-ci devenir cauteleuse, craintive, et traîtresse, se masquer devant lui, fuir sa présence, n'oser l'accuser qu'en secret, et se cacher dans les ténèbres.¹¹² ». Ce ton oscille entre la détermination et la résignation mélancolique et participe de la fabrication d'une identité aux ressorts héroïques. Il est celui qui est seul et qui lutte contre les autres ligüés contre lui ce qui lui fait déplorer : « Les particuliers meurent, mais les corps collectifs ne meurent point.¹¹³ », présageant le prolongement d'une conspiration par-delà le temps et les masses. En se racontant, dans ses œuvres autobiographiques, Rousseau se compose donc une légende, une fiction personnelle qui est aussi une démarche d'auto-persuasion face à l'assignation identitaire erronée dont il serait victime.

Rousseau réactive une notion en crise au siècle des Lumières qui est l'« ère du soupçon » de l'héroïsme¹¹⁴ ». La notion de héros comme celui qui, rejeté par les autres hommes, allie vertus guerrières et morales pour affronter avec fermeté les périls, les revers et la solitude est alors nuancée dans l'*Encyclopédie* (« Héros », Chevalier de Jaucourt), avec celle de grand homme, qui est l'homme du progrès et du bonheur du genre humain, dont le principe est la vertu qui demeure intacte dans la prospérité comme dans les tourments. Le grand homme

¹⁰⁸ *Ibid.* Charles Baudelaire observe la posture morale dont se pare l'auteur qui admire ses propres actes de bonté effectifs ou imaginés : « L'enthousiasme avec lequel il admirait la vertu, l'attendrissement nerveux qui remplissait ses yeux de larmes, à la vue d'une belle action ou à la pensée de toutes les belles actions qu'il aurait voulu accomplir, suffisaient pour lui donner une idée superlative de sa valeur morale. » (Charles BAUDELAIRE, « Poème du haschisch », *Les Paradis artificiels*, Elibron classics, 1938, p. 111.).

¹⁰⁹ Jean-Jacques ROUSSEAU, *Les Confessions (Livre I à IV)*, *Op. cit.*, p. 42.

¹¹⁰ Jean-Jacques ROUSSEAU, *Les Rêveries du Promeneur solitaire*, *Op. cit.*, p. 128.

¹¹¹ Laurence VIGLIENO, Jacques DOMENECH (éd.), « Les voix de Jean-Jacques », *Autobiographie et fiction romanesque*, Association des publications de Nice-Sofia-Antipolis, 1996, p. 34.

¹¹² Jean-Jacques ROUSSEAU cité par Jean DUSAULX, *De mes rapports avec J.-J. Rousseau et de notre correspondance*, Paris, Didot Jeune, 1798, p. 143.

¹¹³ Jean-Jacques ROUSSEAU, *Les Rêveries du Promeneur solitaire*, *Op. cit.*, p. 47.

¹¹⁴ Georges ZARAGOZA, *Héroïsme et marginalité*, Nantes, Éditions du temps, 2002, p. 9.

récupère les qualités jadis attribuée au héros qui est réduit à fixer les idéaux populaires et fait figure d'archaïsme. Mais Rousseau adopte autant le masque du héros antique et moderne que du grand homme des Lumières. C'est le Rousseau de *L'Emile* et du *Contrat social* qui correspond à cette double définition puisque ces œuvres provoquent la condamnation de leur auteur et sa fuite de Paris pour l'errance entre Yverdon-les-Bains, l'île Saint-Pierre, Strasbourg et Londres. Il se défait de son état civil pour prendre un pseudonyme (Jean-Joseph Renou) avant de regagner Paris en février 1770, sous son vrai nom : « En revenant sous son véritable nom dans la capitale où il est toujours sous le coup d'un décret de prise de corps, il met au défi ses ennemis.¹¹⁵ ». Avec ces rebondissements dignes du genre romanesque que nous rapportent *Les Confessions*, Rousseau cherche à raconter son effort héroïque de coïncider avec les valeurs universelles : « liberté, vertu, vérité, nature¹¹⁶ » et en même temps, il voit lui-même dans les aléas de son sort une attestation de sa nature de héros : « Le moi persécuté y trouve une étrange preuve de force : il est seul, et pourtant toutes les puissances liguées ne parviennent pas à l'abattre.¹¹⁷ ».

De plus, le héros est aussi celui qui s'élève au-dessus de la masse des autres humains, se délogeant lui-même de son humanité : « Le statut individuel n'est nullement définitoire de l'humain. La vulgarité au contraire est le trait humain (...) c'est ce qui fait troupeau, meute, religion, philosophie, société, masse¹¹⁸ ». Le discours de Rousseau sur lui-même est paradoxal car se présentant en homme du commun, adoptant donc une posture d'humilité, il fait ressortir dans ses lignes une personnalité qui n'est pas commune dans une démarche qui ne l'est pas moins. Au moyen de l'expression autobiographique, il réactive encore la définition du héros classique qui est celui qui cherche à bien connaître son propre fond ainsi que celui de toutes les choses qui l'entourent, c'est celui qui cherche à percer les apparences temporelles et triviales (Thomas Carlyle, *Les Héros*). Par conséquent, l'autobiographie rousseauiste intervient comme un processus historique, ou du moins comme le projet d'une action historique : « L'image universelle de l'humain, qui appartenait jusqu'alors à l'aristocrate, à l'honnête homme ou à l'homme de qualité, passe maintenant entre les mains d'un parvenu de la culture, d'un bourgeois qui, tirant parti de la décomposition de la société aristocratique, a su tout voir et tout juger.¹¹⁹ ». L'autobiographie de Rousseau fait basculer le genre des « Mémoires » rédigées par les gens de qualité au récit de vie d'un homme qui sort de la foule des autres hommes pour s'ériger en héros : « Si Rousseau a changé l'histoire (et non seulement

¹¹⁵ Laurence VIGLIENO, « Les voix de Jean-Jacques », *Autobiographie et fiction romanesque*, Op. cit., p. 32.

¹¹⁶ Jean STAROBINSKI, *Jean-Jacques Rousseau. La Transparence et l'obstacle*, Op. cit., p. 57.

¹¹⁷ Jean STAROBINSKI, *L'Œil vivant*, Paris, Gallimard, 1961, p. 176.

¹¹⁸ Pascal QUIGNARD, *Les Paradisiaques*, Éditions Grasset & Fasquelle, 2005, p. 137.

¹¹⁹ Jean STAROBINSKI, *Jean-Jacques Rousseau. La Transparence et l'obstacle*, Op. cit., p. 233.

la littérature), cette action ne s'est pas opérée seulement sous l'effet de ses théories politiques et de ses vues sur l'histoire : elle résulte, pour une part peut-être plus considérable, du mythe qui s'est élaboré autour de son existence exceptionnelle.¹²⁰ ».

Ce mythe prend précisément racine dans ses écrits autobiographiques. Rousseau, arraché de la société malgré sa bonté revendiquée, qui attire sur lui la haine universelle, cherche en fait à « parler légitimement au nom de l'universel¹²¹ », lui qui, de loin, perçoit tout et devient omniscient. C'est dans la solitude qu'il rappelle à chacun qu'il est une vivante image du monde et plus précisément une expression singulière de l'universel. Il accomplit ceci en choisissant de se retirer du monde, de se *neutraliser* : « Il était sans doute sincère en s'éloignant du monde, en souhaitant devenir nul pour les autres : mais sa façon de se détourner du monde a transformé le monde.¹²² » résume Jean Starobinski.

Dans les faits, c'est d'abord la société des philosophes qui a proscrit Rousseau, une société dont il dresse un bilan peu avantageux (« Ils étudiaient la nature humaine pour en parler savamment, mais non pas pour se connaître ; ils travaillaient pour instruire les autres, mais non pas pour s'éclairer en dedans.¹²³ ») et qui, de fait, éclaire sa qualité qu'il définit comme sa volonté de « chercher dans tous les temps à connaître la nature et la destination de mon être avec plus d'intérêt et de soin que je n'en ai trouvé dans aucun autre homme.¹²⁴ ». Rousseau s'est toujours opposé à ceux qui faisaient partie de sa famille naturelle, les philosophes, mais aussi à ceux qui étaient les adversaires du parti philosophique (Jésuites, jansénistes) qui l'ont accablé de tous les maux. Pour se défendre, Rousseau est rentré dans un engrenage discursif, il multiplie les introductions, avertissements et avants-textes divers. Des philosophes comme Diderot constatent que seul le méchant est seul (une réplique du *Fils naturel*, que Rousseau prit pour lui, ce qui n'est pas attesté) tandis que des ministres, des magistrats, des archevêques lui sont hostiles. Voltaire l'accuse d'être un gueux, conspu le fils d'artisan, se moque de l'étranger suisse, le stigmatise dans sa pauvreté. Plus largement, c'est la marche de la société entière qui a proscrit Rousseau : « La société est collectivement négation de la nature ; Jean-Jacques sera solitairement et individuellement négation de la société¹²⁵ ». Le « Je » constitue, pour Rousseau, l'instrument de cette négation par laquelle le roturier provincial sans maître et sans fortune refuse de se plier aux convenances de la société aristocratique, évitant les lettres ampoulées et autres asservissements aux puissants (lettres de Voltaire à Catherine de Russie)

¹²⁰ *Ibid.*, p. 63.

¹²¹ *Ibid.*, p. 57.

¹²² *Ibid.*, p. 63.

¹²³ Jean-Jacques ROUSSEAU, *Les Rêveries du Promeneur solitaire*, *Op. cit.*, p. 67.

¹²⁴ *Ibid.*

¹²⁵ Jean STAROBINSKI, *Jean-Jacques Rousseau. La Transparence et l'Obstacle*, *Op. cit.*, p. 53.

en vue d'obtenir des pensions et des protections (il refuse d'ailleurs des pensions proposés par le roi ou par Mme d'Epinaÿ). Il gagne sa vie en tant que copiste musical, de cette manière, il reste autonome et préserve l'indépendance de son expression. Pourtant, c'est cette indépendance dont se réclamait Rousseau qui lui vaut d'être méprisé tandis que Voltaire, qui domine intellectuellement son siècle, côtoie le pouvoir et le flatte pour pouvoir faire progresser la cause de la vérité. A travers la figure de Rousseau, on envisage déjà au loin la figure de l'artiste maudit, de l'auteur incompris qui n'existe pas au XVIII^e siècle, Rousseau ne peut donc prendre exemple sur des modèles antérieurs pour composer sa fiction héroïque. En revanche, il répond encore une fois à la définition des héros (classiques ici), qui ne veulent pas être des copies serviles : « (...) ils osent entreprendre de devenir eux-mêmes des modèles¹²⁶ ».

On retrouve ce grand trait rousseauiste de la solitude dans les autobiographies théâtrales qui ont pour vocation d'affirmer l'individualité de leurs auteurs, exceptionnelle chez Restif, tournée en dérision chez Caubère, atypique chez Pomerlo. Avec leurs œuvres respectives, on retrouve l'idée d'un contre-courant par rapport à la société de leur temps. Dans le *Drame de la vie*, Restif (épinglé par ses contemporains pour sa bizarrerie, soupçonné d'activités occultes et de perversions) met en scène toute la démesure qui le caractériserait par le nombre vertigineux de maîtresses et d'enfants nés de lui. Par ailleurs, il se montre comme celui qui côtoie un milieu populaire qui n'est pas fréquenté par ses compagnons aristocratiques en reprenant quelques histoires des *Nuits de Paris* : « De tous nos gens de lettres je suis le seul peut-être qui connaisse le peuple, en me mêlant avec lui.¹²⁷ » ce qui justifierait sa marginalité mais aussi ses prévisions quant aux mouvements sociaux, qu'ils anticipe en parcourant les rues de la capitale : « (...) une révolution funeste se prépare ! L'esprit d'insubordination s'étend, se propage !¹²⁸ ». Il se montre dans *Le Drame de la vie* conforme au portrait de lui dressé par ses contemporains, à la fois étrange et libre, fier, sans maître, sans modèle (c'est le portrait qu'en fait Marandon dans le *Journal de Genève* du 9 octobre 1785). Cependant, il n'est pas si sûr qu'il soit sans modèle, Rousseau jouant ici un rôle filigrané mais très probable dans l'affirmation d'une singularité proprement extraordinaire qui reprend dans les grandes lignes celle que décrivait le Citoyen de Genève à propos de la sienne. Ainsi se construit la fiction de Restif à propos de lui-même, inspirée par un caractère peu commun que soulignent critiques et biographes : « (...) il a un accent d'une personnalité aiguë, unique. Il est essentiellement lui-même. Ce n'est déjà point chose si commune.¹²⁹ ». Il faut dire que Restif

¹²⁶ Balthazar GRACIÀN, *Le Héros*, Éditions champs libres, 1980, p. 39.

¹²⁷ Nicolas-Edme RESTIF DE LA BRETONNE, *Les Nuits de Paris, Œuvres*, Genève, Slatkine, 1978, pp. 58-59.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 59.

¹²⁹ Henri BACHELIN, Nicolas-Edme RESTIF DE LA BRETONNE, *Œuvres* (« Préface »), *Op. cit.*, p. 17.

écrit son autobiographie théâtrale à un moment charnière (la Révolution de 1789) comme plus tard Philippe Caubère, dans les échos de la révolte de Mai 1968, des moments où l'intérêt est focalisé sur le collectif *a contrario* d'un « je » égocentrique et suspect : « (...) il y a eu une époque, celle des années 70, où il était totalement interdit de dire « je ». Si vous disiez « je », tout le monde ricanait. Parce que celui qui dit « je » n'est qu'un petit-bourgeois indigne d'intérêt.¹³⁰ ». Par ailleurs, si le thème de la solitude traverse l'œuvre (Restif, Pomerlo) ou conditionne la création de ces pièces (Caubère passant des créations collectives du Théâtre du Soleil aux pièces qu'il écrit, monte et joue seul), on peut rattacher celle de Restif et Caubère à la dynamique des *Confessions* (une solitude revendiquée qui est mise en rapport avec leurs choix personnels et leurs vues artistiques) tandis que la pièce de Pomerlo s'inscrit dans le sillon des *Rêveries* : une solitude triste et contemplative, « par essence grande et lourde à porter. (...)»¹³¹, faisant écho au constat de Rainer-Maria Rilke dont le discours sur la solitude prend des accents rousseauistes. Toutefois, la différence fondamentale entre Rousseau et ces artistes se situe dans l'utilisation d'un double, d'un personnage qui les représente mais ne porte pas leur nom. Le recours au double s'explique d'une part par l'expression de nature théâtrale, c'est eux mais sous un autre nom, ce qui rendrait leur démarche moins impudique en plaçant une distance entre le modèle original et le rôle, d'autre part il s'explique par la liberté que le double leur permet, d'agrémenter leur portrait par des caractéristiques qui les font explorer les marges du genre autobiographique.

b) Le nom du double dans les autobiographies théâtrales

On voit comment l'œuvre autobiographique de Rousseau et les commentaires auxquels elle a donné lieu prennent part à la fabrication d'une identité ni tout à fait factice, ni tout à fait authentique, qui, au théâtre, se concrétiserait par le recours à un double. Mais d'où vient le nom de l'autre théâtral qui est soi-même ? Et à partir de quoi l'équivalent théâtral de l'auteur est-il précisément formé ?

La spécificité du *Drame de la vie* réside, entre beaucoup d'autres éléments, dans la dénomination du double de Restif de la Bretonne. Le personnage principal du *Drame* s'appelle Anneaugustin, contraction de Anne, second prénom de Restif oublié à la rédaction de l'acte de naissance (« Je fus nommé Nicolas-Anne-Edme¹³² ») et d'Augustin, saint patron de Saçy (le village de l'auteur dans l'Yonne) qui est aussi le prénom qui lui est attribué par les jansénistes

¹³⁰ Philippe CAUBERE, Pierre CHARVET, *Conversation avec Philippe Caubère*, Paris, Éditions l'insolite, collection L'art en perspective, 2006, p. 36.

¹³¹ Rainer-Maria RILKE, *Lettres à un jeune poète*, Éditions Bernard Grasset, 1937, p. 60.

¹³² Nicolas-Edme RESTIF DE LA BRETONNE, *Monsieur Nicolas*, Gallimard, Bibl. Pléiade, 1989, p. 20.

lors de son séjour chez ces derniers entre 1746 et 1747 (« (...) on vous appellera frère Augustin ; c'est un beau nom ! Celui du plus grand docteur de l'Église¹³³ »). Le prénom de son double théâtral est donc fabriqué à partir d'éléments autobiographiques mais il change vite et l'ensemble de la pièce montre une instabilité de la dénomination, différente d'un acte à un autre et rendant ainsi chaque scène autonome l'une de l'autre : Edmond (« On m'appellera Edmond (...)»¹³⁴ », le nom de son père), Dulis (un de ses pseudonymes qu'on retrouve dans les *Contemporaines*), Roberto, Saci, Ocolas, Ulis, ou encore Daigremont, il reprend à l'occasion son nom véritable le temps d'une scène (« Anneaugustin, sous son nom ordinaire¹³⁵ », « Anneaugustin, sous son véritable nom¹³⁶ »). Le nombre de ses autres noms jette un doute sur l'identité d'Anneaugustin (« Louise : Quel est son nom ?¹³⁷ », « Léonore : Anneaugustin...quelquefois Edmond, ou Monsieur Nicolas !¹³⁸ ») ce qui permet d'engager dans la pièce une réflexion sur l'identité dans l'autobiographie résumée par cette réplique : « Anneaugustin. - Je me suis caché sous les noms d'Anneaugustin, d'Edmond (...) de Dulis...Je les ai portés tous trois...Je n'ai tu que le véritable.¹³⁹ ». Notons aussi, de manière digressive, que les autres personnes qui ont inspiré les personnages du *Drame de la vie* voient leurs noms changés, parfois sous la forme d'un jeu comme pour Grimod de la Reynière qui apparaît tantôt sous son véritable nom, tantôt sous le surnom d'Aquilin de L'Élysée, parfois pour préserver leur identité comme Marguerite Fournier née Collet qui devient Collette Parangon, la femme de son maître d'imprimerie dont le nom rappelle à la fois l'activité qui amène Anneaugustin à la côtoyer (« parangon » est un terme d'imprimerie) et le modèle féminin qu'elle constitue à ses yeux.

Revenant au choix de la dénomination qui est sienne dans l'autobiographie théâtrale, il faut noter que le véritable Restif demeure Nicolas. On peut voir dans ce choix de se mettre « en rôle » sous un prénom différent la volonté de protéger un prénom qui symbolise un idéal du moi constitué au temps de l'enfance au pays natal. Restif raconte dans *Monsieur Nicolas* que, dès son plus bas âge, sa famille, les personnes qui évoluaient autour d'elle, les gens du pays, l'appelaient déjà « Monsieur Nicolas » notamment son père dont il rapporte le ton autoritaire et affectueux : « « Taisez-vous, monsieur Nicolas », ordonnait le père¹⁴⁰ ». On retrouve ce même réflexe de protection du prénom chez Rousseau où le « Jean-Jacques » est associé au

¹³³ *Ibid.*, p. 152.

¹³⁴ Nicolas-Edme RESTIF DE LA BRETONNE, *Le Drame de la vie*, Paris, Imprimerie Nationale, 1991, p. 54.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 308.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 363.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 162.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 303.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 162.

¹⁴⁰ Adolphe TABARANT, *Le Vrai Visage de Restif de la Bretonne*, Paris, Éditions Mouton, 1936, p. 5.

père et à l'époque de l'enfance. De fait, toute marque d'affection et de familiarité apparaissait comme suspecte au yeux du philosophe et peu d'intimes semblent avoir été autorisés à l'appeler par son prénom. En somme, si le roman autobiographique de Restif s'appelle donc *Monsieur Nicolas*, pour le théâtre il préfère prendre un masque, se jouant de la dimension illusoire et artificielle de la scène et évitant ainsi la profanation des souvenirs de la petite enfance.

Par ailleurs, le prénom Anneaugustin fait lui-même référence au nom fabriqué de son auteur : né Rétif, l'auteur adopte plusieurs orthographes pour son patronyme qu'il écrit indifféremment Restif, Rectif ou Rétif ce qu'il évoque dans l'avant-propos de *La Vie de mon père*. Il ajoute la particule « de la Bretonne » en 1767 quand il signe sa première œuvre (*La Famille vertueuse*), du nom de la ferme dans laquelle sa famille s'était installée en 1742, puis il modifie définitivement son nom en « de la Bretonne » en 1775 pour l'édition du *Paysan pervers* (dans lequel, d'ailleurs, le héros s'appelle Edmond, comme son père et comme Anneaugustin à certains endroits du *Drame*). Pendant la Révolution, qui rend suspects les noms à particules, il signe « Rétif Labretonne » sans abandonner la référence à la maison de son enfance. Au demeurant, il change tardivement « Rétif » en « Restif » qu'il préfère du fait de son étymologie, Restif venant de « rester » comme il le précise lui-même (Avant-propos à *La Vie de mon père*), ce qui marque l'entrée dans la vieillesse et, avec elle, l'accentuation d'un souhait ardent : « être « celui qui demeure »¹⁴¹ ». Ces changements patronymiques accompagnent une imprécision volontaire quant à sa date de naissance qu'il situe le 22 novembre 1734 alors qu'il est vraisemblablement né le 23 octobre de la même année¹⁴². Restif cultive donc, jusque dans son état civil, l'ambiguïté, le jeu des masques, arrangeant, modifiant à sa guise, le changement de nom pour le théâtre apparaissant de fait comme une suite parfaitement logique de ce qu'il a tendance à faire dans sa vie personnelle et dans sa vie romanesque.

Le choix d'un *alter-ego* par Restif est réitéré par Marcel Pomerlo (dans *L'Inoublié*) qui joue son propre rôle sous le nom de Fifi Pomerleau, dont le patronyme, sans changer la sonorité initiale du nom de l'auteur, est un jeu de mot qui illustre l'importance de l'eau dans sa trame (sa peur de l'eau) et dans la mise en scène qu'il en fait (récipients de toutes tailles remplis d'eau sur scène). De plus, Fifi est une référence et comme un contre-pied à l'autre personnage dont il est beaucoup question dans le spectacle, Momo, surnom de son frère disparu, Maurice.

¹⁴¹ Pierre TESTUD, *Rétif de la Bretonne et la création littéraire*, Genève, Droz, 1977, p. 2.

¹⁴² Adolphe TABARANT, *Le Vrai Visage de Restif de la Bretonne*, *Op. cit.*, p. 1.

Le nom de l'auteur dans son autobiographie théâtrale est signifiant, il apporte des informations tant sur sa vie personnelle que sur la transposition de cette dernière en objet théâtral.

Le nom que choisit Caubère renseigne lui aussi sur plusieurs points. D'abord, d'une manière assez légère, l'utilisation d'un autre prénom fait référence au récit de sa naissance dans son *Journal*, dans lequel il raconte qu'après avoir été nommé Frédéric (« Comme Mistral, le poète. Comme Lemaître, l'acteur.¹⁴³ »), son prénom fut finalement changé, pour ne pas heurter sa grand-mère, en Philippe : « Comme Pétain.¹⁴⁴ ». Le travail sur scène lui permet donc de réparer ce choix qu'il ne voit pas d'un bon œil. Ensuite, il donne à réfléchir sur le traitement global des noms dans ses spectacles car, s'il change le sien, certains personnages portent des patronymes de personnes bien réelles (Ariane Mnouchkine) du moins les vrais prénoms de ces personnes (« Clémence » / Clémence Massart, « Jean-Claude le nouveau » / Jean-Claude Bourbault, « Max » / Maxime Lombard, « Jean-Claude l'ancien » / Jean-Claude Penchennat) tandis que d'autres noms ont été modifiés (Bruno Raffaëlli devient Bruno Gaillardini), d'autres encore portent des surnoms désignant des personnes réelles (« Papi » / Alexandre Mnouchkine). Ce traitement des noms propres dans l'autobiographie permet de maintenir un équilibre constant entre l'autobiographie (les patronymes contribuant à un certain réalisme, les spectateurs peuvent reconnaître clairement qui sont les personnes qu'est amené à côtoyer Ferdinand) et la fiction (les noms inventés incluant de la fantaisie).

Enfin, il faut regarder du côté du processus de création pour envisager le changement de nom du personnage représentant Caubère. Ce processus est entièrement tourné vers un travail scénique, le texte étant toujours fixé en aval du travail d'improvisations. Par conséquent, jouer sous son propre nom apparaît rapidement impossible à l'acteur qui rapproche cette démarche de l'auto-fiction (qui exige aussi l'identité de nom), un genre qu'il juge obscène. Il cherche dans le recours à une autre identité sous laquelle placer son récit autobiographique, à instaurer une distance avec son propre personnage et éviter l'exhibition psychologique. Il crée un personnage, « un petit comédien qui s'appelle Ferdinand Faure. (...)»¹⁴⁵, une référence au héros de *Mort à crédit* de Louis-Ferdinand Céline. Ce héros se situe du côté de l'enfance et les actions sont engendrées à partir « de son regard sur le monde des adultes¹⁴⁶ » et, bien que l'œuvre autobiographique de Caubère adopte la technique classique du récit de vie en commençant par sa naissance (et même avant, Ferdinand est mis en scène « recroquevillé dans le ventre de sa mère, entendant les battements de son cœur¹⁴⁷ ») jusqu'à l'âge adulte,

¹⁴³ Philippe CAUBÈRE, *Les Carnets d'un jeune homme*, Gallimard, 1999, p. 584.

¹⁴⁴ *Ibid.*

¹⁴⁵ Philippe CAUBÈRE, Pierre CHARVET, *Conversation avec Philippe Caubère*, *Op. cit.*, p. 57.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 19.

¹⁴⁷ Philippe CAUBÈRE, *Claudine et le théâtre*, Paris, Éditions Joëlle Losfeld, 2000, p. 18.

l'auteur précise : « Je [ne] le fais pas grandir. Je le laisse infantile (...)»¹⁴⁸ ». Le regard enfantin de Ferdinand sur le monde qui l'entoure est aussi celui par lequel passe le regard des spectateurs, ce qui est à la source des situations burlesques. Recourir à un double lui permet, en outre, d'inclure de la fantaisie et ainsi d'exploiter des genres comme le merveilleux, de faire des références au roman picaresque, de recourir au registre tragique ce qui aurait probablement discrédité son propos s'il avait gardé son vrai nom : ce qui n'aurait pas été possible avec le personnage « Philippe Caubère » le devient avec Ferdinand Faure (s'élever dans les airs, devenir un géant, se transformer en animal).

Le double, qui ne respecte pas l'identité de nom, permet également à l'auteur dramatique de nouer son parcours aux thèmes de l'héroïsme, d'instituer sa figure en figure de héros comme le fait Rousseau dans ses écrits autobiographiques. Ce héros entre dans le cadre d'une fantaisie, d'une *feinte* qui est aussi un *fard*, visible et inscrit comme « temps, durée, destin.¹⁴⁹ », cette dernière notion prenant une grande importance dans les autobiographies théâtrales.

c) Caractéristiques du héros sur la scène autobiographique

- La notion de destin

Avec *Les Confessions*, Rousseau instaure une nouvelle forme autobiographique qui rompt donc avec la tradition des « Mémoires » réservée aux puissants (aristocrates, militaires etc.). Pourtant, il prélève dans cette pratique l'un de ses procédés caractéristiques qui est de produire l'effet que se joue un destin, à partir des premiers événements de la vie qui agiraient comme des signes annonçant ce qui va suivre. Le destin agit ainsi comme une découpe dans le temps, à l'intérieur de laquelle tout est écrit par avance pour peu qu'on sache lire les signes annonciateurs. L'exemple le plus représentatif de cette marque du destin se trouve dans la naissance du héros qui marque le début du mythe qui est « (...) avant tout visée : dans l'ouverture d'un début qui tend dès son inauguration à un devenir, le mythe cherche à établir et fonder une cohérence.¹⁵⁰ ». La naissance participe à la fondation de cette cohérence en tant que début de l'histoire. Elle est marquée par des écarts par rapport à la norme qui conditionnent la figure des héros : elle est anormale, mystérieuse ou surnaturelle.

¹⁴⁸ Philippe CAUBÈRE, *Les Carnets d'un jeune homme*, *Op. cit.*, p. 752.

¹⁴⁹ Georges DIDI-HUBERMAN, *L'Invention de l'hystérie*, Paris, Éditions Macula, 1982, p. 164.

¹⁵⁰ Roger GAILLARD, Jean-Jacques WUNENBURGER (éd.), « Rousseau et le mythe de la communauté », *Art, mythe et création*, Éditions universitaires de Dijon, 1998, p. 81.

On retrouve directement transposée cette pensée dans *Les Confessions* où la naissance est déjà signifiante. Elle n'est pourtant pas miraculeuse mais elle est frappée par le malheur selon la propre description qu'en fait Rousseau : « (...) je naquis infirme et malade ; je coûtai la vie à ma mère et ma naissance fut le premier de mes malheurs.¹⁵¹ ». De plus, l'autre naissance de l'auteur, la naissance littéraire, qui correspond à l'épisode de « l'illumination de Vincennes » réitère cette idée de malheur qui pèse sur sa destinée : « Dès cet instant je fus perdu ¹⁵² ». En effet, avec le succès du *Discours sur les sciences et les arts*, Rousseau se voit plongé dans le malheur et la lutte perpétuelle. Avec la reconnaissance littéraire, Rousseau voit donc se confirmer la double impossibilité qui est la sienne, de vivre dans la solitude et de vivre dans la société caractérisée par le « mensonge et [la] fausseté¹⁵³ » ainsi que les « démonstrations grimacières¹⁵⁴ » qui le forcent à « sorti[r] de son naturel¹⁵⁵ ». En outre, il voit dans la souffrance qu'engendre chez lui la vie en société une marque du malheur initial dont il fut frappé, la mort de la mère et l'enfance choyée qui aida au développement de sa naïveté : « Ma destinée semble avoir tendu dès mon enfance le premier piège qui m'a rendu longtemps si facile à tomber dans tous les autres.¹⁵⁶ ».

La fiction de la destinée se trouve aussi dans le récit de l'enfance où est mis en avant le goût irréprensible pour la lecture même lorsqu'il est contraint à apprendre l'horlogerie sous l'autorité d'un maître : « Bon ou mauvais, tout passait ; je ne choisissais point : je lisais tout avec une égale avidité. Je lisais à l'établi, je lisais en allant faire mes messages, je lisais à la garde-robe, et m'y oubliait des heures entières ; la tête me tournait de la lecture, je ne faisais plus que lire.¹⁵⁷ ». De plus, l'adhésion complète du Rousseau-lecteur aux œuvres montre une prédisposition psychique à se placer lui-même dans la peau de ces héros, à adopter leurs attitudes : « (...) je devenais le personnage dont je lisais la vie : le récit des traits de constance et d'intrépidité qui m'avaient frappé me rendait les yeux étincelants et la voix forte. Un jour que je racontais à table l'aventure de Scaevola, on fut effrayé de me voir avancer et tenir la main sur un réchaud pour représenter son action.¹⁵⁸ ». Manifestement, la lecture a conditionné chez lui la pensée d'une existence héroïque qui se concrétise par exemple dans le récit de son histoire avec Mme de Warens, dans laquelle le destin joue un rôle actif. Rousseau la rencontre alors qu'elle est jeune et fascinante, puis la retrouve vieillissante et déclinante, avant

¹⁵¹ Jean-Jacques ROUSSEAU, *Les Confessions (Livre I à IV)*, *Op. cit.*, p. 44.

¹⁵² Jean-Jacques ROUSSEAU, *Les Confessions (Livre VII à XII)*, Paris, Flammarion, 2002, p. 93.

¹⁵³ Jean-Jacques ROUSSEAU, *Les Rêveries du Promeneur solitaire*, *Op. cit.*, p. 125.

¹⁵⁴ *Ibid.*

¹⁵⁵ *Ibid.*

¹⁵⁶ *Ibid.*

¹⁵⁷ Jean-Jacques ROUSSEAU, *Les Confessions (Livre I)*, *Op. cit.*, p. 95.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 48.

d'apprendre sa mort à son retour d'Angleterre (1767), alors qu'il est en train de la chercher. Mme de Warens est celle vers laquelle il revient sans cesse : « Tout me rappelait à elle, il fallut y revenir. Ce retour fixa ma destinée. ¹⁵⁹ ». Ainsi lui consacre-t-il la dixième promenade de ses *Rêveries*, ses ultimes écrits, sous la forme d'une célébration : « Aujourd'hui jour de Pâques fleuries il y a précisément cinquante ans de ma première rencontre avec Mme de Warens. ¹⁶⁰ ». La fête (que le « fleuries » indique) qui marque le jour de leur rencontre trouve comme arrière-plan cosmique la célébration du dimanche des Rameaux, qui précède Pâques, fête de la résurrection, du renouveau et de la lumière.

En somme, l'influence du destin se retrouve régulièrement dans l'œuvre rousseauiste, destin réservant à cet être tendre et sensible une vie de malheurs. La description que Rousseau fait de sa souffrance est pathétique (avec la récurrence des « Pauvre Jean-Jacques !¹⁶¹ »), l'attente d'une issue des malentendus qui le mettent au ban de la société est dramatique (instaurant une tension qui force à vivre l'inévitable : « Laissons donc faire les hommes et la destinée ; apprenons à souffrir sans murmure ; tout doit à la fin rentrer dans l'ordre, et mon tour viendra tôt ou tard. ¹⁶² »), la présence d'une force hostile écrasante telle que le monde des philosophes et par la suite la société entière, qu'il combat, est tragique. Ce que Rousseau nomme lui-même à plusieurs reprises tant dans les *Confessions* que dans les *Rêveries* la « destinée » s'accomplit comme une marche qui suit son cours, ce qui rejoint la définition du fait tragique par Étienne Souriau¹⁶³ : un enchaînement de situations qui montre un cheminement fatal du sujet vers sa propre destruction. De fait, c'est de l'action combinée de Dieu (puisque son sort est voulu par Dieu, c'est de la volonté de Dieu qu'il espère sa réhabilitation) et de la mort que Rousseau attend une résolution : « Tout doit à la fin rentrer dans l'ordre¹⁶⁴ ». Cependant, il semble que le destin exige aussi une sorte d'anticipation de ce qui va se passer, de projection vers l'avant. L'œuvre autobiographique devient un moyen pour « restaurer l'avenir¹⁶⁵ » : « Rousseau veut donner à sa parole solitaire le sens (...) d'une *prophétie*¹⁶⁶ ». Dans les faits, la fausse annonce de sa mort dans *Le Courrier d'Avignon* du 20 décembre 1776 force Rousseau à imaginer la suite de ses malheurs au-delà de la mort : « (...) cette heureuse nouvelle ne manqua pas d'anticiper à cette occasion sur le tribut d'outrages et d'indignités qu'on prépare à ma mémoire après ma mort en forme d'oraison funèbre ¹⁶⁷ ». Cet événement fait basculer le ton prophétique

¹⁵⁹ Jean-Jacques ROUSSEAU, *Les Rêveries du Promeneur solitaire*, *Op. cit.* p. 182.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 181.

¹⁶¹ Laurence VIGLIENO, « Les voix de Jean-Jacques », *Autobiographie et fiction romanesque*, *Op. cit.*, p. 32.

¹⁶² Jean-Jacques ROUSSEAU, *Les Rêveries du Promeneur solitaire*, *Op. cit.* p. 63.

¹⁶³ Voir Étienne SOURIAU, *Les Deux cent mille situations dramatiques*, Paris, Flammarion, 1950.

¹⁶⁴ Jean-Jacques ROUSSEAU, *Les Rêveries du Promeneur solitaire*, *Op. cit.*, p. 63.

¹⁶⁵ Maurice BLANCHOT, *L'Espace littéraire*, *Op. cit.*, p. 22.

¹⁶⁶ Jean STAROBINSKI, *Jean-Jacques Rousseau. La Transparence et l'obstacle*, *Op. cit.*, p. 57.

¹⁶⁷ Jean-Jacques ROUSSEAU, *Les Rêveries du Promeneur solitaire*, *Op. cit.*, p. 61.

qu'adopte Rousseau de l'espoir qui se trouve encore dans *Les Dialogues* à la sentence qui anime le *Billet circulaire - A tous les français aimant encore la justice et la vérité*.

En raison de son prestige immense et de la ferveur qu'il a suscitée, un mythe autour de la personne de Rousseau s'est développé à partir des années 1760-1770, c'est-à-dire dans les dernières années de sa vie. Dès les années 1760, l'auteur de *l'Émile* est comparé à divers illustres personnages (Socrate, Jésus). Sa vie est décomposée, recomposée, exagérée, commentée et relayée dans les gazettes, dans les journaux intimes, dans les correspondances. Il se la réapproprie, raconte une nouvelle fois, lui donne un sens nouveau dans ses différents écrits autobiographiques qui condensent, en un seul récit, des caractéristiques qui évoluaient jusque-là de manière relativement séparées (pauvreté, persécution, maladie). Rousseau n'est certes pas le seul grand homme de cette époque dont les malheurs ont été l'objet de l'attention publique mais sa renommée, l'importance que l'élite européenne a accordée à ses errances, à sa noble misère, aux maladies qui auraient tourmenté sa vie, mais qui, selon Malesherbes, auraient aussi formé l'impulsion pour écrire ses ouvrages, les passions qu'il a suscitées, ont participé à l'entame d'un mythe qui se poursuit après sa mort avec le culte dont il fait l'objet. Sa tombe sur l'île des Peupliers, sur les terres du marquis de Girardin, devient ainsi un lieu de pèlerinage très couru¹⁶⁸. En 1789, le buste de Rousseau préside aux événements de la Révolution dont il est considéré comme le Père (L.-S. Mercier, *De J.-J. Rousseau considéré comme l'un des premiers auteurs de la Révolution*, 1791) notamment lors des grandes fêtes officielles et patriotiques. Par ailleurs, des communes se débaptisent pour prendre son nom.

Rousseau correspond donc à un modèle pour les auteurs de l'autobiographie théâtrale, qui reprennent les grands thèmes constitutifs d'une destinée développés par le philosophe pour se parer des caractéristiques du héros, la naissance et l'enfance demeurant conventionnellement un moment déterminant dans leur parcours. Ainsi, on retrouve dans les écrits de Restif comme dans ceux de Caubère et de Pomerlo l'idée d'une fragilité initiale, tous sont nés malades. De Restif, il est dit à la naissance : « Cet enfant ne vivra pas »¹⁶⁹. Enfant, il est délicat et frêle comme une fille ce qui aurait fait de lui « le plus bel enfant qu'on eût jamais vu¹⁷⁰ » mais « sensible à l'excès, il s'évanouissait pour un rien¹⁷¹ ». Syncopes, nervosité, colères subites, incontinence d'urine, violentes coliques marquent donc son enfance qui s'achève avec une petite vérole contractée à l'âge de dix ans qui lui enlève sa « petite mine délicate¹⁷² » et le

¹⁶⁸ Pascal BRISETTE, « Poète malheureux, poète maudit, malédiction littéraire », *ConTEXTES*, contextes.revues.org, Varia, mis en ligne le 12 mai 2008, consulté le 10 septembre 2011.

¹⁶⁹ Adolphe TABARANT, *Le Vrai Visage de Restif de la Bretonne*, *Op. cit.*, p. 5.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 4.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 5.

¹⁷² *Ibid.*, p. 10.

laisse « aussi laid de visage qu'il avait été beau¹⁷³ ». De la même manière, Philippe Caubère raconte dans ses *Carnets d'un jeune homme*, la septicémie qui l'atteint à l'âge de dix-huit mois et sa mystérieuse guérison, mettant en lumière le rôle du destin : « On me déclara perdu (...). Et puis (...) quelque chose en moi refusa de se soumettre¹⁷⁴ », « Suppurant, hideux, toussant à fendre l'âme (...). J'étais affreux mais sauvé¹⁷⁵ ». Plus tard dans ses *Carnets*, il réitère le récit de sa maladie et de sa guérison en les déplaçant à sa naissance :

(...) bébé à moitié crevé, crachant ses bronches, et couvert de pustules (...) il y avait peu de chances pour qu'il s'en sortit (...). Le hasard – le destin ? - l'épargna. Le sang pourri fit quelque chose d'inoubliable : il se rua hors de ce corps chétif, sous la forme de furoncles noirâtres (...) crachant (...) tout le mal. L'enfant était sauvé par une sorte de violent miracle. Un miracle interne.¹⁷⁶

Cette maladie aurait conditionné la fragilité des années enfantines : « J'étais toujours malade. Je ne mangeais rien (...)»¹⁷⁷ » ce qui est transposé dans *Claudine ou l'éducation* : « Claudine : De toute façon, y r'jette tout c'que j'lui donne.¹⁷⁸ », « Claudine : Il est malade tout le temps et puis voilà¹⁷⁹ », « Claudine : Y'se couvre de boutons. (...) c'est épouvantable !¹⁸⁰ ». En revanche, la mauvaise santé de l'enfant conditionne son goût pour les histoires et annonce dans une certaine mesure le choix du jeu solitaire qui est le sien à la fin des années 1970 : « J'étais un enfant seul dans un grand jardin, qui se faisait des histoires dans sa tête et se les racontait à lui-même.¹⁸¹ ». On retrouve la même marque du destin dans l'autobiographie de Marcel Pomerlo dont un médecin aurait dit à la naissance, devant le mauvais état du nourrisson: « Y veut vivre en tout cas !¹⁸² ». En outre, sa famille, qui avait désiré une fille (« On aurait bien aimé que ce soit une fille, on avait prié pour ça, mais c'est un garçon (...)»¹⁸³), aimait à souligner la beauté et la fragilité de ses traits en le disant « beau comme une fille¹⁸⁴ ».

Ces récits de naissance et de petite enfance n'apparaissent pas systématiquement dans les autobiographies théâtrales (par exemple, *Le Drame de la vie* commence à l'adolescence d'Anneaugustin) mais ils agissent en creux et déterminent la nature héroïque du double pour

¹⁷³ *Ibid.*, p. 11.

¹⁷⁴ Philippe CAUBÈRE, *Les Carnets d'un jeune homme*, *Op. cit.*, p. 286.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 286.

¹⁷⁶ *Ibid.*, pp. 583-584.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 585.

¹⁷⁸ Philippe CAUBÈRE, *Claudine et le théâtre*, *Op. cit.*, p. 23.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 27.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 33.

¹⁸¹ Philippe CAUBÈRE, *Les Carnets d'un jeune homme*, *Op. cit.*, p. 587.

¹⁸² Marcel POMERLO, Geneviève ROBITAILLE (éd.), *Possibilités d'averses*, Mœbius : écritures / littérature, n°91, automne 2001, p. 89.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 90.

¹⁸⁴ Marie-Andrée BRAULT, « La mémoire de l'eau : *L'Inoublié ou Marcel-Pomme-dans-l'eau : un récit-fluve* », *Jeu : revue de théâtre*, n°106 (1), Cahiers de théâtre Jeu inc. 2003, p. 15.

peu qu'on se penche sur cette fragilité initiale qui frapperait l'auteur. Cela apparaît nettement dans *Le Drame de la vie* qui développe le thème de la permanence logique du malheur. Une scène fondamentale immortalise l'idéal féminin qui se passe à la fête de Pâques 1748 (peut-être une référence à l'histoire de Rousseau avec Mme de Warens) : Anneaugustin, quatorze ans, aperçoit dans l'église de Courgis « une nimfe angélique¹⁸⁵ », Jeannette Rousseau.

Cet instant montre la fixation de l'idéal et le basculement qui s'opère dans la vie du héros, quittant son statut d'enfant pour celui d'homme, en découvrant la femme aimée. En un instant, toutes les autres femmes deviennent pour leur part, à tout jamais, des intermédiaires ou des incarnations approximatives de cet idéal fixé à quatorze ans mais qui n'est que la suite logique d'une histoire entamée dans sa toute-petite enfance, selon la légende que l'auteur tente de former dans son autobiographie. En effet, dans *Monsieur Nicolas*, Restif dit avoir été porté, à l'âge de neuf mois, chez M. Collet, ami de son père et notaire à Vermenton, où deux petites filles se seraient disputées pour avoir le titre d'épouse du bambin. L'une d'entre elle est Jeannette Rousseau. Dans la réalité, jamais Restif ne lui parlera mais il voit néanmoins dans cette rencontre, lui qui ne croit guère en la Providence, l'action du destin, série de hasards qui ont l'air insignifiants mais qui changent toute une existence, en bien ou en mal. Anneaugustin retrouve donc cette femme bien plus tard, sur la scène du *Drame*, elle a soixante-trois ans, a vécu dans la chasteté et ils se marient en guise d'épilogue que M. Aquilin (le propriétaire du luxueux appartement dans lequel le *Drame* est joué) commente ironiquement : « Quelle constance !¹⁸⁶ ».

Cet idéal est indissociable du thème de la destinée malheureuse : « Mon ami ! Messieurs ! J'ai toujours été malheureux. Mais je présume que c'est pour avoir violé le serment fait à mon cœur, de n'aimer jamais qu'elle, que j'ai été poursuivi par le sort. ¹⁸⁷ ». Toutefois, Anneaugustin considère son malheur avec nuance. Certes, toujours il a été malheureux puisque n'aimant toujours qu'une seule femme, perdue, mais ce malheur est reconnu comme une source de vie et de création extraordinaire : « Si je vous avais épousée, quand je le désirais, ma vie aurait été moins extraordinaire ¹⁸⁸ » résume-t-il dans la dernière scène. C'est ce malheur qui a ouvert la voie d'une vie vouée à l'écriture. Le traitement du malheur dans *Le Drame* prend la suite des *Nuits de Paris* (1788-1794) où le personnage figurant Restif, le Hibou, imprimeur ruiné, avance dans la pauvreté et le chagrin. Dans *Le Drame*, on retrouve de manière récurrente l'idée d'un héros combattant un destin instable et souvent cruel : « Anneaugustin. - (...) il faut

¹⁸⁵ Nicolas-Edme RESTIF DE LA BRETONNE, *Le Drame de la vie*, *Op. cit.*, p. 9.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 9.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 10.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 10.

subir mon sort...tout affreux qu'il me paraît!¹⁸⁹ », « Anneaugustin. - Ô Colombe ! Je vous perds !...Je perds tout...(.)¹⁹⁰ », « Edmond. - Ô destin de ma vie ! Comme tu es varié !...¹⁹¹ ». L'amour lui permet de procéder à des variations autour de l'action du malheur mais on retrouve ce dernier avec plus de force encore quand il s'agit de transposer en scène sa marginalité.

Le traitement de celle-ci la rend très proche de l'isolement rousseauiste, du moins elle prend racine dans les mêmes faits. En effet, dans la biographie de Restif, comme dans celle de Rousseau, le goût pour la lecture marque profondément l'enfance et le caractérise, au regard des autres, comme un vaurien : « Lire conduit à la satisfaction du vice, et le vice le fait écrire¹⁹² ». Par conséquent, c'est la lecture qui aurait motivé son premier grand acte de rébellion contre ses deux demi-frères, hommes importants, curé et abbé respectés. Il accuse ces derniers de jansénisme par la voie d'une lettre, se fait découvrir et, en guise de punition, non seulement il est écarté de la lecture qui le pervertissait mais ces lettres sont déposées dans la sacristie où le jeune Nicolas est appelé à les contempler comme des monuments à jamais dressés contre lui, comme des inscriptions ineffaçables qui, à toute heure, porteront témoignage contre le coupable pour demander vengeance à Dieu. Ce châtiment symbolique bouleverse l'adolescent et explique l'importance sacrée qu'il attribuera désormais à tout signe d'écriture et qui va le porter non seulement à rédiger deux-cents volumes mais surtout à devenir l'homme des anniversaires, pour qui chaque date retenue et inscrite renvoie à une autre, anniversaire de tel fait, de telle page écrite, de telle rencontre. Tout récit est déjà un souvenir, et écrire sur le papier est un moyen d'imprégner de mémoire un fait jusque-là brut, d'en jouir à des niveaux différents du temps. Mais un jour le papier comme support enregistrant ne suffit plus et Restif devint l'homme des inscriptions. Un cahier était chose périssable, à la merci d'un accident ou d'une main malveillante alors Restif en vint à graver dans la pierre pour rendre pérenne les dates précieuses de sa vie. C'est à cet endroit que la marginalité de Restif apparaît.

Il se choisit un décor, l'île Saint-Louis, lieu favori de ses promenades quotidiennes, qui lui rappelle une île de l'Yonne, surnommée *l'île d'Amour*, où il aimait à se promener adolescent. Il reproduit ainsi une ancienne et tendre manie : « Ma promenade sur l'île est un enfantillage, mais il est quelque fois agréable d'en avoir, à quarante-neuf ans.¹⁹³ ». Il couvre les parapets de

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 63.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 63.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 107.

¹⁹² Maurice BLANCHOT, *Sade et Restif de La Bretonne*, Éditions Complexe, 1986, p. 118.

¹⁹³ Nicolas-Edme RESTIF DE LA BRETONNE, « Lettre à Milran du 12 octobre 1783 », *Mes Inscriptions - Journal*, Houilles, Éditions Manucius, 2006, p. 17.

noms, de dates se rapportant à sa vie, d'inscriptions indéchiffrables et cependant publiques, anonymes mais révélatrices, par lesquelles chacun de ses jours se voit gravé sur d'éternelles tables de pierre et confessé à la face du monde et de Dieu : « J'y écrivais chaque événement en abrégé, la situation gaie ou douloureuse de mon âme.¹⁹⁴ ». Avec ces inscriptions, il donne aux souvenirs la solidité de la pierre, pour fondre l'éphémère dans une matière qui défie le temps.

Pour dater le début de cette pratique, on peut se référer aux écrits de Restif lui-même. Dans *Monsieur Nicolas*, la première mention d'une inscription lapidaire apparaît à propos de la rencontre avec Victoire Dorneval, en 1769 : « Comme je regardai attentivement dans la rue, Victoire parut à la fenêtre. Je la reconnus sur-le-champ. Elle était très parée. Avant de monter chez elle, j'écrivis sur le mur, sous la terrasse d'un jardin vis-à-vis : 1769, 87 bis Victoria visa »¹⁹⁵. L'inscription aurait été faite au Marais et non sur l'île Saint-Louis. Sans doute n'était-ce pas la première fois puisque sa manière lapidaire d'énoncer l'événement laisse à penser que le geste est évident, spontané tout en donnant davantage d'importance à la trace laissée par ce geste qu'à la rencontre en soi : « J'avais effectivement cette habitude et j'inscrivais les idées qui me venaient, de peur de les perdre¹⁹⁶ ». Peut-être cette idée de confier à la pierre dates et noms lui était-elle venue en 1754, en lisant sur une pierre tombale, dans la cathédrale d'Auxerre, un nom et une date (« Guillain, 1540¹⁹⁷ ») qui l'avait fait réfléchir sur ceux qui avaient écrit là leurs noms et qui n'étaient plus, lui faisant sentir le néant de la mort et de la vie (*Monsieur Nicolas*). Entre 1769 (selon *Monsieur Nicolas*, qui contient une large part d'arrangements avec les événements) ou 1779 (selon *Mes Inscriptions*) et 1785 (même s'il est probable que Restif se soit laissé aller à poursuivre ponctuellement sa manie jusqu'en 1792), avec une fréquence variable, les inscriptions rendent compte d'un large pan de la vie de l'auteur : commencement ou fin d'une liaison amoureuse ou d'un ouvrage, visites aux censeurs, attaques (réelles ou imaginaires) de ses ennemis, peur de la Bastille, réception d'une lettre, rencontre d'un ami, vision d'un pied de femme, colère, chaque détail de sa vie est méticuleusement immortalisé en vue de sensations ultérieures. Car, retombant sur ses dates, il est transporté à nouveau dans le passé, dans les passions qui l'avaient poussé à inscrire ce qu'il explique dans *Les Nuits de Paris*. En 1785, il relève toutes ces inscriptions sur papier, avant de commencer la rédaction de son *Journal* le 5 novembre de cette même année (il continue pourtant ses promenades nocturnes jusqu'à ce que la Révolution ne mette un terme définitif à cette activité).

¹⁹⁴ Nicolas-Edme RESTIF DE LA BRETONNE, *Sara ou la dernière aventure d'un homme de quarante-cinq ans*, Paris, Stock, coll. « À la promenade », 1949, p. 150.

¹⁹⁵ Nicolas-Edme RESTIF DE LA BRETONNE, *Mes Inscriptions-Journal*, *Op. cit.*, p. 19.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 20.

¹⁹⁷ Pierre TESTUD, *Restif de la Bretonne et la création littéraire*, *Op. cit.*, p. 436.

Quoiqu'il en soit, cette pratique des inscriptions lui permet de développer sa propre fiction, celle d'un marginal, du « Hibou » qui se faufile partout, franchit les barrières fermées et voit tout. La rumeur selon laquelle il est un espion au service du roi, qui intrigue peut-être avec la police (Jean-Marie Querard, *La France littéraire ou Dictionnaire bibliographique des savants*, 1864) s'amplifie jusqu'à la dénonciation de son ennemi Augé le 14 juillet 1789 qui aboutit à son arrestation. Une perquisition menée à son domicile cette même date pourrait expliquer que l'on ait retrouvé ses écrits personnels dans les archives de La Bastille. Restif semble aimer à passer pour un marginal, un homme aux desseins obscurs, potentiellement dangereux pour la société. Cette dangerosité est une posture qui semble répondre à l'assignation des frères lors de l'adolescence selon un processus que définissent les mots plus tardifs de Jean Genet : « (...) je sentais le besoin de devenir ce qu'on m'avait accusé d'être¹⁹⁸ ». Restif joue donc avec cette posture mais celui qui côtoie le peuple de trop près (d'où sa dangerosité) se défend de servir des intérêts politiques et préfère se situer dans une démarche très morale, se définissant ironiquement comme l'espion du vice et non du Roi. De fait, il aime à rapporter ses interventions héroïques parmi le peuple (défense des femmes sans défense, bagarres avec les malfaiteurs) donnant de lui l'image d'un noctambule fréquentant les repères les plus sordides et les plus mal fréquentés soit pour observer, soit pour empêcher le mal, ce qui correspond au rôle de justicier qu'il voudrait se donner. C'est l'image que retient par la suite Gérard de Nerval quand il fait le portrait de l'auteur (*Les Confidences de Monsieur Nicolas*). *Le Drame de la vie* est écrit consécutivement à cette période d'errance qui est exploitée principalement pour prolonger une légende ambiguë. Il justifie sa démarche par la voix de sa fille : « Téréssette. - (...) Il écrit sur l'Île Saint-Louis ; sur les parapets, ou les murailles, tout ce qui lui arrive, et dont il veut se souvenir.¹⁹⁹ » et, ce faisant, il rappelle qu'il est l'éternel arpenteur anonyme de la Cité, mi-espion mi-justicier, évoluant dans la clandestinité et la marginalité qui lui vaudraient les pires maux, qui lui vaudraient de combattre des obstacles et des dangers pour vivre de sa plume et notamment publier sa pièce autobiographique. *Le Drame* exploite les multiples facettes contradictoires, symbolisées par le jeu des dénominations instables, de ce héros (séducteur, puéril, hors-la-loi, mondain, pauvre) pris dans un destin en marche exactement comme le fait plus tard Philippe Caubère à travers Ferdinand Faure.

Dans l'œuvre autobiographique de Philippe Caubère, le public suit le parcours d'un personnage, « un acteur de base²⁰⁰ » qui s'est donné un destin : « (...) [il] veut être Gérard

¹⁹⁸ Jean GENET, *Le Journal d'un voleur*, Paris, Gallimard, 1991, p. 198.

¹⁹⁹ Nicolas-Edme RESTIF DE LA BRETONNE, *Le Drame de la vie*, *Op. cit.*, p. 401.

²⁰⁰ Philippe CAUBÈRE, Pierre CHARVET, *Conversation avec Philippe Caubère*, *Op. cit.*, p. 57.

Philippe et n'y arrive pas²⁰¹ ». De fait, le héros qui prend en charge l'identité de Caubère apparaît à travers le prisme de l'ironie. Sont tournés en dérision son physique (« Claudine : « Gérard Philippe ! Un p'tit peu d'modestie, Ferdinand ! Tu n'as rien à voir avec Gérard Philippe : il mesurait un mètre quatre-vingt-dix (...) il n'avait pas le nez qui r'monte (...) »²⁰² » « Jean-Claude : (...) le p'tit, là, le nain...le nabot...²⁰³ », « (...) petite langouste²⁰⁴ », « petit Molière²⁰⁵ », « Ariane : la plus minuscule petite vedette qu'ait jamais connue le Festival de Cannes !²⁰⁶ »), son manque de talent (« Ariane : Alors, toi, Ferdinand...alors là, mon vieux, tu étais : A CHIER !²⁰⁷ »), la fragilité de sa constitution (« Ariane : Ferdinand est un être d'une extrême fragilité, il est comme une petite porcelaine de Saxe²⁰⁸ »). Il apparaît ainsi très opposé à l'image ténébreuse de Gérard Philippe. Mais alors où se place la nature héroïque du double de Caubère ? Elle rejoint celle de Rousseau et de Restif dans ce sens que Caubère cherche à montrer le parcours d'un jeune homme qui lutte pour devenir acteur à travers plusieurs *topoi* de l'apprentissage : l'ascension de l'acteur-artisan (la première scène du *Roman d'un acteur* fait apparaître Ferdinand « balayant²⁰⁹ » la Cartoucherie sous les ordres d'Ariane Mnouchkine tandis que dans la dernière pièce du *Roman d'un acteur*, *Les Marches du Palais*, Ferdinand occupe le rôle principal de *Molière*), l'incompréhension des parents petits-bourgeois, le théâtre révolutionnaire avec les amis Max et Jean-Claude, l'arrivée dans la capitale, la bohème, la relation maître et élève avec Mnouchkine (« Ariane : Ils n'étaient rien, ces gens-là, quand on les a rencontrés (...) ILS N'ETAIENT RIEN ! Ils étaient tous les trois dans leur camionnette, pauvres petits Marseillais qui n'avaient rien mangé depuis trois jours, on leur a donné à manger. (...) J'en ai fait des vrais acteurs. ²¹⁰ ») sont autant d'étapes vers un but inatteignable. Car même lorsqu'il touche du doigt son rêve en jouant, comme Gérard Philippe, dans la cour du Palais des Papes d'Avignon (dans la mise en scène de *Lorenzaccio* de Musset par Otomar Krecja), il doit lutter contre le vent qui l'écrase, qui devient le symbole du destin lorsque se fait entendre *La Force du destin* de Verdi.

Enfin, on trouve aussi la marque du destin dans la pièce de Marcel Pomerlo qui est un spectacle d'initiation où le héros apprend à dompter sa peur de la mort, sa peur de mourir noyé en apprenant à nager, écho à sa naissance difficile et à la constitution fragile de sa petite

²⁰¹ *Ibid.*

²⁰² Philippe CAUBERE, *Claudine et le théâtre*, *Op. cit.*, p. 153.

²⁰³ Philippe CAUBERE, *Le Roman d'un acteur*, t. 1, Éditions Joëlle Losfeld – La Comédie nouvelle, 1994, p. 24.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 726.

²⁰⁵ *Ibid.*, pp. 699, 726.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 744.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 331.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 720.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 24.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 323.

enfance. Le frère aîné, Momo, occupe une place importante qui sert au traitement du destin par le ressort de l'ironie du sort. Celui qui représentait un modèle, qui était athlétique, brun, sûr de lui, opposé, en cela, à son cadet, meurt dans un accident de voiture à l'âge de dix-huit ans. Celui qui était fait pour vivre, double fort et masculin de Pomerlo disparaît donc en laissant son frère blond, maigre, craintif et solitaire qui place ici dans son double ses interrogations quant à la manière de surmonter cette perte.

En analysant les conditions de la prise de parole autobiographique à la scène, il faut considérer la nature du personnage énonçant en lieu et place de l'auteur, que celui-ci prenne part ou pas à la création du spectacle. Au choix de l'identité de nom, les artistes ont ici préféré former un double d'eux-mêmes c'est-à-dire un personnage capable d'assumer les grands traits de leurs caractères et de leurs biographies tout en ayant un pied dans la fiction, assurée notamment par la dénomination différente de l'auteur et par cette notion de destin. Ces artistes poursuivent d'une certaine manière le travail entamé par Rousseau sur l'autobiographie en postulant que le Jean-Jacques Rousseau présenté par lui-même n'est pas l'auteur mais bien un double, un demi-Rousseau, à mi-chemin entre le réel et la fiction romanesque voire théâtrale. Pour preuve, dans *Les Confessions*, Rousseau fait le récit des rôles qu'il occupe successivement, consciemment ou plus inconsciemment, des rôles pour lesquels il doit, comme l'acteur, se défaire de son habit quotidien pour revêtir les signes visuels d'une identité fictive.

- Les signes spectaculaires d'une vie fictive

La notion de posture invite à penser conjointement un agir linguistique (le discours) et des conduites sociales (vêtements, allures *etc.*) c'est-à-dire à penser aussi l'aspect comportemental et non-verbal de la posture, à savoir la présentation de soi par l'auteur qui correspond à la « mise en scène publique de soi-auteur²¹¹ » auquel il aurait procédé tout au long de sa vie. L'image de soi donnée par J.-J. Rousseau dans *Les Confessions* est une construction posturale par laquelle la personne réelle se transforme en personnage de fiction mais une « fiction vécue²¹² ».

En effet, dans *Les Confessions*, Rousseau rapporte des épisodes dans lesquels il se pare de pseudonymes et d'identités fictives au moyen d'éléments visuels qui peuvent aussi lui servir à réaffirmer la posture qu'il fait sienne au sein de la société. Ainsi, le livre IV des *Confessions*

²¹¹ Jérôme MEIROZ, *Le Gueux Philosophe (Jean-Jacques Rousseau)*, Lausanne, Antipodes, 2003, p. 14.

²¹² Jean STAROBINSKI, *Jean-Jacques Rousseau. La Transparence et l'obstacle*, *Op. cit.*, p. 7.

rapporte l'épisode édifiant de Venture de Vaussore. Ce dernier, musicien, est le modèle de Rousseau qui désire s'en rapprocher le plus possible. Ce rapprochement fut entamé par la formation d'un nom, l'anagramme de Rousseau dans celui de Vaussore, tandis que le titre nobiliaire, probablement fictif, fut conservé. De plus, Rousseau change son apparence extérieure : « Je commençai ma réforme par ma parure ; je quittai la dorure et les bas blancs, je pris une perruque ronde, je posai l'épée, je vendis ma montre...²¹³ ». Si le dernier geste est symbolique, c'est parce qu'il participe d'une théâtralisation entamée dès le premier geste : « Le premier geste est le plus ostentatoire : il refuse théâtralement ce qui donne à la vie civilisée l'aspect d'un théâtre.²¹⁴ », il se défait des accessoires qu'ils l'habillent dans le temps social et quotidien. Mais Rousseau ne veut pas uniquement jouer Vaussore, il veut s'assimiler avec la personne du musicien à tel point qu'il désire posséder ses talents et son savoir-faire. Ainsi est-il persuadé qu'après avoir adopté un pseudonyme et revêtu un costume, il pourra faire la démonstration immédiate de son nouveau moi en action se laissant aller à ce que Starobinski nomme un « comportement magique²¹⁵ » : Rousseau s'attend à ce que son rôle le transporte, le commande, lui donne les bons gestes à faire, lui fasse savoir la musique et conduire l'orchestre. En somme, le costume aurait le pouvoir de transformer le philosophe en musicien.

La relation de Rousseau au vêtement dans *Les Confessions* prend donc de multiples significations et apporte des éléments édifiants sur lui-même. *Les Confessions* rapportent la première représentation devant le roi et Mme de Pompadour du *Devin du village*, le 18 octobre 1752, à Fontainebleau, en présence de Rousseau installé aux loges. En ce lieu de haute sociabilité, où tout est fait pour voir et être vu, l'auteur prend conscience de sa tenue vestimentaire inadéquate et fait l'expérience étrange d'imposer à la sphère publique régie par la convention d'honnêteté, des éléments appartenant à la sphère privée. Le musicien arbore en public un vêtement et un port (tenue d'intérieur, barbe non rasée) signifiant son authenticité, son naturel, sa modestie mais en décalage avec les attentes de la Cour. Une telle posture correspond au discours que Rousseau manifeste dans ses écrits : celui de l'homme simple et sincère. D'ailleurs, sous l'action de la rétrospection autobiographique, la gêne cède la place à l'affirmation, Rousseau laissant entendre qu'il a sciemment choisi cette tenue, renversant l'ordre symbolique de l'apparence sociale. Il fait du vêtement et du corps privé le lieu de la nature authentique, et renvoie les conventions de la sphère publique au rang d'aliénations. De plus, Rousseau remet en cause une autre échelle de valeurs propre au milieu aristocratique, il

²¹³ Jean-Jacques ROUSSEAU, *Les Confessions (Livre VII à XII)*, *Op. cit.*, p. 106.

²¹⁴ Jean STAROBINSKI, *Jean-Jacques Rousseau. La Transparence et l'obstacle*, *Op. cit.*, pp. 66-67.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 78.

met en avant, par sa tenue, son travail individuel d'auteur plutôt que de respecter la convention collective d'apparence vestimentaire (l'étiquette).

Par ailleurs, cette tenue négligée de Rousseau-l'auteur, Rousseau-le-solitaire, est relayée par la garde-robe arménienne qu'il se fait confectionner par les soins d'un tailleur arménien alors qu'il est installé à Montmorency (1757-1762). Le port de l'habit arménien engendre du pathétique puisqu'il *signifie* la maladie dont serait atteint Rousseau et symbolise la vie chaste et innocente qu'elle lui impose. Fin 1762, il se promène dans les rues de Môtiers revêtu de la longue robe et des bonnets fourrés. En 1765, alors qu'il assiste aux répétitions du *Devin du village* à Strasbourg, il est habillé de la sorte comme le souligne le *Journal de Strasbourg* du 9 novembre 1765²¹⁶. Il arbore le même accoutrement durant son voyage en Angleterre (1766-1767) comme le montre le portrait peint par Allan Ramsay en 1766 (National Portrait Gallery d'Écosse, Édimbourg). Les artistes peintres et graveurs choisissent d'ailleurs pour beaucoup de représenter Rousseau dans cette même tenue : c'est le cas pour la gravure de Jean-Baptiste-Michel Papillon (1765), pour la gravure en buste de Rousseau avec manteau arménien et toque de Hughes Taraval d'après un dessin de Claude-Henri Watelet (1766). De même, quand le peintre François Gérard envisage de faire un portrait posthume de Rousseau, c'est revêtu de son habit arménien qu'il le peint.

Rousseau théâtralise son existence nous semble-t-il, ces costumes successifs contribuant à donner des caractéristiques extérieures au rôle qu'il tient. Par conséquent, Rousseau met à profit la vertu stoïcienne telle qu'Épictète l'envisage. Le philosophe antique conseille de jouer sa vie comme un rôle de théâtre puisque le monde est un théâtre, dirigé par une force supérieure, par un Dieu, identifié au metteur en scène, un théâtre dans lequel chacun tient un rôle. Mais ce rôle n'est pas à choisir et l'homme doit respecter celui qui lui a été imparti par la volonté divine ou celle du Destin. Le sage doit donc accepter de jouer le rôle qui lui est imposé d'avance. Par humilité, il accepte cette fiction mais il ne doit pas non plus se soumettre entièrement à elle, il doit, par exemple, apprendre à manier son rôle, à le tenir, en faisant, par exemple, bonne figure dans les situations imposées. Ainsi, Rousseau trouve un juste équilibre en se choisissant le costume du rôle qui lui a été imparti (le souffrant, le solitaire, le mélancolique). Ce costume est la marque de sa fierté qui lui fait balayer d'un revers de main la lâcheté d'accepter un rôle qu'il ne ferait que subir. Ici, ce rôle, en ayant des caractéristiques visuelles, lui permet aussi d'adresser des messages aux microcosmes sociaux qu'il fréquente (la cour, les philosophes).

²¹⁶ Voir Yolande CROWE, *Le Manteau arménien de Jean-Jacques Rousseau*, <http://rousseaustudies.free.fr>, 2007.

A l'instar de Jean-Jacques Rousseau, Restif de la Bretonne se fait aussi reconnaître par une posture non-verbale qui éclaire sa personnalité et qu'il fait apparaître dans *Le Drame de la vie*. La méthode posturale (se parer d'attributs visuels) des deux auteurs ne visent pas les mêmes effets : Restif ne cherche pas à rayonner comme dans l'épisode de Venture de Vaussoire, ni à montrer sa diminution physique. Au contraire, c'est l'homme du peuple que vise la parure de Restif ou, du moins, c'est l'auteur se frayant un chemin parmi les milieux les plus populaires, les sphères les moins nobles, les endroits les plus triviaux. D'abord, en tant qu'homme des inscriptions, qui grave quasi-quotidiennement dans la pierre et sous une forme codée les événements de sa vie, il se fait reconnaître par sa tenue : selon un témoin contemporain tel que Michel de Cubières-Palmezeaux, il arborerait ainsi un grand chapeau qui lui couvrirait la figure et un long manteau de drap sombre noir ou bleu qui tomberait sur ses jambes et sous lequel seraient dissimulés un crochet de fer et des pistolets. Il provoque ainsi le regard et les rumeurs : avec son ample manteau et son chapeau à larges bords, il est soupçonné d'être un indicateur de la police, il est surnommé par les enfants de l'île Saint-Louis le Dateur et le Griffon, il attire la pitié et l'inquiétude des femmes. Tout ceci lui déplait car c'est l'auteur populaire qu'il cherche à incarner, le Hibou, auquel il est identifié physiquement avec ses sourcils très noirs qui, dans sa vieillesse, descendent sur ses paupières et lui font avoir l'air d'un hibou selon Michel Cubières-Palmezeaux. Ce surnom lui serait attribué dès 1759 par les ouvriers imprimeurs qui comparaient à un oiseau de nuit ce « compagnon sombre d'humeur qui allait et venait muettement sans se mêler à la vie de l'atelier.²¹⁷ ». Le Hibou se met en action dans l'écriture et reste muet dans l'univers social. Il arbore tous les attributs de sa fiction jusqu'au décor : dans *Les Nuits de Paris*, il se décrit, dans cet accoutrement, assis sur une pierre de l'île, écrivant sous le clair de lune. Il est négligé, posture visant à exhiber son désintérêt pour ce qui ne touche pas à l'écriture : « (...) il est coiffé de son large manteau, ce chapeau qu'il enfonçait jusque sur ses yeux, son chapeau de tous les jours, feutre déteint et sale.²¹⁸ », « (...) on le voyait souvent écrire, assis sur les bornes, vêtu d'un manteau qui allait se raccourcissant avec les ans, parce qu'il rafraîchissait au ciseau ses bords effilochés.²¹⁹ ». Il marque ainsi sa marginalité, en apparaissant dans les dîners mondains fort négligé, dans des habits déchirés et sales. Cette image contraste violemment avec l'imaginaire de la figure rétivienne véhiculé par la suite par Gérard de Nerval qui le décrit en élégant cavalier, chaussé avec soin. Restif semble bien, au contraire, cultiver cette négligence, lui qui se vante, dans *Les Contemporaines*, de n'avoir point acheter d'habits entre 1773 et 1796. La scène du *Drame*

²¹⁷ Adolphe TABARANT, *Le Vrai Visage de Restif de la Bretonne*, Op. cit., p. 312.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 309.

²¹⁹ Paul COTTIN, Nicolas-Edme RESTIF DE LA BRETONNE, *Mes Inscriptions* (« Préface »), Paris, Plon, 1889, p. XXXVIII.

de la vie est aussi prévue pour faire la promotion de cette posture. Il met en scène Anneaugustin, à l'année 1792, se vantant auprès de La Reynière, de toujours porter l'habit bleu qu'il avait commencé à porter en 1773, preuve de sa pleine conscience du rôle que joue son allure extérieure dans la construction d'une image de lui-même.

Comme Rousseau, qui avait choisi de travailler comme copiste musical, Restif se distingue des autres intellectuels en ayant une activité salariée, il est ainsi décrit en « (...) ouvrier travailleur, consciencieux, appliqué, et qui était devenu très habile dans son art²²⁰ ». A la différence de Rousseau qui prend par la suite la robe de malade, le statut d'ouvrier est une manière pour Restif d'exhiber sa force physique : Michel de Cubières-Palmezeaux le compare à un Hercule²²¹. Ce physique de titan serait mis en valeur par sa vêtue, l'habit d'ouvrier qui laisse apparaître la poitrine velue comme image de la force. Cette description du physique viril de Restif se complète par des yeux grands, noirs et comme éclairés de manière particulière ce qui est une autre marque du héros, frappant autrui par les « traits lumineux²²² » de son être. Son autobiographie théâtrale, au sujet de laquelle Jean Goldzink note qu'elle aurait été éditée « à la force du poignet²²³ », est donc un champ dans lequel Restif réaffirme son statut d'auteur ouvrier-imprimeur. Dans le *Drame de la vie*, il se montre en ouvrier, se présente comme tel (« Ouvrier²²⁴ »), est décrit dans son emploi (« (...) dans sa petite imprimerie, du matin au soir, (...) il travaille comme ouvrier²²⁵ ») et en arbore les signes : « Angélique (*regardant dédaigneusement Anneaugustin, mis en ouvrier*)²²⁶ ». Cette didascalie est intéressante en ce qu'elle indique à la fois l'importance du signe visuel que constitue l'habit d'ouvrier et l'effet rédhibitoire qu'il provoque chez les autres personnages, indiquant plus largement la position qu'il occupait dans l'espace social, dans le regard de ses contemporains et de ses observateurs ultérieurs : il passe ses journées dans les classes inférieures de la société observe Métra avec dédain, « (...) c'était toujours les tavernes, les petits spectacles, les lieux de débauches qu'il fréquentait de préférence.²²⁷ » commente Quérard, c'est l'auteur du peuple note Monselet. Restif s'accommode très bien de cette réputation qu'on lui prête et se sert du texte théâtral comme une quasi-revendication de cette dernière puisqu'il s'y présente comme un homme assis au dernier rang de la société avec satisfaction faisant directement écho aux

²²⁰ Frantz FUNCK-BRENTANO, *Rétif de la Bretonne. Portraits et documents inédits*, Paris, Albin Michel, 1928, p. 97.

²²¹ Voir Henri BACHELIN, Nicolas-Edme RESTIF DE LA BRETONNE, *Œuvres* (« Préface »), *Op. cit.*, p. XXV.

²²² Balthazar GRACIÀN, *Le Héros*, *Op. cit.*, pp. 20-21.

²²³ Jean GOLDZINK, RESTIF DE LA BRETONNE, *Le Drame de la vie* (« Préface »), *Op. cit.*, p. 9.

²²⁴ Nicolas-Edme RESTIF DE LA BRETONNE, *Ibid.*, p. 448.

²²⁵ *Ibid.*, p. 397.

²²⁶ *Ibid.*, p. 425.

²²⁷ Jean-Marie QUERARD, *La France littéraire ou Dictionnaire bibliographique des savants*, Firmin Didot père et fils, 1864, p. 171.

mots du Hibou : « (...) je me suis fait Hibou : Le froid, la neige, la pluie, rien ne m'arrêtait ; j'ai voulu tout voir...J'ai vu ce que personne que moi n'a vu. Mon empire commence à la chute du jour et finit au crépuscule du matin, lorsque l'aurore ouvre les barrières du jour.²²⁸ ». Quoiqu'il en soit, le double de Restif dans le *Drame de la vie* montre bien comment, à partir du modèle réel, lui-même, l'auteur construit un personnage qui va le représenter²²⁹ et assurer une parfaite continuité avec les discours autobiographiques précédents.

En somme, Restif, comme Caubère puis Pomerlo ne choisissent pas l'identité de nom pour leurs spectacles autobiographies mais recourent à la construction d'un double qui, sans ambiguïté, est leur transposition scénique, mais qui est aussi un personnage, qui est aussi un héros. La part de fiction de ce personnage est cultivée à travers des grands thèmes et des postures récurrentes puisés dans le modèle rousseauiste : la solitude certes, mais aussi le courage de se dresser face à la société, l'accomplissement d'un destin et une silhouette qui arbore des attributs caractéristiques. Par ce procès, l'auteur se dépouille de ses qualités corporelles, psychiques, morales, juridiques, plus brièvement de ce qui fait de lui un sujet, pour en adopter d'autres *via* le texte et pour poser un problème qui a à voir et avec la pensée philosophique du sujet et avec l'identité : comment penser un sujet, qui est soi, mais qui n'est pas identique à soi ? L'auteur se donne ainsi la possibilité d'« être sujet de théâtre, parce qu'il n'[est] plus sujet²³⁰ ». Pour prendre la suite de ce questionnement engagé sous la forme de l'identité de nom puis sous la forme du dédoublement du personnage, on considérera la forme la plus sophistiquée de la double énonciation dans le cadre de l'autobiographie de nature théâtrale. Il s'agit du principe identificatoire par lequel l'auteur va mettre des éléments autobiographiques très précis dans des personnages qui n'ont pas pour vocation de le représenter dans une pièce autobiographique mais qui prennent place dans une fiction.

²²⁸ Nicolas-Edme RESTIF DE LA BRETONNE, *Les Nuits de Paris*, *Op. cit.*, p. 13.

²²⁹ Dans son roman-feuilleton *Ingénue* (référence à *Ingénue Saxancour* de Restif) qui paraît dans *Le Siècle* à partir du 30 août 1854, Alexandre Dumas fait de Restif et de sa fille Agnès les héros et force le trait d'un Restif-ouvrier puisqu'il imagine un auteur décidé à ne marier sa fille qu'à condition que son époux soit un ouvrier. A partir de ce roman-feuilleton fut adaptée un vaudeville *Rétif de la Bretonne, ou le Rousseau des Halles* (Varner et Meyer, 1855) joué aux Folies-dramatiques.

²³⁰ Martine de ROUGEMONT, « Notes sur le théâtre autobiographique », *Dramaturgie, Langages dramatiques (Mélange pour Jacques Scherer)*, *Op. cit.*, p. 116.

iii. Le décalage du regard dans l'expression autobiographique : la présence cachée de l'auteur dans sa fiction

a) Dispersion : la répartition de soi dans plusieurs personnages

Au XIX^e siècle, sous l'impulsion du romantisme (inauguré par le pré-romantisme lui-même nourri en partie par l'héritage rousseauiste), s'impose un examen critique du système dramatique européen suite auquel la place de l'auteur se modifie. En effet, sa présence dans le texte devient davantage perceptible. La parole de l'auteur sur sa propre intimité se fait entendre à travers celles de ses personnages, sur le modèle d'un décalage c'est-à-dire que l'auteur fait passer son regard à travers quelqu'un d'autre. L'auteur se place dans un personnage qui n'est pas du tout lui, en somme il se décale de sa position initiale, de sa propre vie. Ce décalage prend plusieurs formes, la première d'entre elles se présente comme une dispersion de l'auteur qui fait montre d'une pensée renouvelée du sujet.

On peut s'interroger sur les effets d'un théâtre où le moi du dramaturge se met en scène à travers la parole de plusieurs de ses personnages comme le fait Alfred de Musset dans son théâtre. Dès la parution de ses pièces, Musset a été confondu avec ses personnages, comme si le caractère autobiographique de ce théâtre se construisait aussi à rebours : le public a émis la volonté de connaître Musset à partir de ses personnages. C'est pourquoi on pourrait se demander de quelle manière la confusion auteur/personnages opérée du vivant de l'auteur, en troublant les pistes, réinvente la vie de celui-ci, tout en fondant son mythe de poète désenchanté, et influe sur l'approche biographique. Mais il faut surtout analyser dans quelle mesure et à partir de quels éléments probants le théâtre de Musset trahit bien un mouvement circulaire qui enferme l'artiste dans une œuvre, dont il est à la fois la source et le reflet éclaté en plusieurs morceaux. Cette confusion troublante entre le personnage, l'acteur et l'auteur possède une valeur qui est au-delà de l'emblématique comme le souligne Sylvain Ledda. Elle provient d'une « (...) polyphonie du moi du dramaturge romantique, avouée et assumée²³¹ ». Cette polyphonie qui, dans les faits, donne surtout lieu à une « projection subjective « hors de soi », le plus souvent incarné par deux personnages de caractère opposé²³² » n'est pas seulement esthétique, elle s'explique aussi en partie à la lumière du parcours personnel de l'auteur : « L'expérience intime se commue (...) en une séparation du moi²³³ » dans sa

²³¹ Sylvain LEDDA, « Alfred de Musset, ou les diffractions du moi romantique », Françoise SIMONET-TENANT (éd.), *Le Propre de l'écriture de soi*, Paris, Téraèdre, coll. Passage aux actes, 2007, pp. 92-93.

²³² Sylvain LEDDA, *Le Propre de l'écriture de soi*, *Op. cit.*, p. 93.

²³³ *Ibid.*, p. 94.

transposition scénique. Musset était sujet à l'autoscopie (phénomène psychique par lequel le sujet se voit à distance) ce qu'il décrit dans le poème *La Nuit de Décembre* : il y rapporte l'hallucination qui lui fit voir un personnage vêtu de noir et lui ressemblant comme un frère, autrement dit comme un double. Dans le chapitre V de *Elle et Lui* (paru après la mort de Musset), George Sand rapporte à son tour le phénomène dont est victime Laurent (Alfred de Musset) qui voit un spectre lui ressemblant comme un frère ce qui fait référence à un moment qui serait réellement advenu lors d'une de leurs promenades en forêt au début de leur liaison. Certes, cet autoscopie n'est qu'un dire et il n'existe pas de preuve probante de son existence mise à part les témoignages de Sand, de Paul de Musset et du principal intéressé, au demeurant elle est une parfaite concrétisation de ce qu'aurait néanmoins confié Musset à son frère en 1829 : « Je sens en moi deux hommes, l'un qui agit, l'autre qui regarde²³⁴ » et des choix dramaturgiques qu'il opère quant à ses personnages, calqués sur ce modèle binaire qui l'habiterait.

Dans *Les Caprices de Marianne* (1833), l'auteur se projette dans ses personnages, se divise, exposant un moi dispersé, un autoportrait en mosaïque, fragmenté, éloigné de son quotidien mais proches de ses interrogations intimes : « Il oscille sans cesse sur lui-même, passe brusquement d'un parti au parti opposé (...) hésitation, attermoiement, volte-face imprévue : c'est la loi de cet univers déboussolé.²³⁵ ». Les deux personnages principaux des *Caprices de Marianne*, Coelio le désespéré qui veut conquérir sa cousine mariée à un barbon et Octave le débauché, expriment donc deux aspects opposés de la personnalité de l'auteur, ce qu'il explique lui-même à George Sand dans une lettre de 1834 : « (...) il y avait en moi deux hommes, tu me l'as dit souvent, Octave et Coelio.²³⁶ ». A ce titre, Paul de Musset cultive cette identification de l'auteur avec ses personnages : « Tous ceux qui ont connu Alfred de Musset savent combien il ressemblait à la fois aux deux personnages d'Octave et de Coelio, quoique ces deux figures semblent aux antipodes l'une de l'autre.²³⁷ » note-t-il dans la biographie de son frère. Les dialogues entre Octave et Coelio traduiraient la confrontation entre deux forces qui tiraillent de l'auteur : « Coelio : Octave ! O fou que tu es ! Tu as un pied de rouge sur les joues ! D'où te vient cet accoutrement ? N'as-tu pas de honte en plein jour ? / Octave : O Coelio ! Fou que tu es ! Tu as un pied de blanc sur les joues ! D'où te vient ce large habit noir ? N'as-tu pas de honte en plein carnaval ?²³⁸ ».

²³⁴ Paul de MUSSET, *Alfred de Musset*, Points, 2010, p. 77.

²³⁵ Jean-Pierre RICHARD, *Études sur le romantisme*, Seuil, 1970, p. 209.

²³⁶ Alfred DE MUSSET, *Correspondance d'A. de Musset (1826-1839)*, Editions L. Chotard, M. Cordroc'h, R. Pierrot, P.U.F., 1985, p. 96.

²³⁷ Paul de MUSSET, *Alfred de Musset, Op. cit.*, p. 104.

²³⁸ Alfred DE MUSSET, *Les Caprices de Marianne*, Éditions Sylvain Ledda, Pocket Classiques, 2006, p. 33.

Ariane Chardon fait remarquer que ces deux personnages pourraient correspondre à l'Alfred de Musset tout au long de sa liaison avec George Sand : « tantôt l'amoureux pur et exalté, tantôt le libertin insouciant courant après les plaisirs²³⁹ ». Les écrits personnels de Musset tendent à confirmer cette affirmation : « Vous souvenez-vous que vous m'avez dit un jour que quelqu'un vous avait demandé si j'étais Octave ou Coelio, et que vous aviez répondu : tous les deux, je crois.²⁴⁰ » écrit-il à Sand dans les premiers temps de leur liaison. C'est d'ailleurs l'image d'un homme partagé en deux que Musset convoque dans une lettre à Sand après leur première rupture en mai 1834 : « J'ai senti en te voyant que le premier mourait en moi, mais l'autre, qui naissait, n'a pu que pleurer ou crier comme un enfant.²⁴¹ ». Octave prend le chagrin de son ami avec philosophie tandis que Coelio, qui vit le chagrin d'amour, est la « passion contenue, l'exaltation plaintive et douce (...)»²⁴² : « Une fois amoureux, Alfred passait incontinent d'un rôle à l'autre (...)»²⁴³. Plus largement, Coelio représente la face sublime de l'âme humaine, engageant sa vie entière dans l'acte d'aimer tandis qu'Octave léger et désinvolte dans ses sentiments, est la face plus sombre, plus trouble et plus fragile de l'âme humaine tout en étant le porte-parole de l'amour de Coelio selon une disposition dramatique qui concourt à exhiber l'intériorité d'un artiste à deux faces : « Habité par deux âmes contradictoires, Musset est lui-même un drame romantique.²⁴⁴ ».

Précisément dans le fonctionnement du drame romantique de Musset, on observe que les scènes d'exposition qui présentent l'intrigue et lancent l'action sont, d'une manière générale, des autoportraits diffractés, travestis, sous la voix des différents « Je ». C'est encore le cas dans *Les Marrons du feu*, drame-bouffe où Musset confronte Rafael le blasé et l'Abbé passionné. On retrouve enfin la contradiction intime de l'auteur dans la structure même des pièces où est privilégiée l'alternance entre des scènes brèves et des longs dialogues (*A quoi rêvent les jeunes filles*, *Les Caprices de Marianne*, *On ne badine pas avec l'amour* mais aussi *Fantasio*). Cette alternance insuffle un mouvement qui pourrait être envisagé comme celui d'un pendule intérieur oscillant entre deux parties d'un même cadran.

Cette auto-répartition de la figure de l'auteur dans plusieurs de ses personnages telle que la met en œuvre Musset, principalement sous une forme binaire, semble trouver une continuité dans l'écriture dramatique d'August Strindberg, qui définit les personnages de ses pièces comme détenant chacun des morceaux de lui-même, des parcelles intimes de son parcours, ils

²³⁹ Ariane CHARTON, *Alfred de Musset*, Paris, Gallimard, coll. Folio biographies, 2010, p. 93.

²⁴⁰ Alfred de MUSSET, *Correspondance*, Paris, Mercure de France, 1984, p. 389.

²⁴¹ Alfred de MUSSET, *Théâtre complet*, Paris, Bibliothèque La Pléiade, Gallimard, 1958, p. 1320.

²⁴² Paul de MUSSET, *Alfred de Musset, Op. cit.*, p. 104.

²⁴³ *Ibid.*

²⁴⁴ Ariane CHARTON, *Alfred de Musset, Op. cit.*, p. 90.

sont des « fragments du miroir qu'il a brisé²⁴⁵ ». Il faut souligner que cette vision fragmentée de soi, qui s'exprimerait ici à travers plusieurs instances, correspond à une nouvelle étape philosophique que souligne Roland Barthes quand il écrit que la métaphysique classique acceptait parfaitement une vision du sujet divisée puisqu'elle répondait au fonctionnement binaire de parties en lutte (le ciel et la terre, la chair et l'esprit) autour d'un centre : l'Homme, qui constituait le sens même de cette lutte. Or, avec la période contemporaine, le « sujet divisé²⁴⁶ » n'est plus contradictions simples et doubles postulations, il apparaît comme « un éparpillement dans le jeté duquel il ne reste plus ni noyau principal ni structure de sens : je ne suis pas contradictoire je suis dispersé.²⁴⁷ ». La tendance à éparpiller un discours sur soi entre plusieurs instances énonciatrices illustre précisément ce nouveau topique philosophique. A ce titre, la pièce *Le Songe* (1901) montre trois extensions différentes, fantasmées et complémentaires de Strindberg. D'abord, il s'agit du Poète tel que Strindberg se rêve et dont l'entrée en scène révèle l'attitude révérencielle de l'auteur pour les poètes : il le montre comme un être qui « plane toujours au-dessus des nuages²⁴⁸ » et qui se trouve plus près des réalités divines que la moyenne des hommes. Par conséquent, c'est dans la bouche du poète que Strindberg place la prière des hommes qu'Agnès doit rapporter en son nom « au maître du monde²⁴⁹ ». A la fin de la pièce, si la fille d'Indra accepte de lui dévoiler la clé de l'énigme, c'est sûrement parce que le poète lui ressemble : « Je suis restée trop longtemps ici-bas, à prendre des bains de boue comme toi²⁵⁰... ». Le poète devient donc à la fois le porte-parole de l'humanité et celui des puissances célestes, portrait qui correspond à l'idée que Strindberg se faisait de la vocation d'écrivain. Ensuite, c'est l'officier qui apparaît comme une extension de l'auteur. L'Officier pourrait être Strindberg tel qu'il se ressent notamment si on se penche sur la scène qui se passe dans le couloir de l'opéra où le personnage, un bouquet de fleurs à la main, attend indéfiniment Victoria, jusqu'à se fossiliser sur place, une scène qui aurait une origine autobiographique assez claire : « (...) c'est Strindberg qui a ainsi attendu (...) sa première femme, Siri von Essen, dans les années 1870, puis Harriet Bosse, la troisième, au début du siècle...(dans les couloirs du Théâtre Dramatique de Stockholm)²⁵¹ », Von Essen et Bosse étant toutes deux actrices. Ainsi, cette scène serait un écho aux mariages malheureux de l'auteur - avec Von Essen, Frida Uhl puis avec Bosse - d'où la résonance mélancolique de ses répliques : « Agnès : Tu te sens donc brimé par la vie ? / L'officier : Oui, elle n'a pas été juste

²⁴⁵ Robert ABIRACHED, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Gallimard, 1994, p. 206.

²⁴⁶ Roland BARTHES, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1995, p. 127.

²⁴⁷ *Ibid.*

²⁴⁸ August STRINDBERG, *Le Songe, Théâtre complet (tome V)*, Paris, L'Arche, 1986, p. 334.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 352.

²⁵⁰ *Ibid.*

²⁵¹ Elena BALZAMO, « *Le Songe, modes d'emploi* », *August Strindberg, Europe*, n° 858, 2000, p. 95.

avec moi !²⁵² », une réplique qui renvoie aux écrits personnels de l'auteur (*Journal occulte*) : « La vie est si horriblement laide (...) tellement cynique (...) sans doute un châtement.²⁵³ » et qu'on retrouve de manière récurrente dans d'autres de ses drames comme *Le Chemin de Damas* : « Le prier : Tu veux tourner le dos à la vie, parce que tu as le sentiment qu'elle n'a été pour toi que tromperie, injustice peut-être ? / L'inconnu (...) : Oui ! (...)»²⁵⁴ ». Enfin, le personnage de l'Avocat serait une image de l'auteur tel qu'il s'imagine : marié (à Agnès) et malheureux. Face à ces trois personnages qui portent la parole de l'auteur, le personnage d'Agnès se charge d'une autre symbolique qui n'est pas séparée non plus de la biographie de Strindberg : s'il est l'Officier, le Poète et l'Avocat, Agnès est une vision d'Harriet, sa nouvelle épouse, avec qui il a déjà des rapports tendus et sur les épaules de laquelle il fait peser son salut, ce qui apparaît très clairement dans son *Journal* et sa correspondance avec cette dernière : « J'écris *Le château qui pousse* (...). Cela parle de toi, bien entendu – Agnès – qui va délivrer le prisonnier dans le château.²⁵⁵ ».

Par conséquent, Strindberg pousse plus loin un effet déjà ressenti dans le théâtre d'Alfred de Musset. Les dialogues du *Songe* laissent à penser qu'on est en présence d'un théâtre qui se passe à l'intérieur de l'auteur, une forme de « monologisme polyphonique²⁵⁶ » où chaque personnage a à voir avec Strindberg dialoguant intérieurement avec lui-même. Strindberg n'arrive pas à affirmer dans le « moi » d'un autre, un sujet qui soit en dehors de lui, de son parcours, de ses préoccupations directes et intimes : « Il ne parvient (...) pas à créer complètement des personnages autonomes accédant à leur statut de sujets : ceux-ci restent au contraire les objets de sa conscience.²⁵⁷ ». Plus loin encore, Strindberg apparaît en « symbiose psychique²⁵⁸ » avec ses personnages (il ressent de l'affection, de la pitié ou de l'hostilité à leur égard), la distance entre lui et eux est infime : « Les personnages de Strindberg sont des émanations de sa propre psyché tourmentée et de sa vie déchirée (...)»²⁵⁹ ».

Successivement, Musset (romantique) et Strindberg (ici, dans sa dimension symboliste) montrent qu'il y a bien un « je » de l'auteur dramatique possible dans son écriture. Les personnages qu'ils imaginent sont des bouches à travers lesquelles ils parlent d'eux-mêmes certes pas rétrospectivement - comme l'exige la définition de Philippe Lejeune - mais plutôt sous une forme qui fait le récit de leur vie intérieure, un flottement entre les souvenirs, les

²⁵² August STRINDBERG, *Le Songe, Ibid.*, p. 310.

²⁵³ August STRINDBERG, *Journal occulte*, Paris, Mercure de France, 1971, p. 84.

²⁵⁴ August STRINDBERG, *Le Chemin de Damas, Théâtre complet (tome III)*, Paris, L'Arche, 1983, p. 349.

²⁵⁵ August STRINDBERG, *Théâtre complet (tome VI)*, Paris, L'Arche, 1986, p. 552.

²⁵⁶ Pascale ROGER, *La Cruauté et le théâtre de Strindberg*, L'Harmattan, 2004, p. 220.

²⁵⁷ *Ibid.*

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 225.

²⁵⁹ Georges STEINER, *La Mort de la tragédie*, Paris, Gallimard, Folio essais, 1993, pp. 293-294.

sentiments, les espoirs, les regrets, les rêves. Par ailleurs, si le « je » de l'autobiographie telle qu'elle est définie par Lejeune cherche à faire connaître volontairement et explicitement la réalité de son parcours, le « je » des auteurs dramatiques n'est pas absent mais avance masqué par l'exhibition théâtrale, il est volontairement dissimulé pour se préserver de toute ingérence de type analytique ce qui apparaît nettement chez Strindberg. Beaucoup plus récemment, dans *Incendies* (2003), Wajdi Mouawad recourt au même procédé de dispersion pour tenir un discours qui traite, pour une part, de son expérience personnelle c'est-à-dire ses souvenirs de la guerre du Liban, son exil, son oubli de la culture-mère. Pour ce faire, il répartit cette charge autobiographique entre les personnages principaux de la pièce dont les prénoms sont chacun affublés de la première lettre de son prénom²⁶⁰ : Nawal Marwan, Sawda, Wahab, Sarwane (Simon). Ces personnages sont amenés à déconstruire une identité prédéfinie par les autres, une identité illusoire, une fiction, pour accepter progressivement *l'autre*, le détour par l'autre, celui qui habite le *je* ou le *soi-même* et qui détient des ressources inconnues. Nawal est une jeune fille destinée à être soumise à sa famille et analphabète comme tous les siens, elle devient une héroïne résistante, éduquée et découvre, par la force des choses, son propre courage. Jeanne est destinée à achever son doctorat en mathématiques et à enseigner dans son pays, le Canada, elle part pourtant dans le pays natal de sa mère et découvre le secret de sa naissance. Sawda est analphabète, entretenue dans l'ignorance des événements qui bouleversent son pays par des parents qui gardent le silence et lui conseillent d'oublier, elle prend les armes et, finalement, se fait exploser au milieu des miliciens. Ces personnages brisés par la violence de la guerre se découvrent donc des ressources inconnues, ils sont autant de manières pour l'auteur d'aborder la question centrale de l'identité, ce qui rejoint son parcours personnel dont la trajectoire a été déviée par la guerre. Les personnages semblent donc faire un cheminement en lieu et place de l'auteur ce qui entre dans le cadre d'une volonté de cacher son *je* : « Je voudrais tellement ne plus dire « *je* » (...), qu'on me débarrasse²⁶¹ ». Mais si ces auteurs évoqués (Musset, Strindberg, Mouawad) procèdent par dispersion de leur « moi », ils assurent tous systématiquement la continuité de leur expression autobiographique en ramassant aussi ce dernier en un personnage porte-parole.

²⁶⁰ Selon un procédé récurrent chez l'auteur : Willy (*Willy Protogoras est enfermé dans les toilettes*, une pièce qui aborde présence syrienne au Liban), Walter (*Journées de nocces chez les Cromagnons*, qui traite des conflits entre libanais), Wilfrid (*Littoral*, qui raconte la quête d'un jeune homme québécois d'origine libanaise qui décide d'aller enterrer son père dans son pays natal), Willem (*Rêves*, qui met en jeu un jeune auteur retiré dans un hôtel pour écrire un roman. Habité par son imagination, il convoque au fur et à mesure ses personnages, en attente de transposition sous sa plume, qui vont entamer un dialogue intérieur avec lui.).

²⁶¹ Wajdi MOUAWAD, *Visage retrouvé*, Montréal, Leméac/Actes Sud, 2004, p. 27.

b) Unification du moi : le personnage porte-parole

Pour créer un personnage qui porte sa propre voix dans une perspective autobiographique et théâtrale, l'auteur procède à un travail de dépersonnalisation par lequel il dépouille ce personnage des éléments permettant de l'assimiler trop directement à lui-même, en le plaçant dans un univers qui n'a rien à voir avec le temps, l'espace et /ou la situation dans lesquels il se trouve. L'auteur veillera néanmoins à conserver des traits caractéristiques de sa propre personne et de son propre parcours qu'on verra apparaître parcimonieusement. Par ailleurs, aussi proche qu'il puisse sembler de l'auteur, ce personnage porte-parole ne prend pas part à un spectacle présenté comme autobiographique, à ce titre, il ne peut être confondu avec les personnages de doubles, il en est même le contraire.

Le spectacle *Seul* écrit et joué par Wajdi Mouawad constitue un bon exemple de dépersonnalisation du personnage dans une perspective d'expression de soi. Herwan, le héros, a trente-cinq ans, libanais, exilé au Canada, ce qui ne laisse pas vraiment de doute quant au modèle qui l'a inspiré. Le personnage partage avec l'auteur la présence d'une sœur et d'un père et l'absence d'une mère, décédée. Ils partagent également des souvenirs de l'enfance, notamment de la guerre (la bombe qui glisse jusqu'au pied des arbres). Herwan se remémore la douleur d'être chassé de l'Éden de l'enfance dans lequel ses premiers rêves consistaient à être une étoile filante et parle de la perte de la langue maternelle qui l'empêche d'être un poète (un thème sans cesse formulé par Mouawad) puisque les poètes écrivent dans leur langue maternelle (selon la pensée de l'auteur). Cette perte va de pair avec l'oubli des étoiles et des couleurs. Le personnage s'interroge : qu'est-il arrivé entre le moment où il parlait l'arabe et celui où il s'est mis à parler français ? Harwan remplaça son rêve d'être une étoile par le désir de devenir peintre ; là commence la fiction, car Harwan ne parvient pas à mettre un terme aux mille cinq cent pages d'une thèse de doctorat en sociologie de l'imaginaire portant sur Robert Lepage. Il entreprend donc un grand voyage qui le mène du Québec à Saint-Pétersbourg. Favorisée par la forme monologale, la soutenance de Harwan équivaut à la confession de Mouawad et, alors que Harwan s'adresse à son jury, il semble bien que Mouawad s'adresse au public dans un entremêlement de voix qui est une caractéristique de ce personnage qui porte la parole de l'auteur. En effet, c'est entre les lignes du texte du premier qu'il faut entendre la parole du second sur lui-même. De plus, en recourant au monologue, Wajdi Mouawad prend part à une tradition ancienne du discours sur soi définie par Philippe Lejeune : « Avant le XVIII^e siècle et l'apparition du journal intime, il existait (...) déjà des formes fictionnelles

pour représenter un individu verbalisant en circuit fermé ses émotions ou ses délibérations : c'était le discours lyrique et le monologue théâtral.²⁶² ».

A ce titre, le XIX^e siècle a relu et érigé *Hamlet* comme un personnage tenant son journal intime (ses monologues) devant un public. Mais si la pièce de Shakespeare intéresse la perspective autobiographique, c'est que ce journal pourrait aussi être celui, caché, de son auteur. *Hamlet* est très présent dans les esprits du XIX^e siècle notamment à partir des années 1830 (la pièce est jouée par des comédiens anglais à l'Odéon le 11, 13 et 27 septembre 1827, aux Italiens les 28 janvier, 14 et 18 juillet 1828) : le romantisme et la période de la fin du XIX^e siècle ont puisé dans l'éventail de valeurs et de signes que présente la pièce les éléments pour construire la figure de l'artiste moderne, de l'artiste désenchanté au dandy puis au décadent.

En outre, ce drame de la conscience individuelle met en scène un héros « (...) doté d'une complexité intérieure qui l'éloigne par là même du statut de personnage²⁶³ ». Ce personnage dont l'intériorité est présentée avec tant de détails, de manière si précise, serait une expression de l'intimité de son auteur : « Ce qui s'offre à nous dans *Hamlet* ne peut être que la vie psychique du poète lui-même²⁶⁴ » note Jean Starobinski. Concrètement, Starobinski indique qu'*Hamlet* aurait été composé immédiatement après la mort du père de Shakespeare « c'est-à-dire dans le deuil entourant sa perte récente et (...) dans la reviviscence des sentiments enfantins relatifs au père²⁶⁵ ». De plus, Shakespeare avait perdu, peu de temps avant, en 1596, un enfant qui portait le prénom Hamnet. Hamnet et Hamlet étant les deux variantes interchangeables d'un même prénom, James Joyce, par la bouche de Stephen Dedalus dans *Ulysse*, émet l'hypothèse de l'empreinte du fils disparu sur l'écriture de la pièce. Au-delà du contexte d'écriture, d'autres interprétations cherchent à confirmer le lien entre le poète et son personnage : sa supposée relation ratée avec Mary Fitton (identifiée au personnage de Gertrude) qui le trompa, l'exécution du comte d'Essex le 25 février 1601 (qui entraîna la disgrâce du comte de Southampton, principal protecteur de Shakespeare). Essex fut peut-être un « substitut paternel²⁶⁶ » pour le poète qui s'en serait inspiré quand il fit le portrait d'un Hamlet impétueux, changeant, procrastinateur et violent avec lui-même. Toutefois, on voit que toutes ses remarques ne peuvent satisfaire à l'affirmation d'une nature autobiographique de cette œuvre dont l'auteur reste un inconnu qui n'a pas laissé de traces hormis ses écrits.

²⁶² Philippe LEJEUNE, *Signes de vie (Le Pacte autobiographique 2)*, Op. cit. , p. 224.

²⁶³ Frédérique TOUDOIRE-SURLAPIERRE, *Hamlet. L'Ombre et la mémoire*, Éditions du Rocher, 2004, p. 57.

²⁶⁴ Jean STAROBINSKI, « Hamlet et Freud », introduction à Ernest JONES, *Hamlet et Œdipe*, Gallimard, 1967, p. XV.

²⁶⁵ *Ibid.*

²⁶⁶ Ernest JONES, *Ibid.*, p. 115.

Shakespeare, la personne réelle, demeure introuvable. En somme, l'auteur serait : « moins un nom propre qu'une périphrase, dont le développement (« celui que nous appelons Shakespeare ») montrerait assez vite qu'elle renvoie à l'auteur imaginaire ou (...) à toute une série d'images approximatives de l'auteur réel²⁶⁷ ». Ce qui retient donc l'attention, c'est la volonté moderne et peut-être fantaisiste de voir dans cette pièce « un autoportrait de Shakespeare²⁶⁸ », une déposition de l'auteur sur lui-même (Darrell Figgis), Shakespeare dans Hamlet évoluant dans une galerie de personnages qui comportent tous des aspects de l'auteur (Hippolyte Taine), des affirmations qui n'omettent pas le rôle déformant du théâtre : Hamlet pourrait aussi être Shakespeare s'il n'avait pas écrit la pièce en question (Ella Sharpe). Hamlet est, en fait, le modèle qui ouvre à l'« (...) interprétation de la couche la plus profonde des mouvements intervenant dans l'âme du poète lors de l'acte créateur.²⁶⁹ » et le symbole du personnage dans la parole énigmatique duquel l'auteur aurait disséminé une parole sur lui-même.

C'est dans ce modèle d'un personnage dépositaire de son auteur que semble puiser Alfred de Musset quand il rassemble « les fragments épars de son moi à l'intérieur d'un seul et unique personnage²⁷⁰ », autrement dit quand il passe des *Caprices de Marianne* à *Fantasio* (1834). En effet, *Fantasio* (unité) porte en lui Octave et Coelio (dispersion) comme le montre l'échange de l'acte I qui fait directement écho au dialogue entre Octave et Coelio à l'acte I des *Caprices de Marianne* : « Hartman : Tu as le mois de mai sur les joues / Fantasio : C'est vrai ; et le mois de janvier dans le cœur²⁷¹ ». Ainsi, le premier acte de *Fantasio* apparaît habité par l'autoportrait morcelé et désinvolte de l'auteur dans le personnage principal. *Fantasio* pourrait être la synthèse du pur et mélancolique Coelio et du fantaisiste et léger Octave et ceci prendrait racine dans sa relation avec George Sand puisque la pièce a été composée dans les derniers mois de 1833 après le voyage à Fontainebleau (3 au 15 août 1833) qui avait vu débiter les premières crises conjugales. La pièce serait donc influencée par la joie de vivre d'un Musset amoureux (une thèse soutenue par Alain Heyvaert : « *Fantasio* est le répondant du dramaturge heureux²⁷² ») et en même temps apparaissent déjà la mélancolie et le doute consécutifs à ces premiers accrocs dans l'histoire amoureuse : c'est le *Fantasio* qui « vien[t] de chez sa maîtresse²⁷³ » et constate : « Il n'y a plus d'amour (...) Il y a encore du vin.²⁷⁴ ».

²⁶⁷ Pierre BAYARD, *Et si les œuvres changeaient d'auteur ?*, Paris, Éditions de Minuit, 2010, p. 39.

²⁶⁸ Ernest JONES, *Hamlet et Œdipe*, *Op. cit.*, p. 102.

²⁶⁹ Jean STAROBINSKI, Ernest JONES, *Hamlet et Œdipe*, *Ibid.*, p. XV.

²⁷⁰ Sylvain LEDDA, *Le Propre de l'écriture de soi*, *Op. cit.*, p. 95.

²⁷¹ Alfred DE MUSSET, *Fantasio*, Gallimard, 2009, p. 12.

²⁷² Alain HEYVAERT, *L'Esthétique de Musset*, Éditions SEDES, 1996, p. 92.

²⁷³ Alfred de MUSSET, *Fantasio*, *Op. cit.*, p. 13.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 20.

Si les propos de Paul de Musset dans la biographie qu'il consacre à son frère sont toujours à manipuler avec précaution puisqu'ils visent en grande partie à offrir un tombeau légendaire à ce dernier, on peut quand même relever cette remarque : « Ceux qui ont connu l'auteur dans ses accès de jeunesse et de folle gaieté savent avec quelle fidélité de pinceau il s'est représenté lui-même sous la figure originale de Fantasio.²⁷⁵ ». Cette phrase est intéressante car elle tend à confirmer les propos écrits par Paul Fouchet en 1867 après les représentations de *Fantasio* à la Comédie-Française (la pièce n'est jouée qu'après la mort de l'auteur). Fouchet rapporte que l'entrée de l'acteur Delaunay, dans le rôle du héros provoqua dans la salle un profond malaise et une grande nostalgie de la part de ceux qui avaient connu Alfred de Musset. En effet, l'acteur s'était grîmé de façon à ressembler à l'auteur disparu :

J'avoue qu'en voyant entrer en scène Delaunay sous sa longue chevelure blonde et sous son costume d'étudiant bavarois, au premier acte de *Fantasio*, j'avoue qu'à ces premières phrases de poésie capricieuse, qu'à ces premières boutades humoristiques lancées par lui, j'avais ressenti une des émotions les plus poignantes de ma vie.²⁷⁶

Rétrospectivement, *Fantasio* se donne à voir comme le masque bouffon cachant un Musset parlant de lui, jeune cœur amoureux dont l'exaltation et les doutes se retrouvent dans les paroles de l'être fictif. De fait, *Lorenzaccio* peut se lire comme la continuité de *Fantasio*, d'autant plus que l'héritage d'*Hamlet* y est limpide et ce dès la première réplique, prononcée par le Duc : « Il fait un froid de tous les diables²⁷⁷ » renvoyant aux mots prononcés au début de l'acte I dans la pièce de Shakespeare : « Francisco : L'âpre froid ! Je suis transi jusqu'au cœur.²⁷⁸ ». A ce titre, il est probable que Musset, se trouvant à Paris en 1828 et sachant l'anglais, soit allé voir les acteurs britanniques jouer *Hamlet*. Le sujet même de *Lorenzaccio* fait penser à la pièce shakespearienne dont la trame se résume par : « (...) la révolte de la jeunesse et de l'amour devant la contrainte et la jalousie d'un vieux tyran²⁷⁹ ». Il fut reproché à Musset d'avoir conçu un Lorenzo trop proche d'*Hamlet* pour un personnage italien (Louis de Maynard) ce qui n'est qu'en partie recevable puisque ce Lorenzo se différencie foncièrement du héros shakespearien en passant à l'action, en enveloppant sa victime dans un filet et en fustigeant les « hommes sans bras !²⁸⁰ » dans la critique d'une société stagnante dans laquelle on croit reconnaître le désenchantement de Musset au sujet de son époque. D'ailleurs, Lorenzo de Médicis a le même âge que Musset, une vingtaine d'années et, comme l'auteur, il a le sentiment d'avoir déjà trop vécu et se montre las de son existence.

²⁷⁵ Paul de MUSSET, *Alfred de Musset*, *Op. cit.*, p. 121.

²⁷⁶ Paul FOUCHET, *Entre cour et jardin*, Amyot, 1867, pp. 198-199.

²⁷⁷ Alfred de MUSSET, *Lorenzaccio*, Librairie générale Française, collection Théâtre de poche, 2000, p. 19.

²⁷⁸ William SHAKESPEARE, *Hamlet* (traduction F.-V. Hugo), Librairie général française, coll. Le Livre de poche, 1984, p. 4.

²⁷⁹ Ernest JONES, *Hamlet et Œdipe*, *Op. cit.*, p. 159.

²⁸⁰ Alfred de MUSSET, *Lorenzaccio*, *Op. cit.*, p. 124.

Dans la pièce de Musset, Lorenzo s'assimile lui-même aux deux Brutus, assassins de Tarquin puis de Jules César : « (...) il faut que je sois un Brutus²⁸¹ », « Je me suis cru un Brutus (...)»²⁸², « Tous les Césars du monde me faisaient penser à Brutus²⁸³ » et d'autres personnages remarquent la filiation : « Philippe : Tu es notre Brutus, si tu dis vrai.²⁸⁴ ». Lorenzo pense surtout au premier Brutus qui « a fait le fou pour tuer Tarquin, et ce qui m'étonne en lui, c'est qu'il n'y ait pas laissé sa raison.²⁸⁵ » faisant résonner les mots d'Hamlet qui craint de devenir fou réellement à force d'être contraint à jouer ce rôle. Musset s'inspire en fait du récit tenu par Tite-Live (*Histoire romaine*) au sujet de ce jeune homme qui contrefit l'imbécillité, abandonna ses biens et sa personne dans le but d'inquiéter le roi. Certes, Lorenzo ne simule pas la folie pour accomplir son acte mais comme Brutus et comme Hamlet, il se fait passer pour ce qu'il n'est pas, il revêt le masque de la débauche pour approcher le Duc et ce masque devient visage. Ainsi, Lorenzo apparaît comme un « autoportrait fantasmé²⁸⁶ » où sont mises en scène les contradictions de l'auteur ainsi que son désenchantement symbolisé par l'emprunt d'un masque par le héros, cachant son véritable soi.

De plus, dans la scène entre Lorenzo et le spadassin, Lorenzo projette d'habituer les voisins au vacarme sauvage qui accompagnera le meurtre qu'il projette d'accomplir (« Tu as deviné mon mal, - j'ai un ennemi²⁸⁷ » annonce-t-il), il répète donc son forfait : « Lâche, lâche, - ruffian, - le petit maigre, les pères, les filles, - des adieux, des adieux sans fin, les rives de l'Arno pleines d'adieux ! - les gamins l'écrivent sur les murs ; - ris, vieillard, ris dans ton bonnet blanc, - tu ne vois pas que mes ongles poussent ? Ah ! le crâne, le crâne ! (*il s'évanouit.*)²⁸⁸ ». Cette réplique pousse le spadassin à demander : « Scoronconcolo : Es-tu en délire ? As-tu la fièvre, ou es-tu toi-même un rêve ?²⁸⁹ ». Musset met ici dans la bouche de Lorenzo les visions dont il a lui-même été victime dans des délires que rapportent les écrits de George Sand en 1834, ils évoquent une nuit où l'auteur fut « comme fou, toute une nuit... Il voyait des fantômes autour de lui et criait de peur et d'horreur²⁹⁰ ».

Lorenzaccio participe donc à une tendance de l'auteur à « se représenter dans les héros de [ses] créations, parce que ce procédé était le seul qui [lui] permît de faire palpiter le cœur du

²⁸¹ *Ibid.*, p. 89.

²⁸² *Ibid.*, p. 90.

²⁸³ *Ibid.*, p. 89.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 90.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 94.

²⁸⁶ Ariane CHARTON, *Alfred de Musset, Op. cit.*, p. 96.

²⁸⁷ Alfred de MUSSET, *Lorenzaccio, Op. cit.*, p. 78.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 77.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 77.

²⁹⁰ George SAND, « Lettre à Pagello, 5 février 1834 », *Correspondance*, tome II, Paris, Garnier, 1966, p. 496.

poète sous l'enveloppe du personnage.²⁹¹ », ainsi « (...) il s'est peint lui-même²⁹² » à travers les êtres fictifs auxquels sa plume a donné vie. Musset poursuivra d'ailleurs son portrait dans les œuvres suivantes (dépassant le cadre des pièces) mais en délitant la confession intime au profit d'un tableau mondain de lui-même où il apparaît en superficiel dandy. Cependant, il y a aussi une part d'« imagination objective²⁹³ » pour montrer les états d'âme d'un homme qui va assassiner (*Lorenzaccio*) ou d'un jeune bavarois prenant le masque du bouffon (*Fantasio*). Par conséquent, s'il est absolument impossible de catégoriser les pièces de Musset dans l'autobiographie au regard des critères édictés par Lejeune, il faut souligner leur inscription dans l'expression d'un champ particulier de l'imaginaire des auteurs dramatiques, le champ de l'autoportrait, dans lequel la figure d'Hamlet/Shakespeare domine comme un exemple symbolique.

L'autobiographie se manifeste donc sous de nouvelles formes proprement théâtrales puisqu'elles exploitent à la fois la double énonciation et la fiction qui fait du personnage en scène un écran illusoire entre l'auteur et l'expression autobiographique. Ce champ s'étend au naturalisme puis au symbolisme théâtral d'August Strindberg à travers trois pièces : *Père* (1887), *Le Chemin de Damas* (1898) et *La Grand'Route* (1909).

Père est une pièce écrite en deux semaines alors que les relations de Strindberg avec Siri Von Essen sont orageuses depuis déjà plusieurs années. Strindberg doute de la fidélité de son épouse, la soupçonne d'homosexualité, s' imagine qu'elle cherche à le faire interner ce qu'on retrouve dans *Père*. La pièce est un drame domestique : « (...) le père, au centre, entouré des femmes, Laura, la nourrice, la belle-mère et enfin la fille, qui forment en quelque sorte les murs de l'enfer féminin, où il se croit enfermé.²⁹⁴ ». Ce drame vire en tragédie dont le masculin sort ruiné puisque le père de famille sombre dans la folie. Avec *Père*, Strindberg engage une démarche paradoxale que résume Peter Szondi : « lier le style subjectif au style naturaliste²⁹⁵ ». Par « subjectif », il faut entendre que l'auteur place non seulement sa parole, relative à son intimité, dans celle d'un personnage mais qu'en plus, il fait passer le drame tout entier à travers le point de vue de ce personnage : « L'œuvre (...) est conçue selon la perspective du personnage principal, l'action se déroulant à travers cette subjectivité.²⁹⁶ » illustrant ce que Jean-Pierre Sarrazac identifie comme un « monodrame²⁹⁷ » ; et comme

²⁹¹ Paul de MUSSET, *Alfred de Musset, Op. cit.*, p. 100.

²⁹² Jean POMMIER, *Variétés sur Alfred de Musset et son Théâtre*, Paris, Nizet, 1966, p. 120.

²⁹³ *Ibid.*, p. 122.

²⁹⁴ Peter SZONDI, *Théorie du drame moderne, Op. cit.*, p. 36.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 35.

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 36.

²⁹⁷ Jean-Pierre SARRAZAC, Eléna BALZAMO (éd.), *Strindberg*, Cahiers de l'Herne, n° 74, 2000, p. 57.

Strindberg se sent très proche de ce personnage, la pièce semble relever d'une « dramaturgie du moi²⁹⁸ » qui empêche le naturalisme d'opérer.

Le personnage du père est celui qui a donc le plus d'importance compte-tenu de la grande empathie qu'il suscite chez son auteur qui enfreint par là une loi de l'écriture dramatique naturaliste : l'auteur doit rester extérieur à l'œuvre, ne défendre aucune cause et ne prendre aucun parti, ne pas s'impliquer sur le plan émotionnel dans ce qu'il expose selon la règle d'objectivité émise par Émile Zola (*Le Naturalisme au théâtre*, 1881). Ainsi, le naturalisme, dans lequel Strindberg souhaite se placer au regard de sa correspondance avec Zola, est empêché parce qu'il s'identifie à son personnage et aux problèmes conjugaux auxquels ce dernier est confronté. Une lettre de 1890, dans laquelle Strindberg aborde son divorce avec Siri Von Essen, est d'ailleurs à lire rétrospectivement par rapport à la pièce car elle donne la mesure de l'investissement personnel de l'auteur dans le personnage à travers ces mots qui pourraient constituer le résumé de *Père* : « (...) c'est à elle qu'on laisse les enfants ! (...) Je crois que la position du père n'est pas suffisamment assurée et qu'il faudrait une société protectrice contre toutes les femmes mauvaises.²⁹⁹ ». Après la crise de *Inferno*, Strindberg abandonne le naturalisme et se tourne vers le symbolisme avec *Le Chemin de Damas* et *La Grand'Route*. Pourtant, dans ces deux pièces, on retrouve le même principe que dans *Père* : les personnages sont plus que des porte-paroles, l'auteur se projette en eux. De fait, dans le *Chemin de Damas*, l'Inconnu semble figurer Strindberg lui-même et l'action se dérouler en lui, dans son esprit halluciné tandis que dans *La Grand'Route* le Chasseur est une autre figuration de Strindberg mourant (il est alors gravement malade), assailli par les souvenirs. Par conséquent, bien qu'ils évoluent dans des univers qui ne relèvent pas du réalisme, ces personnages prennent la parole en lieu et place de l'auteur et évoquent directement des éléments puisés dans la biographie de ce dernier.

Dans la perspective autobiographique, on peut établir plusieurs liens entre la dramaturgie de Strindberg et celle de Jean-Luc Lagarce. En effet, ce dernier crée des personnages qui, en plus de porter sa parole, lui ressemblent beaucoup mais il faut au préalable établir plusieurs catégories de d'expression de soi à l'intérieur même de l'œuvre lagarcienne. D'abord, il y a les pièces où les personnages sont clairement placés dans un drame qui n'est pas comparable à la biographie de l'auteur. Ces personnages rappellent d'ailleurs les personnages strindbergiens puisqu'ils semblent appréhender la réalité comme un rêve sur lequel ils n'auraient pas de prise, se tenant en équilibre sur une frontière. Les deux versions d'*Histoire d'amour* (version de

²⁹⁸ Peter SZONDI, *Théorie du drame moderne*, Op. cit., p. 34.

²⁹⁹ August STRINDBERG, *Théâtre complet (tome III)*, Op. cit., p. 565.

1983 *repérages*, version de 1990 *derniers chapitres*) sont les textes les plus représentatifs de cette tendance. Dans *Histoire d'amour*, le personnage du Premier Homme, un auteur, porte la parole nostalgique de Lagarce dans un jeu d'identification auquel s'adonne clairement ce dernier qui interprète lui-même ce rôle lors de la création des deux versions. C'est particulièrement la seconde version (1990) qui constitue une tentation à l'interprétation autobiographique puisque le Premier Homme, comme dans la première version, tombe malade, ce qui rejoint la situation personnelle de l'auteur au moment de la représentation. Jean-Luc Lagarce brouille volontairement les pistes entre la réalité et la fiction ainsi que le montre la photographie publiée en tant que couverture de la revue *Théâtre / Public* n°129 de mai/juin 1996 où l'auteur apparaît en train de jouer dans la pièce dont il est l'auteur, tapant sur sa machine à écrire personnelle, celle-là même qui lui a servi pour écrire sa pièce et les notes de mise en scène. Sur cette photographie, il est le Premier homme, malade, assis sur son lit, en pyjama : « Il était malade et il jouait l'homme malade. C'était lui et pas lui.³⁰⁰ » observe sa partenaire, Mireille Herbstmeyer. Pourtant, mise à part la maladie, la pièce ne raconte pas une situation ou un épisode puisé dans la biographie de l'auteur, c'est l'allure physique de l'acteur-Lagarce qui a contribué à faire voir sa pièce comme une œuvre de nature autobiographique : « (...) cet homme-là en pyjama est un personnage, un homme, un acteur, un auteur, bref un fantôme qui porte la mort sur son visage, et sur son corps flottant dans son pyjama. C'est vrai mais c'est pour de faux.³⁰¹ ». C'est ce qui induira « (...) un brouillage du regard de bien des spectateurs lorsqu'ils viendront voir le spectacle.³⁰² » précise Jean-Pierre Thibaudat. Par conséquent, *Histoire d'amour* est à manipuler précautionneusement dans l'optique autobiographique puisqu'elle se situe à une limite très fragile entre l'invention et l'autobiographie à cause, non pas de la trame, mais du texte (qui construit un récit rétrospectif et influence de fait une interprétation de l'œuvre en tant qu'autobiographie) ainsi que des procédés scéniques auxquels a recouru Lagarce pour monter sa pièce (apposant sa figure sur la figure très ressemblante du « Premier homme »).

De même, il faut voir le personnage de Pierre dans *Derniers remords avant l'oubli* (1987), qui reprend dans une certaine mesure les grandes lignes d'*Histoire d'amour*, comme un autre personnage figurant Lagarce. C'est un portrait de l'auteur en creux, au fil des pages, qui se fait entendre par la parole des autres personnages. Ce n'est pas Pierre qui énonce des éléments autobiographiques mais ses comparses qui évoquent certains traits caractéristiques de la personnalité et de la physionomie de ce dernier, dans lesquels l'image de Lagarce est

³⁰⁰ Mireille HERBSTMEYER citée par Jean-Pierre THIBAUDAT, *Le Roman de Jean-Luc Lagarce*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2007, p. 237.

³⁰¹ Jean-Pierre THIBAUDAT, *Ibid.*, p. 237.

³⁰² *Ibid.*

perceptible : « Tu as toujours été un homme taciturne (...) C'est dans ta nature profonde³⁰³ », « Il est un homme fragile³⁰⁴ », « Il est vrai que tu n'as jamais été un homme très...comment dire ? « joues rouges », « bonnes joues rouges »³⁰⁵ ». D'ailleurs, Pierre se contente très bien de ce portrait à plusieurs voix, il aborde Lise en ces termes : « J'imagine qu'on t'a parlé de moi³⁰⁶ ». Cette circulation de la parole autour du personnage de Pierre fait écho aux « quelques nouveaux autoportraits, encore, fabriqués de toutes pièces³⁰⁷ » qu'évoque l'auteur dans un article de *Du luxe et de l'impuissance*. On voit donc dans ces pièces que l'énonciation du personnage dans lequel se projette l'auteur est reléguée au second plan ce qui atténue considérablement l'aspect, déjà minime, de l'expression autobiographique. En revanche, il est d'autres pièces versant nettement plus dans l'autobiographie alors même que le personnage porte-parole de l'auteur apparaît comme un personnage dépossédé de sa parole.

Cette deuxième catégorie est constituée par *Juste la fin du monde* (1990) et *Le Pays lointain* (1995) qui est une réécriture de *Juste la fin du monde*. Le « Je » du personnage principal, Louis, adhère en de nombreux endroits au « Je » de l'auteur. De même, la situation mise en scène fait clairement de Louis un support de la parole de Lagarce sur lui-même. Malade, Louis décide de retourner dans la maison de ses parents, en Province. Il s'agit donc du dernier voyage d'un jeune mourant (« (...) à l'heure de sa Mort, revoir toute sa vie³⁰⁸ »). Mais ce n'est pas uniquement dans ce motif de la maladie qu'il faut voir une dimension autobiographique, c'est dans des ancrages beaucoup plus concrets à la réalité biographique de Lagarce, donnés en premier lieu par le personnage de Louis. Dans *Juste la fin du Monde*, le héros dit avoir « près de trente-quatre ans³⁰⁹ », dans *Le Pays lointain*, le personnage a presque quarante ans (« Louis : (...) plus tard, l'année d'après / - j'allai mourir à mon tour - / (j'ai près de quarante ans maintenant et c'est à cet âge que je mourrai) (...)»³¹⁰). Notons que Lagarce respecte l'écart temporel qui sépare les deux pièces. La chronologique est ici calquée sur la vie de l'auteur qui donne à ses personnages le même âge que lui en insistant sur le motif principal de la pièce : « la mort d'un homme jeune³¹¹ », une mort imminente et qui motive toute l'action (le déplacement de Louis, les rencontres, les confidences). A l'image de Lagarce, Louis vient

³⁰³ Jean-Luc LAGARCE, *Derniers Remords avant l'oubli, Théâtre complet III*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, p. 19.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 21.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 22.

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 29.

³⁰⁷ Jean-Luc LAGARCE, *Du luxe et de l'impuissance*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 1995, p. 13.

³⁰⁸ Jean-Luc LAGARCE, *Le Pays lointain*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 1995, p. 12.

³⁰⁹ Jean-Luc LAGARCE, *Juste la fin du monde, Théâtre complet III*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, [1999] 2007, p. 207.

³¹⁰ Jean-Luc LAGARCE, *Le Pays lointain, Op. cit.*, p. 9.

³¹¹ *Ibid.*, p. 35.

de la grande ville aux yeux de sa famille qui vit, elle, dans cette « sorte de ville³¹² » de Province ; il est auteur (« Suzanne : (...) jamais tu ne te sers de cette qualité que tu possèdes, écrire bien, avec nous, pour nous.³¹³ ») ; il est l'aîné d'une fratrie de trois enfants comme il est précisé dans les indications liminaires de *Juste la fin du monde* (Louis 34 ans / Suzanne, sa sœur, 23 ans / Antoine, leur frère, 32 ans) tandis que dans *Le Pays lointain*, c'est les personnages qui apportent cette information : « Suzanne : (...) j'ai un autre frère (...) il est plus jeune que Louis³¹⁴ », « Le père, mort déjà : Suzanne la plus jeune³¹⁵ », Jean-Luc Lagarce était lui aussi l'aîné d'une fratrie de trois enfants (« Je suis l'aîné, j'ai un frère et une sœur³¹⁶ » note-t-il dans son *Journal*). Enfin, comme pour parfaire la ressemblance, Louis aime les photographies : « (...) il en a toute une collection.³¹⁷ » dit de lui « L'Amant, mort déjà » or, Lagarce était lui-même collectionneur d'albums photographiques.

En outre, Louis peut être rapproché des personnages de Strindberg car il apparaît comme un anti-héros, faible, malade, mourant, comme l'Inconnu (*Le Chemin de Damas*) et le Chasseur (*La Grand'Route*). Il s'oppose en cela aux personnages de doubles (Restif, Caubère). Par deux fois (dans *Le Pays lointain* et dans le texte de présentation de la pièce), Lagarce présente Louis comme « (...) un seul homme, sans qualité, sans histoire³¹⁸ » et les autres personnages de la pièce sont ainsi chargés de rappeler son absence d'héroïsme : « Tout n'est pas exceptionnel dans ta vie, / dans ta petite vie, / (...) tu peux essayer de rendre tout exceptionnel / mais tout ne l'est pas³¹⁹ ». Louis n'est donc pas un héros, il n'arrive même pas à accomplir la mission qu'il se donne en retournant chez ses parents. Il se fait ainsi déposséder de sa parole dans une continuité entre *Juste la fin du monde* et *Le Pays lointain* puisque, dans cette dernière pièce, « L'Amant, mort déjà » récupère une grande partie des répliques de Louis dans la pièce précédente.

Enfin, un dernier personnage prend place dans la catégorie de ces portes-paroles, chargés de figurer leurs auteurs sur scène, il s'agit de Suzanne dans *L'Éden cinéma* de Marguerite Duras, réécriture d'*Un barrage contre le Pacifique*. Suzanne est une adolescente vivant en Cochinchine dans les années 1920 avec son frère et sa mère institutrice qui a acheté une terre incultivable. De fait, Suzanne est, de tous les personnages précédemment cités, le personnage qui ressemble le plus à son auteur (qui est née et a grandi en Cochinchine avec ses deux frères

³¹² *Ibid.*, p. 63.

³¹³ *Ibid.*, p. 90.

³¹⁴ *Ibid.*, p. 37.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 44.

³¹⁶ Jean-Luc LAGARCE, *Journal (1977-1990)*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2007, p. 18.

³¹⁷ Jean-Luc LAGARCE, *Le Pays lointain*, *Op. cit.*, p. 85.

³¹⁸ *Ibid.*, p. 13.

³¹⁹ Jean-Luc LAGARCE, *Juste la fin du monde*, *Op. cit.*, p. 253.

et sa mère institutrice). Néanmoins Duras n'opte pas pour l'identité de nom, ni même pour le double et choisit une illusion de dissimulation en donnant à sa transposition scénique un autre nom. Il faut un autre nom pour le théâtre comme il fallut un pseudonyme pour la vie littéraire : de Donnadiou « mon véritable nom, le nom du père³²⁰ » elle est passé à Duras, le village du père (« le pays de mon père³²¹ », « un village du Lot-et-Garonne, près de l'endroit où mon père avait acheté une propriété. Il est mort là.³²² » explique-t-elle). Ce changement de nom sert à rappeler que la pièce ne relève pas des critères canoniques de l'autobiographie : elle n'est pas annoncée comme telle, ne raconte pas toute la vie de l'auteur et présente des différences factuelles avec cette dernière faisant de la pièce une autobiographie qui s'hybride en fiction indiquée par ailleurs par le titre, un épisode inventé par Duras. En outre, on notera, pour entamer une analyse de *L'Éden cinéma*, que le texte de Suzanne ainsi que la manière avec laquelle Duras la présente (dans la continuité de la Suzanne romanesque) est une pure posture : pauvre jeune fille dans sa robe mal ajustée, biculturelle, aussi indigène que les indigènes, inventée à l'époque du militantisme de l'auteur au Parti Communiste alors qu'il lui apparaissait difficile de raconter une enfance qui ne fut pas si misérable³²³. Et même si, au moment d'écrire sa pièce, Duras n'est plus au PC depuis longtemps (1950), Suzanne va porter la parole d'un auteur qui entend traiter de l'exploitation, ce mot qu'elle associe au destin de sa mère.

En somme, l'effet recherché par l'auteur dramatique dans la création d'un (ou de plusieurs) personnage faisant office de porte-parole, avec divers degrés de ressemblance, est la mise à distance : « C'est seulement en sortant de soi, qu'il coïncide avec lui-même, non sur le mode de l'identité mais sur celui de l'ipséité (...) Non pour se contempler dans le narcissisme du moi mais pour s'accomplir soi-même dans un autre.³²⁴ ». Avec ce procédé, les éléments autobiographiques ne constituent plus un fond (le récit) mais plutôt des outils constitutifs d'un univers fictionnel : il ne s'agit pas de donner son avis (identité de nom), de raconter son parcours (le double) mais de raconter une histoire à travers un regard nourri de l'expérience personnelle, à travers son point de vue intime.

Le personnage est le seul repère par lequel il est possible d'entamer une étude des possibilités d'un discours autobiographique à la scène. *A fortiori*, il est une condition à

³²⁰ Marguerite DURAS, Suzanne LAMY, André ROY, *Marguerite Duras à Montréal*, Éditions Spirale, 1981, pp. 55-56.

³²¹ Marguerite DURAS, André ROLLIN, « Au peigne fin. Marguerite Duras. », *Lire*, n°136, janvier 1987, pp. 97-99.

³²² Marguerite DURAS, Suzanne LAMY, André ROY, *Marguerite Duras à Montréal*, *Op. cit.*, pp. 55-56.

³²³ Voir l'enquête de Jean VALLIER, *C'était Marguerite Duras (1914-1945)*, tome 1, Fayard, 2006.

³²⁴ Michel COLLOT, *La Matière-émotion*, Paris, P.U.F, 1997, p. 30.

l'existence de ce discours : la parole de l'auteur sur lui-même ne peut passer que par un personnage qui va être chargé de le représenter sur scène. Ce personnage peut porter le nom même de l'auteur, en une parade oratoire qui va lui permettre, en donnant l'effet qu'il est un personnage, de délivrer ses pensées intimes sur le milieu dans lequel il évolue ; il peut aussi être conçu comme un double, prenant alors place dans une œuvre dont l'aspect autobiographique est affirmé par l'auteur ; il peut enfin n'être qu'un porte-parole avec une dénomination différente dans une œuvre dont la dimension autobiographique apparaît en filigrane. Quoiqu'il en soit, ce sont les conditions par lesquelles les éléments autobiographiques sont énoncés qui permettent d'identifier une potentielle modalité autobiographique à la scène et ces conditions relèvent avant toute chose du personnage, le pendant illusoire de l'auteur, qui va ouvrir le champ d'une analyse plus poussée dans cette perspective autobiographique.

B. Le régime de la fiction : évaluation du matériau autobiographique

i. Éléments d'attestations d'une nature autobiographique : de la parole de l'auteur-metteur en scène aux indications textuelles

a) La parole de l'artiste

- Du pacte autobiographique à la manière de J-J Rousseau à la parole périphérique de l'auteur : annoncer l'autobiographie

Théoriquement, et toujours du point de vue du lecteur dans lequel nous nous situons ici, l'autobiographie doit être reconnaissable (identité de nom) et annoncée comme telle par son auteur. En suivant la pensée de Philippe Lejeune, il apparaît que la meilleure manière de garantir au lecteur la nature autobiographique de l'œuvre consiste en l'écriture d'un pacte liminaire sur le modèle de celui écrit par Rousseau au début des *Confessions*. Ce pacte permettrait non seulement de lever le doute sur le genre dans lequel se situe l'œuvre mais aussi d'assurer au lecteur de la véracité de ce qui va lui être raconté au titre de l'autobiographie. Le pacte, tel qu'il est donné pour la première fois par Rousseau, va instituer son œuvre comme modèle canonique de l'autobiographie, comme forme pure de

l'autobiographie pure, explorant les champs de l'introspection. Or, le pacte de Rousseau pose un problème : certes, il annonce qu'il entame un écrit de type autobiographique mais, alors même que l'auteur garantit au lecteur la vérité de ce qu'il s'apprête à raconter, ses premiers mots semblent déjà indiquer qu'il y a construction d'une fiction, d'une posture d'auteur, visant à faire de lui un homme à part.

Tout d'abord, le rôle que Rousseau s'attribue est héroïque : « Je forme une entreprise qui n'eut jamais d'exemple (...) »³²⁵. Il occulte les écrits de ceux qui l'ont précédés comme Héraclite, Saint-Augustin, Montaigne : « C'est le mythe d'un texte qui surgirait seul³²⁶ » par lequel il proclame l'« unicité de l'être merveilleux qu'il est³²⁷ » ce qui est paradoxal pour un homme qui se déclare représentatif de tous les autres. Il prophétise aussi sur l'absence d'une démarche comme la sienne en aval : « (...) et dont l'exécution n'aura point d'imitateur³²⁸ ». Enfin, Rousseau termine sur un ton emphatique : « (...) et cet homme ce sera moi³²⁹ », l'utilisation de la conjonction de coordination « et » donnant de l'ampleur aux annonces successives. A l'instar de Jean-Jacques Rousseau, Restif de la Bretonne introduit son autobiographie théâtrale par un pacte qui semble prendre pour modèle celui des *Confessions* : « Voici, Lecteur, l'Ouvrage le plus extraordinaire qui ait encore paru ! Il est unique dans son genre. Publier la Vie d'un Homme ; la mettre en drame, avec une vérité, qui le fait agir, au lieu de parler, c'est une entreprise hardie, qui n'a pas encore été tentée...³³⁰. ». Ce pacte emprunte le ton solennel déjà présent chez Jean-Jacques Rousseau par l'interpellation du lecteur ainsi que par l'annonce d'une démarche inédite et audacieuse. Il est important car il est le seul texte montrant clairement l'intention autobiographique d'un auteur dramatique. Mais le pacte, en tant qu'il est une promesse de l'auteur, peut être trahi dès lors que le lecteur croit rentrer dans le récit de faits strictement véridiques, dès lors que le pacte a rempli sa mission inaugurale en installant l'œuvre dans le genre autobiographique. En somme, Restif de la Bretonne semble utiliser le pacte comme une formalité qui va ensuite lui permettre toutes les fantaisies. Il faut noter encore que le pacte est offert à la lecture, sa position liminaire ne le destine donc pas à être donné en scène ainsi, une fois montée, la pièce peut être donnée comme une fiction même si elle est introduite par un pacte.

Dans le pacte ouvrant *Le Drame de la vie*, l'indice qui permet d'anticiper la présence de la fiction est clair, il est apporté par la forme théâtrale, mimétique, l'agencement d'actions sous la

³²⁵ Jean-Jacques ROUSSEAU, *Les Confessions (Livre I à IV)*, *Op. cit.*, p. 41.

³²⁶ Philippe LEJEUNE, *Signes de vie (Le Pacte autobiographique 2)*, *Op. cit.*, p. 174.

³²⁷ *Ibid.*

³²⁸ Jean-Jacques ROUSSEAU, *Les Confessions (Livre I à IV)*, *Op. cit.*, p. 41.

³²⁹ *Ibid.*

³³⁰ Nicolas-Edme RESTIF DE LA BRETONNE, *Le Drame de la vie*, *Op. cit.*, p. 31.

forme d'une « mise en drame » pour reprendre le terme précis de Restif. *Le Drame* n'est pas rédigé comme l'imitation d'une énonciation de réalité (comme peut l'être le roman à la première personne, simulation indiscernable d'un récit autobiographique authentique), à ce titre il ne fait pas partie d'une structuration « qui s'attache au fait d'être feint³³¹ » (Hans Vaihinger, *Philosophie du Comme si*, 1911). La mise en valeur de la double énonciation par la construction d'un personnage faisant office de double (le nom de l'auteur, Restif, diffère de celui du personnage qui parle en son nom, Anneaugustin) vient attester dès le début de la pièce d'une marge fictionnelle. Néanmoins, la fiction est à la fois assumée (ce qui contredit en partie la « vérité » dont il est question dans le pacte) et en même temps la vie que Restif prétend montrer (la sienne), comme il l'explique dans son pacte, est bien celle qui est connue et reconnaissable. L'intention autobiographique de Restif prend ses racines dans la singularité des événements de sa vie, qu'il juge particulièrement variés, intéressants et atypiques pour être lui-même le héros de son œuvre et attacher le lecteur. Il n'y a donc pas d'ambiguïté sur le genre dans lequel il prétend se placer avec sa pièce. Il raconte son enfance à la campagne, son travail de typographe, ses aventures amoureuses, son œuvre qu'il convoque en détail, l'évolution qui le mène de son appétit de petit paysan à la débauche parfois crapuleuse du citadin, un temps de violence, puis la réforme, l'époque du Spectateur nocturne, défenseur des jeunes filles chastes en péril, dénonciateur des mères-maquereilles, enfin, dans les derniers actes des ombres, passent des figures publiques, La Reynière, Beaumarchais, Rivarol, Madame de Beauharnais, qui semblent, en formant un arrière-plan mondain contemporain à son époque, venir attester de la bonne foi de l'auteur. Cependant, tout semble agencé d'une manière à déréaliser l'autobiographie (par exemple, la vie sentimentale de Restif sort du cadre réaliste lorsque toutes les filles nées de lui entrent en scène) ce qui correspond à une volonté rétivienne de brouiller les pistes, proclamée à même la pièce, quand il alterne entre le refus d'être amalgamé à ses livres et l'affirmation qu'il n'existe pas en dehors de son œuvre. Dans cette contradiction, une seule et même pensée : c'est bien lui qui est montré mais par le prisme de la création littéraire qui l'autorise à divaguer, à fabuler, à déformer son propre parcours sans pour autant le défigurer. Ainsi, ces livres ne sont pas lui et pourtant il semble vouloir dire qu'il ne vit que dans cet univers qui lui permet de réitérer son parcours à travers le fantasme. Le pacte, qui donne un sens à l'œuvre, qui est une des conditions de l'autobiographie dans la pensée de P. Lejeune, est donc manié par Restif d'une manière originale : il annonce à la fois la nature de son écrit et en même temps il porte d'ors et déjà à la connaissance du lecteur la part de fiction qu'il va y insuffler en recourant à la forme théâtrale.

³³¹ Hans VAHINGER, *Philosophie du Comme si* cité par Käte HAMBURGER, *Logique des genres littéraires*, *Op. cit.*, p. 70.

Aucune autre pièce à tendance autobiographique n'est inaugurée par un pacte, de même il n'est pas de préfaces pouvant faire office de pacte. Il faut alors entendre la parole de l'auteur sur son œuvre mais une parole qui a lieu ailleurs, une parole autonome vis-à-vis du texte, qui a lieu en périphérie de ce dernier, une parole qui se situe donc dans le domaine épitextuel : ce sont les entretiens ou les écrits personnels de l'auteur qui deviennent le seul moyen d'identifier la potentielle nature autobiographique d'une pièce. Cependant, l'auteur peut énoncer plus ou moins clairement sa volonté de confronter sa vie au plateau ainsi on distinguera les œuvres définies par une parole affirmative quand à l'autobiographie des œuvres définies par un auteur exprimant moins directement la nature autobiographique de sa pièce (détours, sous-entendus, rapprochements).

Même en l'absence de pacte, il est possible d'identifier sans ambiguïté des œuvres autobiographiques, il faut, pour cela, entendre la parole de l'auteur. Dans les deux autobiographies théâtrales qui se placent dans la lignée de Restif, c'est-à-dire celle de Philippe Caubère et celle de Marcel Pomerlo, il n'y a pas de pacte inaugurant le texte. Cependant, les auteurs expriment directement leur intention dans le cadre d'entretiens ou dans leurs écrits personnels (notations lors de la création). C'est le cas de Caubère qui, dès les premières répétitions de ce qui devient par la suite le premier volet de son œuvre autobiographique (*La Danse du diable*) note dans ses *Carnets* sa volonté de se raconter : « Parler de moi³³² ». Par ailleurs, il explique la genèse de son autobiographie par le processus de création qui placerait sa démarche dans l'ordre de la non-intentionnalité. C'est la technique de l'improvisation à partir de laquelle sont apparues ses pièces qui l'a conduit, forcé même, à se situer dans l'autobiographie. Sollicitant le corps, celui-ci est devenu le circuit que traverse l'inconscient qui a fait office de dramaturge. Nul besoin, donc, d'inventer une trame puisque celle-ci se présente d'elle-même : « Forcer serait bête. Non vraiment : y a qu'à subir. Elle me remonte, mon histoire, comme un souvenir (...)»³³³ ». En revanche, Caubère, qui affirme la part autobiographique de ses pièces, ne renie pas pour autant la part fictionnelle selon une pensée qui rappelle fortement la manière dont Restif envisageait l'autobiographie : « (...) que ce soit quand même une histoire, et que ça sorte sous mille figures³³⁴ ». La fiction qui n'est pas appréhendée ici comme le contraire de l'expression autobiographique mais plutôt sous la forme d'une complémentarité : « (...) sans que néanmoins ça cesse d'être moi.³³⁵ ». Philippe Caubère est donc clair sur le genre dans lequel se situe son œuvre. Certes, il n'y a pas de pacte autobiographique inaugurant ses trois œuvres mais la parole de l'auteur-acteur, qu'elle prenne

³³² Philippe CAUBÈRE, *Les Carnets d'un jeune homme*, Op. Cit., p. 768.

³³³ *Ibid.*, p. 745.

³³⁴ *Ibid.*, p. 768.

³³⁵ *Ibid.*

place dans son *Journal* (années 1980) ou, par la suite, dans le cadre d'entretiens (1990-2000), informe clairement le lecteur et le spectateur.

De même, Marcel Pomerlo explique qu'il a conçu son spectacle *L'Inoublié ou Marcel-Pomme-dans-l'eau* (2002) « (...) à partir de faits réels³³⁶ » et ces faits réels se rapportent à sa vie personnelle. En effet, il explique dans le cadre d'entretiens destinés à présenter la pièce que le 2 juillet 2000, deux jeunes filles sont mortes au cours d'un accident de voiture au coin de deux rues à quelques mètres de son domicile. Témoin de la scène, le choc de l'accident, la vision des corps inanimés évoquent immédiatement à son esprit le deuil de son frère, Maurice, mort dans un accident de voiture, qui aurait eu quarante ans ce même jour. Le lendemain de cet événement, Pomerlo apprend la disparition du comédien Luc Durand, survenue la veille. Ces regroupements circonstanciels renvoient l'auteur-acteur à sa propre histoire, il prend alors des notes sans intention particulière et pourtant, à partir de ces dernières, il structure un spectacle qui aborde la mort accidentelle de son frère, sa peur morbide de l'eau et la découverte de sa sexualité. Le deuil et la précarité de la vie sont donc au centre de cette mise en scène d'éléments véridiques qui s'agence en récit de vie et en confession.

A ce titre, le mot de « confession » revient régulièrement dans la bouche des artistes de la scène autobiographique. Tadeusz Kantor l'utilise quand il parle de ses spectacles : « Mes spectacles *La Classe morte*, *Wielopole-Wielopole*, *Qu'ils crèvent les artistes* et *Je ne reviendrai jamais* sont tous des confessions personnelles³³⁷ ». Il assume ainsi sans détour la confession d'une « vie individuelle, la mienne³³⁸ » ce qui rejoint son choix d'énonciation, l'identité de nom, qui lui fait jouer son propre rôle. Le vocabulaire relatif à l'expression autobiographique revient à de nombreuses reprises dans les explications qu'il fait de ses spectacles : « l'autoportrait comme aveu, comme confession mise en scène³³⁹ ». Par ailleurs, Kantor revendique sa place centrale dans les spectacles ainsi, à propos d'*Aujourd'hui c'est mon anniversaire*, il observe : « Le spectacle sera très autobiographique, très centré sur moi...Le premier acte, ce sera moi avant ma naissance...Il y aura peut-être aussi une séquence qui se situera après ma mort³⁴⁰ ».

Cette omniprésence de l'autobiographie dans les propos du metteur en scène s'explique par la manière qu'a Kantor de considérer la scène comme un lieu métaphorique qui prend la forme

³³⁶ Marcel POMERLO, Sylvain LAUZON, « Pomerlo au fil de son existence », radio-canada.ca, page consultée le 13 juillet 2010.

³³⁷ Tadeusz KANTOR, *Tadeusz Kantor, Les Voies de la création théâtrale*, vol. 18, *Op. cit.*, p. 121.

³³⁸ *Ibid.*, p. 244.

³³⁹ Tadeusz KANTOR, Denis BABLET, « Tadeusz Kantor, libre ou prisonnier de lui-même », *Théâtre / Public*, *Op. cit.*

³⁴⁰ Tadeusz KANTOR, Guy SCARPETTA, *Kantor au présent*, *Op. cit.*, p. 160.

d'une maison. De fait, en exprimant son désir de « ne pas oublier sa maison natale³⁴¹ », il cherche à transposer sur scène « la MAISON depuis longtemps abandonnée avec toutes ses images³⁴² ». La maison renvoie essentiellement à l'espace mental de Kantor : « (...) vaste lieu clos, où viennent s'accumuler les objets de mon propre passé, sous forme d'épaves³⁴³ ». La maison rend visible la topographie de l'être intérieur selon une pensée que nous empruntons à Carl Gustav Jung (*La Réalité de l'âme*) et à Gaston Bachelard (*La Poétique de l'espace*). En cela, elle est une « géométrie d'échos³⁴⁴ » c'est-à-dire qu'elle est architecturée et chaque pièce prend une importance particulière. Par conséquent, la chambre, dans l'imaginaire kantorien, occupe une place importante, elle est la réserve des souvenirs. Kantor donne même une date à partir de laquelle cette chambre lui est apparue comme telle, une date relative à sa vie personnelle, 1975, qui est l'année de la mort de sa mère : « Depuis cette époque / la vie / a pénétré / dans ma Pauvre / Chambre de l'Imagination / Et tout a commencé à y régner.³⁴⁵ ». L'image de la maison permet d'établir dans la mise en scène une frontière infranchissable entre la salle et la scène, elle apparaît, comme le veut sa fonction primordiale, comme une réalité protégée, en cela elle possède des limites. A l'intérieur de la maison kantorienne, la chambre est le fond inépuisable des souvenirs : les bottes jaunes du père, les pleurs de la mère³⁴⁶ et autant de souvenirs personnels y trouvent ainsi place et en débordent. C'est cette chambre qu'il montre dans *Aujourd'hui c'est mon anniversaire*. Ainsi, ce lieu clos, la maison, est soumis à la circulation intérieure de cette chambre entre-ouverte. En somme, la métaphore de la maison remplace ponctuellement le terme d'autobiographie mais c'est bien ce dernier qu'il faut entendre dans les explications du metteur en scène : « Alors pourquoi ce lieu / « lieu saint » / ce / « foyer », / ma MAISON / exposée aux yeux du / public ? Sur scène ?³⁴⁷ ». La maison est la vie même, passée par le prisme de la création théâtrale : « Les pauvres lambeaux de ma vie deviennent un objet tout fait³⁴⁸ », les souvenirs deviennent donc l'œuvre.

Caubère, Pomerlo et Kantor situent directement leur œuvre (ou une pièce particulière à l'intérieur de leur œuvre) dans le genre autobiographique, ils utilisent ce mot d'« autobiographie » et leurs discours respectifs complètent les choix qu'ils ont fait sur le plan de l'énonciation (le double (Caubère, Pomerlo) et le « Moi » kantorien). Mais qu'en est-il des pièces qui ne sont pas présentées par leurs auteurs comme des « autobiographies » ? Comment

³⁴¹ Tadeusz KANTOR, *Ma Création, mon voyage*, Plume, 1991, p. 100.

³⁴² *Ibid.*, p. 112.

³⁴³ Tadeusz KANTOR, *Métamorphoses*, Hachette, Galerie de France, 1982, p. 47.

³⁴⁴ Gaston BACHELARD, *La Poétique de l'espace*, PUF, 1992, p. 68.

³⁴⁵ Tadeusz KANTOR, *Ma Création, mon voyage*, *Op. cit.*, p. 220.

³⁴⁶ Tadeusz KANTOR, *Le Théâtre de la mort*, *Op. cit.*, p. 262.

³⁴⁷ Tadeusz KANTOR, *Tadeusz Kantor, Les Voies de la création théâtrale*, vol. 18, *Op. cit.*, p. 158.

³⁴⁸ Tadeusz KANTOR, Térésa KRZEMIEN, *Le Théâtre en Pologne*, Varsovie, 4-5, 1975, p. 150.

se présente la parole des auteurs sur ces pièces dans lesquelles ils sont pourtant intimement impliqués tant au niveau des personnages (comme le montre la projection de l'auteur dans ses/son personnage(s)) qu'au niveau des ressorts narratifs ?

- Un point de vue en décalage du romantisme aux laboratoires d'écritures contemporaines : visée utilitaire et problèmes théâtraux

Une expression autobiographique propre au théâtre apparaît et se développe tout au long du XIX^e siècle, elle se fonde sur la mise en scène d'un point de vue (celui de l'auteur) qui opère un détour par le point de vue d'un personnage : l'auteur appose sur son regard et sa parole le masque et le discours d'un autre fictif jouant comme un écran. Ce n'est pas son parcours personnel que l'auteur cherche à mettre en scène, c'est le point de vue qui en résulte ainsi que les sensations. Toutefois, ce décalage doit être attesté par l'auteur pour être reconnu comme une variante théâtrale de la narration autobiographique.

Il y a dans l'écriture d'Alfred de Musset une tendance à l'autobiographie qui s'exprime principalement dans sa correspondance avec George Sand : « Le monde saura mon histoire ; je l'écrirai ; elle ne servira peut-être à personne³⁴⁹ » ou encore : « J'ai bien envie d'écrire notre histoire³⁵⁰ » note-t-il en 1834 après leur rupture alors qu'il met en place le projet des *Confessions d'un enfant du siècle*. De même, Musset le premier avait reconnu la filiation entre sa vie et son théâtre, qu'il envisageait comme le lieu possible d'une autre expression de soi : « (...) le théâtre peut devenir le lieu possible d'une écriture de soi « hors de soi »³⁵¹ ». Ce changement de point de vue possible dans l'expression théâtrale est définie par Sylvain Ledda comme une « autofiction dramatique³⁵² » (Musset dans Octave et Coelio, Musset dans Fantasio). Avec ce procédé, le but de l'auteur est de donner une lecture du monde qui l'entoure par l'entremise de son propre regard, distillé dans une histoire inventée. Musset se situe involontairement dans le prolongement de l'entreprise déjà visée par Restif de la Bretonne qui consiste à utiliser sa vie comme un instrument, « dans une vue utile³⁵³ » destinée aux moralistes, pour qu'ils étudient en lui les actions humaines. Il s'agit donc, grâce au point de vue décalé, de passer de la singularité (il ne peut prendre que lui en exemple puisqu'il lui est impossible de dévoiler les ressorts de l'âme des autres) à une universalité : Restif écrit pour instruire, à ses dépens, ses lecteurs, notamment les jeunes et pour montrer les causes et les

³⁴⁹ Alfred de MUSSET, « Lettre à George Sand du 18 août 1834 », *Correspondance d'Alfred de Musset (1826-1839)*, *Op. cit.* p. 114.

³⁵⁰ Alfred de MUSSET, « Lettre à George Sand du 30 avril 1834 », *Op. cit.* p. 91.

³⁵¹ Sylvain LEDDA, *Le Propre de l'écriture de soi*, *Op. cit.*, p. 93.

³⁵² *Ibid.*, pp. 92-93.

³⁵³ Nicolas-Edme RESTIF DE LA BRETONNE, *Le Drame de la vie*, *Op. cit.*, p. 484.

effets des actions humaines. Cette visée est exprimée jusque dans *Le Drame de la vie* par la voix d'Anneaugustin : « Je me dissèque, je m'anatomise, et je me mets à nu, pour dévoiler en général les ressorts du cœur humain.³⁵⁴ ». Certes, c'est une volonté en germe qu'exprime Restif, qui éclot dans le romantisme de Musset mais c'est surtout avec le naturalisme propre à August Strindberg que cette intention prend tout son sens, comme si s'affirmerait de plus en plus la volonté de rendre l'expérience de sa vie utile au plus grand nombre.

En effet, à travers le *Théâtre Intime* qu'il fonde pour y jouer ses *kammarspel*, ses « pièces de chambre », s'entrevoit la volonté de l'auteur de se servir de sa propre vie pour orienter la lecture des faits présentés au lecteur/spectateur. Partant d'un constat à propos du regard porté sur soi-même, selon lequel on ne connaît vraiment que sa propre vie, Strindberg explique la nature autobiographique de son œuvre comme un mode qui s'impose de lui-même et conditionne l'activité même de l'écrivain : « Faire œuvre littéraire, ce n'est pas inventer, trouver ce qui n'a jamais existé ; faire œuvre littéraire, c'est raconter ce que l'on a vécu. L'art de l'écrivain consiste à ordonner ses nombreux souvenirs et expériences.³⁵⁵ ». Pourtant, on a vu que Strindberg ne s'adonne pas au récit de vie (du moins au théâtre) et ne se met pas en scène directement, la scène serait plutôt l'expression d'un décalage (des personnages inventés dans une fiction) dans l'action duquel c'est l'auteur qu'on entendrait. A ce titre, il semble que ce décalage pour lequel opte Strindberg, ce que lui appelle sa « subjectivité », soit à l'origine des critiques de son entourage au sujet de ses œuvres ce qu'il rapporte dans « Moi », un texte qui prend place dans ses *Vivisections* : « Mes amis me reprochent depuis longtemps que je suis subjectif. (...) Ils veulent tout bonnement que je pense ce qu'ils pensent, que j'entre dans leur point de vue, que j'appuie leurs opinions³⁵⁶ ». La subjectivité (Strindberg-sujet traitant d'un objet (la pièce) dans lequel il se trouve aussi en tant que sujet, mais un sujet masqué) est une manière pour l'auteur de refuser une neutralité illusoire : « (...) je continue d'écrire de mon point de vue, de raconter ce que j'ai vu, de penser comme la vie me l'a enseigné.³⁵⁷ ». On peut ainsi parler d'une très forte présence de l'auteur qui polarise ses œuvres autour de son « point de vue intérieur³⁵⁸ ». Il y a donc un manque de distance entre lui et ses pièces, « implication subjective³⁵⁹ » qui montre qu'il ne s'exclut pas des comportements, des situations, des personnages qu'il décrit. Ce manque de distance, introduit par le regard décalé (comme *Père* en fait la démonstration), met en relief un théâtre de la condition humaine qu'illustrent ses

³⁵⁴ *Ibid.*

³⁵⁵ August STRINDBERG, « Lettre à sa sœur 13 juin 1882 », cité par Gunnar OLLEN, « Strindberg 1962 », *Le Théâtre dans le monde XI* n°1, 1962, p. 15.

³⁵⁶ August STRINDBERG, *Vivisections II*, Paris, Mazenod, 1968, p. 11.

³⁵⁷ *Ibid.*

³⁵⁸ Jean-Pierre SARRAZAC, *Théâtres intimes*, Actes Sud, 1989, p. 39.

³⁵⁹ Pascale ROGER, *La Cruauté dans le théâtre de Strindberg*, *Op. cit.*, p. 157.

pièces suivantes comme *Le Songe*, présenté par Strindberg comme une « (...) mosaïque de la vie des autres et de la mienne³⁶⁰ » ou *Le Chemin de Damas* qu'il décrit comme une fiction juxtaposant références alchimiques, religieuses et scientifiques, ayant cependant un arrière-plan puisé dans sa réalité personnelle : « Mes dernières pensées, solidement fondées sur l'expérience, au sujet de la femme et de l'amour, se trouvent dans *Le chemin de Damas III*.³⁶¹ ».

Avec la subjectivité dont il se réclame, Strindberg rompt avec la définition qui se trouve à la base du naturalisme, un genre qu'il trouve trop anecdotique, descriptif et matérialiste. La subjectivité est une manière de placer l'autobiographie en arrière-plan et, par là, Strindberg invente un courant de nouvelle nature, qui dépasse le clivage réalisme (naturalisme) / idéalisme (symbolisme) : selon lui, le genre autobiographique devrait relever entièrement de la méthode scientifique, devenir lui-même une science, s'affranchir des courants artistiques. Ainsi, Strindberg préconise aux auteurs d'apprendre leur métier en étudiant la psychologie, la sociologie, la physiologie, l'histoire et la politique pour faire émerger la confession dont Strindberg disait qu'elle représentait pour lui la forme artistique qui se trouve au plus près de la réalité. Mais cette confession doit prendre place dans un décalage entre le soi et le non-soi (le personnage-porte-parole). La confession, dans l'optique strindbergienne, n'aurait pas seulement une visée morale (apprendre aux autres *via* son point de vue), elle s'envisagerait aussi comme un champ d'expérimentations esthétiques, sur le plan de l'écriture. Strindberg annonce en fait la tendance des auteurs contemporains, qui appréhendent l'expression autobiographique comme un laboratoire où ils vont pouvoir mettre en mots une grande étape de leurs parcours respectifs.

Le terme « laboratoire » rassemble les auteurs qui expliquent l'écriture d'une de leur pièce comme une recherche esthétique à partir d'un fait autobiographique ponctuel transposé dans un point de vue décalé c'est-à-dire dans un ou plusieurs personnages qui évoluent à l'intérieur d'une histoire qui n'est pas forcément celle de l'auteur. Il ne s'agit plus d'utiliser des éléments autobiographiques en vue de les rendre utiles d'un point de vue moral (éclairer les spectateurs à partir de son expérience personnelle), il servent davantage en tant qu'outils esthétiques, à susciter des sensations, des émotions et une réflexion à partir de leur traitement à l'intérieur de la pièce.

³⁶⁰ August STRINDBERG, « Lettre à Emil Schering, 2 avril 1907 », *Théâtre complet (tome VI)*, *Op. cit.*, p. 514.

³⁶¹ August STRINDBERG, *Journal occulte*, *Op. cit.*, pp. 49-50.

Ainsi, Marguerite Duras, qui se situe, si on prend son œuvre dans sa globalité, dans une visée comparable à celle de Strindberg (« On n'écrit rien en dehors de soi³⁶² ») écrit pour la scène *L'Éden cinéma*. Le titre oriente vers une intention autobiographique puisque, comme Laure Adler le rapporte : « Quand elle était petite – huit, neuf ans -, Marguerite a raconté que sa maman l'emmenait à l'Éden Cinéma, à l'époque le grand cinéma de Saïgon situé dans un passage, juste à côté du théâtre municipal.³⁶³ ». Cependant, le rapport entre Duras et la salle de cinéma s'arrête là, l'Éden cinéma n'ayant jamais été l'employeur de Marie Donnadiou. *L'Éden cinéma* est la mise en forme d'un épisode autobiographique mais Duras ne s'exprime quasiment pas que ce point. La pièce raconte une partie de l'adolescence de Suzanne, personnage inspirée de la jeune Marguerite Donnadiou, adolescence qui se passe, comme ne l'indique pas le titre, juste après l'épisode fabulé de l'Éden Cinéma qui fait ici prologue à la vraie trame de la pièce : l'épisode des barrages. Pour celle qui prétend avoir oublié beaucoup de choses de sa vie, « sauf mon enfance (...)»³⁶⁴ » précise-t-elle, l'écriture de cette pièce mettant en scène sa famille correspond à un exercice d'écriture pour lequel la contrainte de la pudeur est de mise : « J'ai beaucoup écrit de ces gens de ma famille, mais tandis que je le faisais, ils vivaient encore, la mère et les frères (...)»³⁶⁵ ». Certes, quand Duras écrit sa pièce, dans les années 1970, Marie Donnadiou est morte depuis une vingtaine d'années mais il semble bien que la réécriture du roman qui avait été très mal reçu par cette dernière ait réactivé cette pudeur chez l'auteur. De fait, la pièce n'est pas présentée comme autobiographique par Duras qui préfère laisser planer le doute quant à son intention en mêlant éléments inventés et éléments réels pour construire un « autoportrait éclaté³⁶⁶ » selon Christiane Blot-Labarrère, qui se fonde en grande partie sur cette ambiguïté : « Le moi se manifeste à travers une fiction, parce que la fiction est le plus sûr moyen de le manifester.³⁶⁷ ». Duras s'adonne donc à cet exercice littéraire qui vise à extraire de son parcours un petit épisode déjà exploité dans le genre romanesque pour le transposer au théâtre et expérimenter par là même les ressources scéniques dont elle dispose pour le traitement de thèmes tels que le fonctionnement d'une cellule familiale particulière (fusion avec la mère, absence du père), la vie dans une colonie, la lutte des riches contre les pauvres. Il y a donc l'idée d'un épisode qui va être exploité plusieurs fois comme un échantillon sur lequel auraient lieu plusieurs expérimentations.

³⁶² Marguerite DURAS, *Le Bon plaisir de Marguerite Duras*, Émission France-Culture (réalisation Marianne Alphant), 20 octobre 1984.

³⁶³ Laure ADLER, *Marguerite Duras*, Gallimard, 1998, p. 18.

³⁶⁴ Marguerite DURAS, « *Écrire/Roma*, une mise en scène de Jean-Marie Patte », <http://www.theatre-odeon.eu>, lettre 53, 2004, page consultée le 23 mai 2010.

³⁶⁵ Marguerite DURAS, *L'Amant*, Minit, 1984, p. 14.

³⁶⁶ Christiane BLOT-LABARRERE, *Marguerite Duras*, Éditions du Seuil, 1992, p. 256.

³⁶⁷ *Ibid.*

Avec *Le Pays lointain*, Jean-Luc Lagarce procède aussi à la réécriture d'une œuvre déjà existante (*Juste la fin du monde*). Ici, la parole de l'auteur est nettement plus claire quant à une perspective autobiographique qui s'exprime à travers le point de vue décalé dans le personnage de Louis. Dans un texte daté du 17 octobre 1994³⁶⁸, Lagarce expose le projet de sa pièce comme le journal des années 1977 à 1997, de sa vingtaine à ses quarante ans note-t-il, de la fin de son adolescence, le début de sa vie d'homme au milieu de l'existence. Dans ce texte à la première personne, les dates évoquées par Lagarce correspondent à sa biographie et c'est bien ce qui se rapporte à son parcours personnel dont l'auteur souhaite parler qui présente sa pièce comme une « ambition démesurée (...) : raconter toute une vie, faire entrer en scène tous les personnages qui l'ont traversée³⁶⁹ ». De fait, *Le Pays lointain* est résumé par Thibaudat comme : « Toutes les vies de Lagarce réunis à son chevet³⁷⁰ ». La pièce est un travail sur un problème théâtral auquel est confronté l'auteur : procéder à une concentration de sa vie en un moment intense correspondant aux adieux d'un malade à ses proches. Pour ce faire, Lagarce travaille sur les personnages (rencontre des morts et des vivants, personnages qui concentrent plusieurs personnes qui sont intervenues dans la vie de l'auteur tel le « Garçon, tous les garçons »)) et surtout sur le dialogue au sein de la cellule familiale où les non-dits semblent faire directement écho aux propos de son *Journal* concernant sa famille : « Pas une fois, ils n'écoutent. Je ne leur raconte rien de ce qu'est ma vie et ils ne m'ont jamais demandé quoi que ce soit.³⁷¹ ». En prélevant de sa vie cet aspect pour le confronter à la forme dramatique (comment faire dialoguer le non-dit ?), Lagarce suit la méthode qu'il définit en parallèle : « (...) oser chercher sans fin dans notre propre histoire (...) nous pouvons construire notre monde, y prétendre, aller à la recherche douloureuse de notre souvenir³⁷² ». C'est à la lumière de ces faits que Jean-Pierre Thibaudat observe : « Nier la dimension autobiographique de cette pièce en particulier et de l'œuvre en général serait aussi sot que de vouloir l'y réduire.³⁷³ ». Cette dimension autobiographique se trouve donc dans la transposition des aspects biographiques en problème d'écriture théâtrale, ce qui caractérise aussi précisément le travail de Wajdi Mouawad.

Mouawad met l'accent sur l'impossibilité de se départir de soi dans l'écriture. Ce qu'il désigne par l'image du « poisson-soi³⁷⁴ », c'est le rapport à l'écriture d'un sujet pensé comme un poisson, être problématique qui ne cesse de disparaître dès lors qu'on l'entrevoit.

³⁶⁸ Voir Jean-Pierre THIBAUDAT, *Le Roman de Jean-Luc Lagarce*, Op. cit., p. 341.

³⁶⁹ Jean-Luc LAGARCE cité par Jean-Pierre THIBAUDAT, *Le Roman de Jean-Luc Lagarce*, Ibid., p. 343.

³⁷⁰ Jean-Pierre THIBAUDAT, Ibid., p. 349.

³⁷¹ Jean-Luc LAGARCE, *Journal (1977-1990)*, Op. cit., p. 282.

³⁷² Jean-Luc LAGARCE, *Du luxe et de l'impuissance*, Op. cit., p. 42.

³⁷³ Jean-Pierre THIBAUDAT, *Le Roman de Jean-Luc Lagarce*, Op. cit., p. 347.

³⁷⁴ Wajdi MOUAWAD, *Le Poisson-soi*, Edition du Boréal, 2011.

Difficilement saisissable, définissable, la notion de sujet est fuyante, trouble, flottante. Il y a en effet une division du sujet, qui est à la fois l'être qui pense, ou le lieu de passage d'une pensée dont il est le substrat, et l'être observé, pensé, réfléchi. Le sujet est actif et passif, acteur et spectateur, pris entre deux regards qui l'obligent sans cesse à se redéfinir : regard de soi sur cet autre en soi, regard de l'autre sur soi. Le sujet est en effet habité par la contradiction : il est celui qui ne cesse de se destituer en même temps qu'il se constitue. C'est cette question du sujet que met en question l'écriture théâtrale de Mouawad.

Dans une visée ontologique, Mouawad choisit, à l'instar de Musset, Strindberg puis Duras et Lagarce, de décaler son point de vue dans un autre pour expérimenter les thèmes de la guerre et de l'exil. En traitant ces thèmes, c'est une partie de son parcours personnel qu'il fait passer par le prisme théâtral. L'auteur est prolix au sujet de ces derniers qu'il met volontiers en rapport avec son intimité admettant de cultiver la mémoire vive d'une blessure d'origine. Dans ses pièces, particulièrement dans *Incendies*, la pièce qui intéresse le plus notre problématique, il met en scène un pays dont le nom n'est jamais nommé mais qui renvoie à de nombreux endroits au Liban, pays natal et pays de l'enfance, qui revient comme le décor récurrent des intrigues qu'il imagine : « L'identité libanaise est comme une matraque qui s'abat sur vous et à laquelle vous ne pouvez pas échapper.³⁷⁵ ». Le fait de parler français lui permet de constater l'importance que prend le déracinement dans sa dramaturgie en écho à l'exil de sa famille en France suite à la guerre civile libanaise puis au Québec suite à l'expiration et au non-renouvellement des cartes de séjour, la francophonie est la marque de la monstruosité par laquelle il a oublié la langue maternelle :

La guerre rendait les années scolaires tellement aléatoires que je n'ai rien appris du tout, encore moins le français. Lors de notre premier exil, entre Beyrouth et Paris, il a donc fallu apprendre très vite cette langue nouvelle et perdre cet accent arabe qui, à l'époque, en 1978, n'était pas très à la mode à Paris. Je n'ai d'ailleurs aucun souvenir de la manière dont s'est fait cet apprentissage. Je me souviens que je ne parlais pas le français, puis je me souviens que je le parle : entre les deux un trou.³⁷⁶

Il constate ainsi à propos de l'arabe : « Je le parle mais c'est un champ de ruines.³⁷⁷ ». La guerre a donc laissé des traces invisibles et c'est sûrement le thème qui le touche le plus intimement : « Né sur une terre baignée par le sang de frères, il a le sentiment d'appartenir à cette violence.³⁷⁸ ». Mouawad envisage la guerre comme une constituante de son identité : « Cette guerre, c'est moi, je suis cette guerre³⁷⁹ ». A un journaliste qui lui demande de

³⁷⁵ Wajdi MOUAWAD, Jean-François PERRIER, « Entretien avec Wajdi Mouawad pour le Festival d'Avignon », theatre-contemporain.net, 2008, page consultée le 2 novembre 2011.

³⁷⁶ *Ibid.*

³⁷⁷ *Ibid.*

³⁷⁸ Charlotte FARCET, Wajdi MOUAWAD, *Incendies* (« Postface »), Arles, Actes Sud, 2003, p. 164.

³⁷⁹ Hortense ARCHAMBAULT, Vincent BAUDRILLER, Wajdi MOUAWAD, *Voyage pour le Festival d'Avignon 2009*, POL Festival d'Avignon, 2009, pp. 68-72.

s'exprimer à propos de la reprise des hostilités au Liban en 2006, il répond : « Je regarde la terre de mon père et de ma mère et je me vois, moi (...) »³⁸⁰. En outre, l'écriture dramatique lui apparaît comme la transposition de son expérience de la guerre, le choix des crayons se substituant au choix des armes :

Petit, j'avais acquis, par la force des choses et des circonstances, une connaissance aigüe des armes à feu. (...) Au cours de la guerre civile libanaise, avec les amis, je guettais les miliciens de passage pour m'occuper de leurs armes (...) lorsque je m'endormais, je rêvais du jour (...) où j'aurai ma propre kalachnikov et où j'appartiendrais enfin à une vaillante milice, laquelle, après plusieurs massacres dont j'aurais été le génie et l'architecte, me ferait maître de sa destinée. Mais mes parents (...) ont démenagé en France pour attendre la fin de cette guerre qui ne s'est jamais terminée. Alors, à force d'impatience, j'ai tendu la main et j'ai attrapé le premier objet qui pouvait, un tant soit peu, ressembler à une kalachnikov, et ce fut un crayon (...). Les mots allaient devenir des cartouches ; les phrases : des chargeurs ; les acteurs : des mitrailleuses (...).³⁸¹

La guerre est une genèse, elle constitue aussi un laboratoire d'écriture où il peut aborder, par le décalage dans une fiction, dans le parcours d'êtres fictifs, des questions d'ordre autobiographique : « Parce qu'il y a eu la guerre et qu'on a quitté le Liban³⁸² », l'auteur se heurte à cette phrase : « Si cette phrase n'avait pas existé, actuellement je parlerais arabe, je vivrais à Beyrouth³⁸³ » d'où le problème qu'il tente de résoudre dans son écriture : « Comment rester vivant avec ce qui est mort en nous ?³⁸⁴ ». Dans le *Poisson-soi*, l'auteur met en parallèle son choix de faire du théâtre avec son sentiment d'inexistence, parce qu'exister obligerait à assumer trop d'incohérences liées à l'exil. Par conséquent, il assume de représenter des vies, qui ne sont pas tout à fait ou pas du tout la sienne mais qui sont néanmoins profondément liées à son intimité et qui prennent en charge les interrogations et les tourments liés à sa quête d'identité et à ses interrogations existentielles en particulier à ses peines et à sa colère³⁸⁵.

L'investissement personnel de Wajdi Mouawad dans son œuvre dramatique s'explique aussi par le fait qu'il ne se limite pas à l'écriture. Les textes *Littoral* (1997), *Incendies* (2003) et *Forêts* (2006) ont été écrits en collaboration avec les comédiens qui allaient jouer ces pièces. La question du regard est donc dédoublée, si Mouawad énonce des faits qui lui sont personnels depuis le point de vue des personnages, l'écriture scénique et l'écriture dramatique se sont articulés autour de son regard : « (...) il faut que cela se fasse en fonction d'un regard qui va servir d'axe à l'ensemble des regards. Ce regard est le mien. C'est-à-dire le regard de l'auteur metteur en scène³⁸⁶ ». De même, la pièce *Seuls* le conduit à être acteur d'un

³⁸⁰ *Ibid.*

³⁸¹ Wajdi MOUAWAD, « L'Opacité des planchers et la Transparence des plafonds », *Incendies, Op. cit.*, p. 165.

³⁸² *Ibid.*, p. 142.

³⁸³ *Ibid.*

³⁸⁴ Wajdi MOUAWAD, *Littoral* (« Postface »), Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud-Papiers, 2009, p. 185.

³⁸⁵ Voir Wajdi MOUAWAD, *Rêves* (« Préface »), Actes Sud-Papier, 2002.

³⁸⁶ Wajdi MOUAWAD, Rita FREDA, « *Seuls*. Entretien avec Wajdi Mouawad », *theatre-contemporain.net*, 2011, page consultée le 12 octobre 2011.

monologue mettant en jeu des éléments personnels à travers le personnage d'Harwan, un être fictif qui soulève un fait autobiographique bien réel au sujet duquel Mouawad a remonté le fil :

(...) lors d'une conversation avec mon père et ma sœur où ils évoquaient des événements qui se sont déroulés lors de ma petite enfance et dont je n'avais aucun souvenir, j'ai appris que pour me faire plaisir on m'offrait des crayons de couleurs et de la peinture et que jusqu'à notre départ du Liban, à l'âge de neuf ans, je manifestais vivement le désir d'être peintre... Je me suis donc demandé où tout cela était passé et il m'est apparu très clairement que je ne pouvais plus peindre en arrivant à Paris car nous avions un tout petit appartement et que l'urgence était d'apprendre le français. Ainsi la perte de la langue maternelle s'est liée, avec violence, à l'abandon des couleurs.³⁸⁷

De là est parti son travail d'invention autour de ce personnage perdu dans sa thèse de doctorat et qui retrouve le sens de son identité à des milliers de kilomètres de chez lui, face au tableau de Rembrandt *Le Retour du Fils prodigue* qui convoque chez l'auteur des « sensations très personnelles.³⁸⁸ » comme il l'explique lui-même : « En progressant lentement, pendant près d'un an, dans ma réflexion sur le tableau, je me suis demandé si ce fils parti depuis tant d'années, parlait encore sa langue maternelle. Or il se trouve que je ne parle plus l'arabe depuis vingt ans³⁸⁹ ». Harwan évolue dans l'univers personnel de son auteur-interprète : « Dans le spectacle, c'est la voix de mon père, celle de ma sœur (...) ³⁹⁰ », « (...) j'utilise tout ce que j'ai autour de moi pour travailler.³⁹¹ ». Cependant, le personnage n'est pas le double de l'acteur-auteur, il est un instrument de son laboratoire d'écriture qui recycle l'autobiographie dans une optique créatrice : « (...) je joue pour celui que j'aurai pu devenir. Ce n'est pas moi qui suis sur scène, c'est vraiment l'autre qui n'a pas existé, un autre que j'affectionne énormément mais dont le destin aurait pu être tragique.³⁹² ».

En conclusion, on constate que, outre le pacte autobiographique qui appartient au paratexte et confirme de suite la volonté de présenter une œuvre autobiographique, c'est essentiellement la parole épitextuelle de l'auteur qui fait exister la dimension autobiographique de son œuvre. Entretiens et correspondances sont autant de sources qui permettent de confirmer les liens supposés entre les éléments développés dans l'écriture et la biographie de l'auteur et qui permettent aussi d'attester de la présence du « je » de l'auteur dans ses œuvres de différentes manières à différents niveaux : sujet du spectacle (Restif, Caubère, Pomerlo), marquant l'articulation de celui-ci (Kantor) ou instrument de l'écriture (Musset, Strindberg, Duras, Lagarce, Mouawad). Toutefois, comment déduire la nature autobiographique d'une œuvre

³⁸⁷ Wajdi MOUAWAD, Jean-François PERRIER, « Entretien avec Wajdi Mouawad pour le Festival d'Avignon », *Op. cit.*

³⁸⁸ *Ibid.*

³⁸⁹ *Ibid.*

³⁹⁰ *Ibid.*

³⁹¹ *Ibid.*

³⁹² *Ibid.*

dont il ne reste pas trace de l'auteur ? Ou encore d'une œuvre sur laquelle l'auteur ne s'exprime que très parcimonieusement (Duras) voire pas du tout (Kane) ?

b) Le texte comme point de départ d'une étude comparative œuvres-parcours réels (documents administratifs, arbres, généalogiques, biographies)

- Le cas des auteurs « muets »

Les entretiens et la correspondance des auteurs sont un premier outil pour envisager la dimension autobiographique d'une pièce. Mais, en dernier recours, le texte en lui-même peut, à son tour, servir d'outil dans l'investigation car, s'il est bien de nature autobiographique, alors il contient de manière systématique des indications précises relatives à la biographie respective des auteurs, des informations qu'il va être possible de vérifier à un niveau purement administratif et qui vont mener à une évaluation de la dimension autobiographique. Plus largement, on essayera de dégager du texte, les éléments qui constituent un récit en pointillé de la personnalité de l'auteur par exemple, ou d'une partie de son parcours, tout ce qui, en somme, peut constituer un indice.

L'analyse des éléments textuels qu'on soupçonne d'être autobiographiques est particulièrement édifiante dans le cas des auteurs qu'on qualifiera de muets. Il s'agit des auteurs au sujet desquels on ne dispose d'aucun ou de très peu d'éléments tangibles les concernant, qui pourraient aider à l'analyse du texte. Leur parole sur l'œuvre ne nous est pas parvenue et on ne connaît ni de près ni de loin les intentions qui accompagnent le texte. Il faut donc faire le cheminement à rebours et partir des éléments textuels pour en déduire ou rejeter l'intention autobiographique de la pièce.

Si on se penche, par exemple, sur le texte d'un auteur comme Adam de la Halle, on peut en tirer des informations qui se confrontent à des documents officiels, selon les enquêtes menées notamment par Henry Guy, Pierre Dufournet, Claude Mauron, Normand R. Cartier mais aussi par Adolphe Guesnon³⁹³, Georges Bigwood³⁹⁴ ou encore de Jean Lestocquoy³⁹⁵. Là est la seule possibilité de toucher concrètement à la confirmation de la nature autobiographique de l'œuvre de cet auteur né au milieu du XIII^e siècle. Tout d'abord, le cadre dans lequel se situe

³⁹³ Adolphe GUESNON, *Les Origines d'Arras et de ses institutions*, Hachette Livres BNF, 2012.

³⁹⁴ Georges BIGWOOD, *Les Financiers d'Arras*, Revue belge de philologie et d'histoire, 1924.

³⁹⁵ Jean LESTOCQUOY, *Patriciens du Moyen Age : les dynasties bourgeoises d'Arras du XI au XV^e siècle*, Arras, Mémoires de la commission des Monuments historiques du Pas-de-Calais, 1945.

la pièce semble être directement tiré de la réalité arrageoise de l'époque, ainsi, il est très probable que les rôles du *Jeu de la Feuillée* aient été écrits directement pour les personnes intéressées, qui jouent leur propre rôle. C'est dans les registres écrits de la ville notamment le *Nécrologe de la Confrérie des jongleurs et des bourgeois d'Arras* (1194-1361)) ou encore *Chansons et dits artésiens* qu'on trouve les éléments permettant d'attester ou de déduire l'existence réelle de ces personnes dans l'entourage de l'auteur. On trouve dans ces documents la date de la mort de Maître Henri qu'Adam présente comme son père et dont Henri Guy dit qu'il est probablement issu d'une origine modeste ce qui expliquerait qu'il ne puisse aider son fils dans la pièce. Le personnage de Riquier Auris, apparaît dans le *Nécrologe* qui mentionne sa mort en 1301 et par la réclamation des clercs mariés parmi lesquels on peut lire le nom de Riccerus Aurifaber, des membres de sa famille figurent dans les *Chansons et dits artésiens*. Il se pourrait, en outre, qu'il fut le propre frère d'Adam, il est en tout cas mentionné comme tel par Baude Fastoul dans ses *Congés* (poème en 696 vers où l'auteur prend congé de cent-vingt personnages avant d'entrer dans une léproserie). Guillot est également mentionné par Baude Fastoul, il semble qu'il ait été le sergent héréditaire de la rivière de Saint-Vaast qui signe plusieurs actes échelonnés de 1277 à 1301, il est mentionné dans le *Nécrologe* en 1302. Hans Le Mercier est cité parmi des arbalétriers dans les *Congés* de Baude Fastoul. Le sot Walet (ou Warlet), qui veut ressembler à son père, serait, selon l'enquête d'Ernest Langlois³⁹⁶, le fils d'un Varlet, juge d'un jeu-parti. Le *Nécrologe* mentionne, en 1283, un Pois Pilés Valés qui est le surnom attribué aux insensés, Walet réclamant des pois pilés dans le *Jeu*, on peut penser qu'il s'agit de l'identité du Pois Pilés dont il est question dans le document officiel mais il faut émettre une réserve puisque les pois pilés avaient aussi, dans la pensée collective, la vertu de guérir, il est donc difficile d'affirmer qu'il s'agit de la même personne. Dame Douche se trouve également dans le *Nécrologe* en 1279. Elle possédait vraisemblablement des terres et appartenait à une famille connue dont un membre était poète (Andrieu Douche). Le jeune Rainelet comme le tavernier Raoul le Waisdier (inscrit au *Nécrologe* en 1311), sont, semble-t-il, des arrageois connus même si Pierre Dufournet envisage que ce dernier soit une bouture du petit crieur de vin du *Jeu de Saint Nicolas* de Jean Bodel nommé aussi Raoul. Adam ne connaissait peut-être pas ces gens dont il a pu se servir uniquement parce que leurs noms permettaient des équivoques en relation avec le caractère des personnages selon un jeu que ne dédaignaient pas les poètes satiriques d'Arras : Dame Douche (douce) est un personnage violent par exemple, Riquer pourrait être une allusion à la richesse, Hane à la sottise, Guillot à la « guile », la ruse. Néanmoins, il est probable que ces personnages soient prélevés dans le

³⁹⁶ Ernest LANGLOIS, ADAM DE LA HALLE, *Le Jeu de Robin et Marion, suivi du Jeu du pèlerin*, Champion, 1992.

tissu de la réalité, composant un tableau d'Arras et de sa population avec des silhouettes parfaitement reconnaissables pour les contemporains de l'auteur. Il s'agirait donc là des premiers personnages de la scène comique française, non pas des types généraux, des caractères abstraits (l'échevin, le boutiquier etc.) mais des individus réels, représentés sous leurs vrais noms et avec leurs vrais caractères.

Plus précisément sur Adam, il se place dans la filiation, d'une part, de la pièce *Courtois d'Arras*, d'autre part, de Jean Bodel en plaçant une partie de l'action dans une taverne puisque dans le *Jeu de St Nicolas* une taverne arrageoise était dressée en face du palais du roi sarrasin. De ces deux pièces, il reprend des personnages, des rimes, des schémas métriques mais surtout le motif de la reconnaissance, central dans son *Jeu*, et à mettre en relation avec le choix qui le conduit à jouer sous son propre nom. Le héros combat la folie qui dénature pour rentrer dans le droit chemin, retrouver sa vraie nature, pour, enfin, rentrer en soi-même : « S'est drois que je me reconnoisse » / « Ainsi il est juste que je me reconnoisse³⁹⁷ ». Cette réplique place Adam au centre d'une trame qui lui est manifestement consacrée ne serait-ce que parce qu'elle se met en place autour d'un problème propre à son parcours : ses études à Paris. Pourtant, malgré le fait qu'il soit le personnage principal, le texte émis par Adam ne compte que cent soixante-neuf vers sur les mille quatre-vingt-dix-neuf vers que compte la pièce, pour cause, l'auteur semble composer un autoportrait donné par l'entremêlement de la parole des autres. Riquier et Hans Le Mercier révèlent ainsi la versatilité présumée de son caractère : « Personne n'ose lui reprocher de ne pas donner suite à ses décisions hautement proclamées, car, par sa nature, il semble condamné à passer sans relâche d'une idée à l'autre, à changer dans cesse.³⁹⁸ ». Riquier, qui apparaît en outre comme un double du poète (d'où un potentiel lien de parenté), qui l'aide à préparer la fêerie, lui reproche son orgueil, un autre trait de caractère qui pourrait expliquer la solitude dont Adam se réclame au début. Cet autoportrait se poursuivrait à travers la présence de personnages énigmatiques (Dame Douche, le Fou, les Fées) dans lesquels il semble mettre ses doutes et ses peurs, des personnages qui expriment ses obsessions et ses hantises qui se trahissent aussi dans la structure de la pièce. Jean Dufournet fait remarquer : « (...) il est difficile de le saisir nettement, car Adam est un écrivain pudique qui procède par allusions et images³⁹⁹ ». Néanmoins, s'entrevoit dans son texte les « ombres personnelles⁴⁰⁰ » du poète ou encore : « l'expression profonde du poète, de ses obsessions et de ses efforts pour *se reconnaître*⁴⁰¹ ».

³⁹⁷ Adam DE LA HALLE, *Le Jeu de la Feuillée* (traduction Jean Rony), Bordas, 1969, pp. 36-37.

³⁹⁸ Jean DUFURNET, *Adam de la Halle à la recherche de lui-même*, Paris, Éditions Champions, 2008, p. 122.

³⁹⁹ *Ibid.*, p. 111.

⁴⁰⁰ Claude MAURON, *Le Jeu de la Feuillée. Étude psycho-critique*, Paris, José Corti, 1973, p. 123.

⁴⁰¹ Jean DUFURNET, *Adam de la Halle à la recherche de lui-même*, *Op. cit.*, p. 353.

Le texte d'une pièce peut donc contenir des éléments concrets (dates, noms, événements, descriptions) non négligeables dans une perspective d'analyse ayant trait à la dimension autobiographique, particulièrement dans le cas des auteurs dont on sait peu de choses. Ces éléments sont d'autant plus importants qu'ils sont probablement utilisés par l'auteur pour former un arrière-plan véridique. Il faut donc procéder à des études comparatives entre ce qu'on a disposition en terme de documents officiels, de traces écrites, de témoignages des contemporains de l'auteur et ces éléments qui entrent dans le cadre de la trame donnée.

Dans le cas de *L'Impromptu de Versailles* par exemple, Molière utilise dans le texte des éléments autobiographiques qui permettent d'étayer cette lecture. En effet, l'auteur semble profiter de cette petite forme pour parsemer des remarques sur son parcours personnel : les conflits avec l'Hôtel de Bourgogne bien sûr, la cabale de *L'école des femmes* mais aussi son mariage avec Armande Béjart qui a eu lieu l'année précédant l'écriture de la pièce et qui est vite agité, ce qu'on retrouve dans un dialogue comique entre les personnages des époux : « Molière. Taisez-vous, ma femme, vous êtes une bête. / Mlle Molière. Grand merci, Monsieur mon mari. Voilà ce que c'est : le mariage change bien les gens, et vous ne m'auriez pas dit cela il y a dix-huit mois.⁴⁰² ». Il évoque aussi les années passées sur les routes de Province : « (...) depuis que nous sommes à Paris⁴⁰³ », « (...) une troupe de comédiens nouvellement arrivés de la campagne⁴⁰⁴ ». Ces éléments concrets sur son parcours inscrivent la pièce dans un cadre réaliste et servent aussi à focaliser l'attention sur le personnage principal, auquel ces éléments se rapportent et autour duquel les autres personnages semblent créer un tourbillon. A ce titre, on pourrait dire que Molière procède comme Adam, d'abord en créant une dynamique autour de lui, au centre, ensuite en pariant sur la reconnaissance du public qui lui est contemporain, qui sait à qui se rapportent ces éléments.

Le cas des auteurs muets trouve une autre expression, contemporaine, dans la personne de Sarah Kane qui signe avec *4.48 Psychose* sa pièce « la plus clairement autobiographique de toutes⁴⁰⁵ » selon Graham Saunders. Mais en quoi cette pièce peut-elle être considérée, en partie, comme autobiographique ? L'auteur ne s'est quasiment pas exprimé sur son texte hormis dans une lettre (adressée à Nils Tabert, 8 février 1998) et un entretien (Dan Rebellato, 3 novembre 1998) alors qu'elle était en train de l'écrire, avant son décès le 20 février 1999. De plus, aucun élément de la pièce ne peut être soumis à vérification : il n'y a pas de repères temporels, le personnage principal n'a pas d'identité définie, le seul autre personnage non plus (l'autre

⁴⁰² MOLIÈRE, *L'Impromptu de Versailles*, *Op. cit.*, p. 149.

⁴⁰³ *Ibid.*, p. 150.

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 151.

⁴⁰⁵ Graham SAUNDERS, *Sarah Kane et le théâtre*, *Op. cit.*, p. 176.

personnage pourrait d'ailleurs n'être qu'une vue de l'esprit du personnage principal). En revanche, on a à notre connaissance deux séjours de Kane dans le même établissement psychiatrique londonien et la sévère dépression dont elle souffrait depuis le début de sa vie d'adulte. Le texte traitant de « dépression psychotique⁴⁰⁶ » (selon les mots de l'auteur) et de l'internement du point de vue de l'interné(e), l'expérience personnelle de l'auteur semble raisonner dans ces lignes qui plantent le décor de l'hôpital : « (...) je la retrouve cette odeur d'hôpital⁴⁰⁷ », « Une chambrée de visages inexpressifs qui ouvrent des yeux vides sur ma souffrance (...)»⁴⁰⁸, avec l'impersonnelle équipe des médecins (« Dr Ci et Dr. Ça et Dr. C'estquoi⁴⁰⁹ », « Médecins impénétrables, médecins raisonnables, médecins excentriques⁴¹⁰ ») et leur attitude de circonstance (« (...) Dr. Ça s'essaie à un murmure compréhensif⁴¹¹ ») face à la difficulté de s'exprimer chevillée à celle d'exister (« (...) je tremble sans raison et trébuche sur les mots et n'ai rien à dire sur ma « maladie »⁴¹² »). Au dérèglement de l'esprit s'oppose « la douce voix psychiatrique⁴¹³ » dont la langue s'articule en « Symptômes⁴¹⁴ » et « Diagnostic⁴¹⁵ ». Sarah Kane résumait le projet de *4.48 Psychose* en ces termes : « Il est question (...) de qui se passe dans l'esprit de quelqu'un quand les barrières séparant la réalité des diverses formes d'imagination disparaissent totalement, si bien qu'on ne sait plus ce qui différencie notre vie éveillée de notre vie onirique. Et aussi on ne sait plus où notre moi s'arrête et où commence le monde extérieur.⁴¹⁶ ». Certes, ces mots dépersonnalisent le propos (utilisation du « on », du « nous ») de la pièce toutefois la maladie, tant dans sa dimension purement psychique (réflexion, perceptions) que matérielle (la (non-)vie à l'hôpital), y est abordée dans des nuances telles qu'apparaissent les propres mécanismes de l'auteur c'est-à-dire le processus par lequel elle est passée, qui est une introspection : « Elle a pénétré plus profondément dans son propre psychisme (...) pendant qu'elle l'écrivait elle épuisait une sorte de réserve à l'intérieur d'elle-même⁴¹⁷ ». Il apparaît quasi-évident que Kane ait mis d'elle-même dans ce texte pour les gens qui l'ont côtoyée.

⁴⁰⁶ Sarah KANE citée par Graham SAUDERS, « Interview de Dan Rebellato, le 3/11/1998 », *Ibid.*, p. 178.

⁴⁰⁷ Sarah KANE, *4.48 Psychose*, Paris, L'Arche, 2002, p. 13.

⁴⁰⁸ *Ibid.*

⁴⁰⁹ *Ibid.*

⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 14.

⁴¹¹ *Ibid.*

⁴¹² *Ibid.*

⁴¹³ *Ibid.*

⁴¹⁴ *Ibid.*, p. 31.

⁴¹⁵ *Ibid.*

⁴¹⁶ Sarah KANE, Graham SAUDERS, « Interview de Dan Rebellato, le 3/11/1998 », *Sarah Kane et le théâtre*, *Op. cit.*, p. 178.

⁴¹⁷ Graham SAUDERS, *Ibid.*, pp. 176-177.

Le danger (ou la « tentation⁴¹⁸ ») qui guetterait l'analyse de cette pièce serait d'en faire « l'objet d'une mythologie⁴¹⁹ », *a fortiori* ici dans l'optique autobiographique qui pourrait favoriser ce danger. Dans son compte-rendu de la pièce, suite à la création de celle-ci à Londres, après la mort de Kane, un journaliste note qu'il lui semble voir dans ce texte un écho au dernier poème de Sylvia Plath avant son suicide, *Edge*, il relie donc les deux femmes qui illustreraient, avec leurs mots : « l'écrivain énonçant l'acte qu'elle est sur le point de commettre⁴²⁰ ». Cette démarche critique assez évidente prend au pied de la lettre une pièce abordant le suicide écrite par un auteur bientôt lui-même suicidé qui écrit des phrases telles que « Je me suis résignée à la mort cette année⁴²¹ », « je vais mourir⁴²² », « (...) je me pendrai⁴²³ », « Je vais mourir / pas encore / mais c'est là⁴²⁴ ». Cette critique sera reprise par quasiment tous les journalistes critiques britanniques qui envisagent la pièce comme un simple billet de suicide et pose les premières bases d'un mythe fantaisiste qui idéaliserait en quelque sorte l'acte de l'auteur. Pourtant, il est possible de prendre appui sur ce commentaire de Billington pour voir comment Sarah Kane elle-même désamorce, par anticipation involontaire, le mythe. D'abord, il convient de noter que l'ensemble des pièces de Kane abordent, à un moment ou à un autre, le thème du suicide ou de la tentative de suicide. Ensuite, il faut rappeler encore une fois qu'elle met en jeu un personnage qui ne porte pas son nom. Mais surtout, en traitant du suicide sur un ton lapidaire, l'auteur brise la posture même de l'écrivain en perdition. Alors que l'ensemble de la pièce est bercée dans une tristesse mise en valeur par un emploi poétique de la langue, une mélancolie sublimée par une langue recourant aux figures de style, anaphores, métaphores, le suicide est traité assez trivialement : « Prendre tous les cachets, m'ouvrir les veines et me pendre⁴²⁵ », « Je serais debout sur une chaise un nœud autour du coup⁴²⁶ », « (...) elle s'est rasé la tête et tailladé les bras à la lame de rasoir.⁴²⁷ », « On avale / On coupe / On pend / C'est fait.⁴²⁸ », autant d'images brutales qui donnent à imaginer la misère psychique et physique peu valorisante dans laquelle se trouve le suicidaire (« ma voix d'outre-tombe tout juste creusée⁴²⁹ », « je me suis rasée la tête⁴³⁰ », « je

⁴¹⁸ *Ibid.*, p. 187.

⁴¹⁹ *Ibid.*

⁴²⁰ Michael BILLINGTON cité par Graham SAUDERS, « *Guardian* (30 juin 2000) », *Ibid.*, p. 176.

⁴²¹ Sarah KANE, *4. 48 Psychose*, *Op. cit.*, p. 12.

⁴²² *Ibid.*, p. 14.

⁴²³ *Ibid.*, p. 12.

⁴²⁴ *Ibid.*, p. 34.

⁴²⁵ *Ibid.*, p. 15.

⁴²⁶ *Ibid.*, p. 16.

⁴²⁷ *Ibid.*, p. 31.

⁴²⁸ *Ibid.*, p. 52.

⁴²⁹ *Ibid.*, p. 15.

⁴³⁰ *Ibid.*

me suis tailladé le bras⁴³¹ », « la patiente s'est réveillée dans une mare de vomissures⁴³² »). Ces images de la dépression suicidaire suscitées par le texte contrastent violemment avec celles qui visent à restituer l'état mental, les sensations, les doutes, les manques. Ces dernières éclipsent les premières dans la progression de la pièce et par là l'auteur met l'accent sur le travail autour de la langue. Elle permet d'envisager son texte de manière complètement autonome par rapport au fait qu'elle ait mis fin à ses jours à l'instar du personnage qui parle dans *4.48 Psychose*. Ainsi, ce texte recueille des éléments intimes de l'auteur notamment de son parcours, en cela il touche à l'autobiographie, mais il n'a rien à voir avec une quelconque prémonition ou annonce et ne tire pas sa dimension autobiographique du suicide de l'auteur comme les critiques l'ont affirmé lors de la création britannique.

En somme, le cas des auteurs muets exige une analyse qui prenne en compte chaque élément du texte qui pourrait être rapproché de son auteur à condition de trouver comment, à condition de faire résonner le texte avec des faits tangibles qui puissent venir attester et changer la déduction en affirmation : documents officiels et parole de l'entourage jouent alors un rôle non négligeable quand ils sont mis en perspective des pièces.

- Les ancrages généalogiques

Le texte peut aussi donner des ancrages généalogiques sur l'auteur, ce qui inscrit plus clairement la pièce dans l'autobiographie. Ces derniers sont systématiquement présents dans les pièces présentées comme clairement autobiographiques. Dans *Wielopole-Wielopole*, Kantor prend la parole en scène lors de la première partie (« le mariage ») pour tracer un historique de sa famille : « Voici ma grand-mère Katarzyna, / la mère de ma mère. / Celui-ci est son frère le Prêtre. / Nous l'appelions l'oncle. / (...) Dans un moment entrera ma mère Helka.⁴³³ ». Cette intervention est suivie du mariage des personnages d'Hélène dite Helka et de Marian Kantor, son père. Dans les faits, Józef Radoniewicz, le grand-oncle du metteur en scène s'est installé dans la petite ville de Wielopole en 1897, avec sa demi-sœur Katarzyna Berger, veuve et ses enfants (dont Hélène). En 1909, Hélène épouse Marian Kantor, instituteur⁴³⁴. Le spectacle montre le père de Kantor allant à la guerre en 1914, sans en revenir. Pourtant, si Marian Kantor n'est certes pas revenu de la guerre, il n'en est pas moins vivant jusque dans les années 1940. Il reste d'ailleurs en contact avec sa femme et ses enfants. Il

⁴³¹ *Ibid.*, p. 23.

⁴³² *Ibid.*, p. 32.

⁴³³ Tadeusz KANTOR, *Wielopole-Wielopole (Première partie « Le Mariage »)*, Tadeusz Kantor, *Les Voies de la création théâtrale*, vol. 18, *Op. cit.*, p. 195.

⁴³⁴ Informations recueillies sur le site de la Cricothèque : <http://www.cricoteka.pl>.

meurt probablement dans un camp de concentration, mais cette version n'est donnée que par le texte des pièces du *Retour d'Ulysse* puis de *Je ne reviendrai jamais* où intervient le spectre de Marian Kantor (« le spectre de mon Père⁴³⁵ ») avec l'entrée duquel est dit un texte inspiré du télégramme que la famille de Kantor aurait reçu suite à sa mort : « Voix de mon Père : / « Je suis mort le 24 janvier, / de l'année 44. » / (...) Et puis tout de suite / le communiqué « administratif » / du Camp de la Mort.⁴³⁶ ». Philippe Caubère inscrit également l'énumération généalogique comme une marque autobiographique. Quasiment tous les personnages de ses pièces portent les noms des personnes qui les ont inspirés y compris ses frères et sa sœur, les parents sont nommés « le père », « la mère » mais ils se situent eux-mêmes : « Le père : Je suis le papa de Ferdinand Faure, je suis le mari de Claudine Gautier (...)»⁴³⁷, « Claudine : (...) tu es la fille de Claudine Gautier (...) fille de Marcel Gautier, hôtelier (...)»⁴³⁸. Tadeusz Kantor comme Philippe Caubère assument sans détour la nature autobiographique de leur œuvre que viennent compléter ces données d'ordre familiales ; en revanche, avec un auteur comme Marguerite Duras, ces mêmes données sont les seuls outils qui permettent d'envisager clairement le genre autobiographique de sa pièce puisque l'auteur reste assez vague à ce propos.

Autant la parole de Duras sur sa pièce est limitée, autant *L'Éden cinéma* contient de nombreuses références à la famille de Suzanne qu'il est donc possible de comparer avec les données sur la famille Donnadiou de sorte de pouvoir distinguer ce qui inscrit la pièce dans l'autobiographie et ce qui la plonge dans la fiction. Les informations sur les Donnadiou étant elles-mêmes parfois contradictoires, s'imbriquant parfaitement dans la mythologie qu'a composé l'auteur sur sa famille, elles amènent, en amont, à une enquête (une méta-enquête en quelque sorte) qui doit permettre de déduire certains faits de la manière la plus certaine possible. Le début de la pièce retrace la biographie de la mère par la bouche de ses enfants, Suzanne et Joseph, et chaque élément contribue à tisser une trame où vérité et déformation s'entremêlent progressivement. Il est dit de la mère : « (...) la mère était née dans le nord de la France, dans les Flandres françaises⁴³⁹ », Marie Donnadiou-Légrand est en effet née à Fruges dans le Pas-de-Calais ; « elle avait fait une école normale d'institutrice⁴⁴⁰ », « Son premier poste est Dunkerque – elle a entre vingt-trois et vingt-cinq ans⁴⁴¹ », ce qui correspond aux éléments dont nous disposons au sujet de Marie Donnadiou. Il est dit plus loin : « Elle est

⁴³⁵ Tadeusz KANTOR, *Tadeusz Kantor, Les Voies de la création théâtrale*, vol. 18, *Op. cit.*, p. 96.

⁴³⁶ *Ibid.*

⁴³⁷ Philippe CAUBERE, *Le Roman d'un acteur, Op. cit.*, p. 157.

⁴³⁸ Philippe CAUBERE, *Claudine et le théâtre, Op. cit.*, p. 42.

⁴³⁹ Marguerite DURAS, *L'Éden cinéma*, Mercure de France, 1986, p. 12.

⁴⁴⁰ *Ibid.*, p. 13.

⁴⁴¹ *Ibid.*

nommée en Indochine française. / On doit être en 1912.⁴⁴² », il semble pourtant que Marie Donnadiou soit arrivée avant en Indochine plus tôt (peut-être en 1905) pour suivre son premier époux Flavien Obscur⁴⁴³. Est évoqué ensuite son « mariage avec un fonctionnaire de l'enseignement colonial⁴⁴⁴ », « Et puis le père est mort. On avait entre quatre et sept ans⁴⁴⁵ » qui sont des éléments avérés (Henri Donnadiou est mort en 1921). Puis, l'auteur procède à un brouillage des données temporelles qui contribue à faire entrer le récit dans la théâtralité comme si l'auteur indiquait par là l'entrée dans un univers truqué où le cadre temporel s'assouplit et est relégué au second plan de l'action.

Cette incohérence temporelle intervient au moment où est rapporté l'épisode de l'éden cinéma, qui est un moment de la vie familiale fabulé par Duras qui prend appui sur les vraies leçons de piano que donnait Marie Donnadiou, un fait attesté par un ancien élève de cette dernière⁴⁴⁶. Dans la pièce, Marie Donnadiou serait restée dix ans à l'Éden-cinéma en tant que pianiste « jusqu'à la fin du cinéma muet⁴⁴⁷ » ce qui, par déduction la fait travailler au cinéma entre 1917 et 1927. Pourtant, entre 1917 et 1921 Henri Donnadiou est vivant et sa famille évolue plutôt dans les sphères bourgeoises de la colonie. Cependant, Suzanne et Joseph laissent aussi entendre, en poursuivant le récit de cet épisode au début de la pièce, qu'elle aurait travaillé à l'Éden de 1914 à 1924 : « Depuis l'Éden cinéma dix ans ont passé⁴⁴⁸ » : « On est en 1924⁴⁴⁹ » précisent-ils, entamant l'épisode de l'achat des terres incultivables par la mère. Dans le *Cahier rose marbré (Cahiers de la guerre)*, Duras situe l'installation dans la plantation en 1925 ce qui correspond donc plus ou moins à la datation de la pièce. Or, les biographies de Adler et de Blot-Labarrère indiquent que l'arrivée de Mme Donnadiou et de ses enfants sur la concession se produit à la fin de l'année 1928 tandis que d'autres notices biographiques de Duras situent l'épisode des barrages entre 1926 et 1931⁴⁵⁰. On voit encore un flou qui est probablement entretenu par l'auteur. Ce floutage des données correspond finalement à la pensée même de Duras sur l'agencement du récit. Elle fait débiter sa pièce par un récit chronologique de ce que fut la vie de la famille avant les barrages puis juste après (avant 1931, temps de l'action de la pièce), selon la technique classique de la rétrospection, mais c'est comme si, vu du présent de l'auteur et du présent des personnages mêmes, les

⁴⁴² *Ibid.*

⁴⁴³ D'après la version avancée par Jean VALLIER, *C'était Marguerite Duras (1914-1945)*, *Op. cit.*

⁴⁴⁴ Marguerite DURAS, *L'Éden cinéma*, *Op. cit.*, p. 14.

⁴⁴⁵ *Ibid.*, p. 15.

⁴⁴⁶ Max BERGIER, Claire DEVARRIEUX, « Ma vie à Saïgon », *Libération*, <http://www.liberation.fr>, 14 mars 1996, page consultée le 18 avril 2012.

⁴⁴⁷ Marguerite DURAS, *L'Éden cinéma*, *Op. cit.*, p. 15.

⁴⁴⁸ *Ibid.*, p. 18.

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 19.

⁴⁵⁰ *Marguerite Duras. Romans, cinéma, théâtre, un parcours 1943-1993*, Quarto Gallimard, 1997. p. 1733.

éléments se déplaçaient d'eux-mêmes ce que Duras exprime en ces termes : « (...) il y a tellement de modèles de récits qui sont faits à partir de celui de la chronologie, des faits extérieurs. On prend ce modèle-là en général. On part du commencement de sa vie et sur les rails des événements (...) on descend vers le présent. (...) Mon histoire, elle est pulvérisée chaque jour, à chaque seconde de chaque jour, par le présent de la vie (...)»⁴⁵¹ ». Quoiqu'il en soit, lorsque commence l'action de la pièce, après le prologue qu'a constitué l'histoire de la mère, les dates correspondent à la vie de l'auteur : « C'est en 1931. J'ai seize ans. Joseph a vingt ans.»⁴⁵² ». De plus, l'action se passe en 1931 ce qui peut correspondre avec l'histoire réelle puisque *L'Éden cinéma* s'achève sur la mort de la mère (fictive, Marie Donnadiou est morte bien plus tard et en France) qui viendrait ici symboliser la fin de l'époque des barrages et le départ de Prey Nop. En sachant qu'on retrouve la trace de Marie Donnadiou à Saïgon, où elle est institutrice, en 1931-1932, la date de l'action de la pièce semble correspondre aux faits, du moins elle laisse à penser qu'après 1931, Marie Donnadiou, tout en gardant le bungalow, n'a plus tenté de cultiver la terre.

Concernant le lieu de l'action, il est puisé dans l'autobiographie, le bungalow acquis par le père de Duras se trouvant bien à Prey-Nop. A partir de 1931, Max Bergier est un élève de Marie Donnadiou qui peut témoigner de l'existence du lieu. Il rapporte aussi que cette dernière avait fait part à son père des problèmes qu'elle rencontrait avec la concession : « Je n'ai pas connu l'affaire de la concession, je sais que Mme Donnadiou s'en est confiée à mon père, mais elle ne s'en est plus occupée, et elle n'en parlait pas quand nous étions là-bas.»⁴⁵³ ». Bergier décrit ce lieu dans lequel il a passé quelques semaines : « Les maisons étaient sur pilotis. (...) Le bungalow était tout en planches, pauvre, le genre paillote.»⁴⁵⁴ ». Sa description étaye la version théâtrale qui insiste sur la pauvreté du lieu. En outre, la modification majeure du texte par rapport à la biographie de l'auteur et par rapport même à son roman d'inspiration autobiographique, consiste en la suppression du frère aîné, Pierre. En revanche, la présence du petit frère, Paul, est conservée et, s'il devient Joseph pour la scène, son goût pour la chasse qui est mis en avant dans la pièce est bien puisé dans la réalité : « Il avait plusieurs fusils, je me souviens d'un vingt-deux long rifle et d'une Winchester. Une fois, il avait tué un ours, une autre fois, il avait attrapé un chat tigre, vivant, qu'il avait installé dans le tiroir de l'armoire de notre chambre»⁴⁵⁵ ». C'est ce qu'on retrouve dans la pièce notamment lorsqu'il est question de la grange où Joseph entrepose ses prises. Enfin, de la jeune Marguerite Donnadiou, Max Bergier

⁴⁵¹ Marguerite DURAS, *La Vie matérielle*, P.O.L Éditeurs, 1987, p. 99.

⁴⁵² Marguerite DURAS, *L'Éden cinéma*, *Op. cit.*, p. 28.

⁴⁵³ Max BERGIER, Claire DEVARRIEUX, « Ma vie à Saïgon », *Libération*, *Op. cit.*

⁴⁵⁴ *Ibid.*

⁴⁵⁵ *Ibid.*

garde le souvenir d'une personne « qui a manqué d'affection⁴⁵⁶ » ; de fait la description qu'il donne de Marie Donnadiou correspond précisément à celle qui est donnée au sujet de la mère par les enfants dans *L'Éden cinéma*, qui évoquent le silence, l'absence de tendresse, les réactions violentes et la détermination de cette femme : « Elle n'avait pas l'air tendre. Elle ne riait pas facilement.⁴⁵⁷ » rapporte Max Bergier. Ces faits attestent donc bien d'un prélèvement opéré par Duras dans sa propre histoire familiale pour composer sa pièce.

A la lumière du cas de Marguerite Duras, on voit l'importance que revêtent les ancrages familiaux (état civil des ascendants, de la fratrie, dates, lieux dans lesquels l'auteur a vécu, grandi) qui vont permettre d'inscrire l'œuvre tout près de l'auteur. Il est difficile de considérer que ces repères donnés par l'auteur ne soient pas intentionnels, qu'ils ne soient pas destinés à orienter la lecture. On pourrait mettre en avant le fait que l'auteur a le choix de la transposition : il peut, à l'instar de Mouawad, placer des éléments autobiographiques dans un cadre qui ne permet pas, à première vue, de les rattacher à l'auteur. Ainsi, on peut voir dans l'utilisation d'ancrages explicitement ou implicitement noués à la vie de l'auteur (les deux cas nécessitant une enquête), une des règles de la scène autobiographique : par leur usage, l'auteur indique dans quelle modalité il situe son texte, une modalité autobiographique, et dans quelle proportion.

Olivier Py s'inscrit dans la même démarche que Duras puisqu'on retrouve dans le texte de *Théâtres* des éléments de repérages familiaux qui vont servir à pallier la quasi-absence de parole de l'auteur sur sa pièce. *Théâtres* est une pièce à part dans le parcours littéraire de son auteur, elle est la seule pièce (avec, dans une moindre mesure, *Illusions comiques*) où il parle de lui, de son parcours personnel, de son identité méditerranéenne rompant ainsi avec sa posture d'auteur inspiré par le ciel : « Rien de ce qui me caractérise n'a d'origine. Tout m'est venu d'en haut.⁴⁵⁸ ». C'est un autoportrait en forme de drame qui commence sur une fiction : la mort prochaine de « Moi-même » poignardé « sur le trottoir [d'une] ville imaginaire⁴⁵⁹ » arborant une plaie peinte à la gouache pour le théâtre. Au seuil de la mort, le personnage opère une rétrospection qui le mène des anecdotes de son enfance, empruntées à celle de Py, à une réflexion sur sa génération. Un objet est utilisé, qui représente la dimension rétrospective de la pièce : la photographie du père d'Olivier Py jeune, donnant lieu à un tableau (« La photographie⁴⁶⁰ »). C'est ensuite un emboîtement de dialogues convoquant successivement le

⁴⁵⁶ *Ibid.*

⁴⁵⁷ *Ibid.*

⁴⁵⁸ Olivier PY, Dossier pédagogique des *Illusions comiques*, theatre-odeon.eu, page consultée le 10 juin 2009, p. 21.

⁴⁵⁹ Olivier PY, *Théâtres*, *Op. cit.*, p. 164.

⁴⁶⁰ *Ibid.*, p. 173.

père et la mère (qui n'ont pas de dénomination) qui visent à faire un récit à la fois focalisé (sur la famille de « Moi-même ») et élargi (sur l'époque dans laquelle elle a évolué). Ces dialogues donnent lieu au récit du souvenir d'une Algérie heureuse (du point de vue de la mère) puis déchirée par la guerre : « Ma mère : (...) les exécutions en masse sous ma fenêtre, un soir d'avril 61, des femmes et des enfants avec les mains sur la tête.⁴⁶¹ ». C'est ici que le récit de la guerre sert à relier « Moi-même » et sa famille à Olivier Py et sa famille qui a vraiment vécu le conflit et a dû fuir l'Algérie. Ainsi, l'auteur atteste qu'il a puisé dans les souvenirs de sa mère pour parler de cette époque. La guerre d'Algérie, traumatisme collectif, trouve ses canaux dans les veines et les destins individuels : le départ de la colonie pour Grasse, l'éclatement de la famille, le divorce des parents scellant (« Moi-même : (...) quand papa est parti⁴⁶² ») la relation fusionnelle du fils et de la mère, autant d'éléments que confirme le parcours réel de la famille Py.

Théâtres est mené sur le mode du *confiteor*. Si Olivier Py, comme Tadeusz Kantor avant lui, a recours à l'idée de la confession, c'est qu'il sollicite l'expression autobiographique pour se situer dans son temps, parmi les autres, dans l'Histoire en somme. Mais, à la différence de Kantor, la pièce se situe davantage dans la formulation de l'aveu d'une culpabilité, celle de ne pouvoir parler d'autre chose que de soi, quand autour de soi tant de souffrance s'exhibe, et celle de faire partie de la race des bourreaux : « (...) ce mot de guerre n'était jamais dit, on disait événements, moi j'étais né du sang de quelques martyrs dans le caniveau de la décolonisation⁴⁶³ », des mots qui font résonner cette mort symbolique et sordide de « Moi-même » sur un trottoir.

On voit qu'il est impossible d'exclure le « je » de l'auteur dramatique quand bien même il s'exprime sur la scène, par des personnages. Il est identifiable, à condition de considérer d'abord la parole de l'auteur sur son œuvre, le seul qui puisse indiquer jusqu'à quel point il a mis de lui-même dans son texte. Cette parole, qu'elle prenne place dans le domaine paratextuel ou épitextuel, est elle-même graduée, les mots utilisés sont différents selon que l'auteur exprime une promesse (et on rejoint là l'idée d'un pacte), l'aveu d'un investissement personnel, la volonté affirmée de mettre en scène de manière détournée des éléments puisés dans son parcours personnel pour en faire des outils esthétiques et moraux, la mise en scène de son point de vue. Ce « je » n'est jamais présent avec la même force et il ne se donne jamais à lire / voir de la même manière. Au-delà de la parole de l'auteur, il faut considérer les outils à disposition qui peuvent permettre d'évaluer la dimension autobiographique : le texte de la

⁴⁶¹ *Ibid.*, pp. 182-183.

⁴⁶² *Ibid.*, p. 182.

⁴⁶³ *Ibid.*, p. 177.

pièce lui-même, mis en relation avec tous les documents apportant des informations factuelles sur l'auteur. Ces derniers prennent une importance capitale dans le cas des auteurs les plus anciens, les moins accessibles.

Grâce à cette enquête, on voit dans quelle mesure il y a bien existence d'une expression autobiographique mais à laquelle on ne peut réduire entièrement les pièces puisqu'elle prend toujours place dans un champ plus vaste qui admet la fiction. Là est la grande spécificité de l'expression autobiographique dans l'écriture dramatique, qui rend son évaluation difficile : ses composants y apparaissent déformés, modifiés, épurés sous l'action du travail de création qui intègre complètement le recours à la fiction en faisant appel aux moyens propres à la scène. Alors, quelle place occupe exactement la fiction par rapport aux éléments autobiographiques relevés ? Pourquoi l'auteur ne se contente pas d'écrire sa vie sous une forme dramatique, qui serait l'équivalent de l'autobiographie en littérature ou même de l'autofiction ? Où s'arrête l'autobiographie et où commence la fiction ? Et sous l'action de quoi les deux catégories sont-elles amenées, et même contraintes, à cohabiter ?

ii. Le détour fictionnel : nature et degrés du processus imaginatif

a) Le choix de l'ancrage dramatique : une question de positionnement entre l'autobiographie et la fiction

- L'intrusion fantaisiste dans un cadre vraisemblable

En faisant de sa vie un récit romanesque, Rousseau a contribué à assouplir un genre autobiographique qui, jusque là, était dominé par les introspections religieuses (la conduite en ordre des idées) et les Mémoires (la conduite en ordre des souvenirs). Le récit autobiographique entre dans la modernité à partir du moment où il admet une mise en forme qui remet en mouvement et en relation, qui ne se contente de raconter des faits : le récit interprète, les argumente, les reconstruit. L'auteur sélectionne et travaille les moments pour en faire une histoire qui a un sens et une efficacité participant notamment à la construction de ce que Paul Ricoeur nomme *l'identité narrative*⁴⁶⁴ qu'on peut résumer comme le « je » devenant ce qu'il se raconte à lui-même. Les paroles de Rousseau dans le *Préambule de Neufchâtel* illustre bien cette volonté de reconstruire son histoire. Dans ce dernier, Rousseau évoque le

⁴⁶⁴ Paul RICOEUR, « L'identité personnelle et l'identité narrative », « Soi et l'identité narrative », *Soi-même comme un autre*, Éditions du Seuil, 1990, pp. 137-198.

déguisement que chaque auteur met sur sa propre vie quand il se raconte, l'apologie rendue possible par ce déguisement grâce auquel l'auteur peut se montrer comme il désire être vu, non comme il est. Rousseau admet une part de réarrangement des faits dans l'écriture autobiographique. Ainsi, malgré la promesse de vérité dont se fait l'écho le pacte introduisant les *Confessions*, la réalité est vite réarrangée, dans les premières pages, avec le mariage des parents de l'auteur qu'il ne rapporte pas dans les faits, puisque ce sacrement n'eut pas lieu ; cela fait partie des « ornements⁴⁶⁵ », des « détails qu'[il] imaginai[t]⁴⁶⁶ » avec lesquels Rousseau fait se côtoyer en toute conscience autobiographie et réinvention. Cette dernière ne constitue pas pour autant un mensonge pour Rousseau qui note dans *Les Rêveries* : « Mentir sans profit ni préjudice de soi ni d'autrui n'est pas mentir : ce n'est pas mensonge, c'est fiction.⁴⁶⁷ ». L'invention remplacerait l'histoire réelle pour l'auteur : « Quand Rousseau ment il croit à son mensonge (...).⁴⁶⁸ ». Au-delà du fait de savoir si Rousseau adhère aveuglément à ses inventions au point qu'elles viendraient remplacer la réalité de l'histoire vécue ou s'il se place uniquement dans une posture de naïveté, ses mots nous renseignent sur ses intentions et celles-ci ne visent pas à flouer le lecteur en lui mentant (Nietzsche n'aurait pas renié la posture rousseauiste : « Le mensonge le plus fréquent est celui qu'on fait à soi-même ; mentir aux autres n'est qu'un cas relativement exceptionnel.⁴⁶⁹ »). Le recours à l'invention est davantage une manière de se réapproprier sa propre histoire pour Rousseau en la repensant, en la réécrivant, en l'arrangeant : « (...) le vrai auquel je dois consacrer ma vie est d'abord *ma* vérité, le pacte avec le vrai est un pacte avec moi-même.⁴⁷⁰ » en déduit Jean Starobinski. C'est cette même volonté de réappropriation de son histoire personnelle qu'on retrouve sur la scène à caractère autobiographique et ce deux manières distinctes : soit par un recours à ce qu'on nommera la fantaisie, c'est-à-dire inclure des éléments fictionnels dans un cadre qui correspond au parcours réel de l'auteur, soit par un recours à la fiction en plaçant une part autobiographique dans un cadre qui est complètement étranger au parcours réel de l'auteur. Ces deux manières de procéder mettent en évidence les différences formelles entre les différents type de recours à la fiction.

Dès le début du *Drame de la vie* de Restif de la Bretonne, le lecteur est amené à s'interroger sur la dimension fantaisiste de cette trame pourtant présentée comme autobiographique. En effet, Restif, auteur de la pièce, dédouble sa présence, il est montré sous

⁴⁶⁵ Jean-Jacques ROUSSEAU, *Les Rêveries du Promeneur solitaire*, *Op. cit.*, p. 97.

⁴⁶⁶ *Ibid.*

⁴⁶⁷ *Ibid.*, p. 89.

⁴⁶⁸ Jean STAROBINSKI, *Jean-Jacques Rousseau. La Transparence et l'obstacle*, *Op. cit.*, p. 78.

⁴⁶⁹ Friedrich NIETZSCHE, *L'Antéchrist*, Paris, Gallimard, 1974, p. 221.

⁴⁷⁰ Jean STAROBINSKI, *Jean-Jacques Rousseau. La Transparence et l'obstacle*, *Op. cit.*, p. 249.

les traits d'Anneaugustin en scène (qui aurait été joué par un acteur autre que Restif si la pièce avait été montée) et d'Anneaugustin spectateur de la pièce sur lui-même (un rôle qui aurait été, en toute logique, tenu par Restif dans le cas d'une représentation). Le fantasme se mêle subtilement à l'œuvre : au moment où commence l'action, Anneaugustin-Restif vient de divorcer (Restif est en effet en train de divorcer de son épouse quand il écrit *Le Drame*), il a 60 ans et vient d'épouser Jeannette Rousseau (un fait inventé) encore vierge à 63 ans, toujours également aimée, malgré les maîtresses intermédiaires en chacune desquelles Anneaugustin a vu Jeannette réincarnée (« Anneaugustin. - Ciel ! Qu'elle est jolie ! C'est l'air et le costume de Jeannette Rousseau (...)»⁴⁷¹). Il invente une représentation à Paris en 1793 chez M. Aquilinde-l'Elisée (Grimod de La Reynière, véritable ami de Restif qui lui a fait découvrir Castanio, spécialisé dans les spectacles d'ombres). A Jeannette, perdue depuis si longtemps, on montre la vie entière de son nouveau mari, que ce dernier commente parfois depuis sa position de spectateur.

Restif note à propos de son *Drame* : « (...) je prends mon héros à sa naissance, (...) je ne laisse échapper aucune action⁴⁷² ». De fait, la pièce est conçue pour faire défiler sous les yeux de ces spectateurs particuliers un enchaînement de morceaux que Restif décrit en ces termes : « Les divisions sont naturelles ; on y suit le train de la vie⁴⁷³ ». Là s'entame une feinte de la part de l'auteur parce que la division de la pièce ne donne pas un effet « naturel », encore moins l'effet de suivre une vie humaine, au contraire, le *Drame* est une pièce au découpage extrêmement sophistiqué : douze actes (en référence aux mois), 365 scènes (en référence aux jours), 10 pièces correspondant à dix grandes époques, d'environ quatre années chacune. Elle s'entame avec un Prologue, contenant quatre Actes des Ombres qui mettent en scène les héroïnes et héros familiers, les amis de jeunesse à Sacy et à Auxerre. Elle se poursuit avec une première pièce « Madame Parangon où le pouvoir de la vertu » (en cinq actes), l'Acte V des Ombres fait transition avec la deuxième pièce « Zéfîre ou la fille amante » (en trois drames ou quatre actes) puis c'est la suite de l'Acte V des Ombres ainsi que l'Acte VI des Ombres et les Actes des Cartes. Viennent ensuite les troisième, quatrième, cinquième et sixième pièces qui se succèdent, chacune étant divisée en trois actes : « Agnès et Adélaïde ou le dangereux échange », « Rose et Eugénie ou les inconvénients d'un imprudent mariage », « Élise ou l'amante du mérite », « Louise ou Térèse ou l'amour et l'amitié ». La septième pièce, « Virginie ou la nature secondant l'amour », se présente en trois actes également, auxquels est ajouté un prologue. Viennent ensuite, la huitième pièce, « Sâra ou la fausse tendresse », drame

⁴⁷¹ Nicolas-Edme RESTIF DE LA BRETONNE, *Le Drame de la vie*, *Op. cit.*, p. 56.

⁴⁷² *Ibid.*, p. 463.

⁴⁷³ *Ibid.*, p. 11.

en quatre actes, la neuvième pièce, « Félicité ou le dernier amour » en trois actes. Se succèdent enfin une scène d'ombres chinoises, la dixième pièce « Filette reconnue » [*sic*] (en trois actes), cinq Actes des ombres en scènes détachées, lesquelles sont destinées à faire entrer dans le récit dramatique toutes les aventures de second plan qui complètent le drame et la Conclusion.

Certes, Restif situe sa pièce dans un cadre qui correspond à son propre parcours (les pérégrinations d'Anneaugustin correspondent à celles de Restif : mêmes milieux sociaux côtoyés, mêmes villes habitées, mêmes maisons fréquentées, mêmes personnes rencontrées) mais un agencement aussi complexe invite davantage à voir cette pièce comme une grande fantaisie théâtrale qui, par ailleurs, respecterait les principes aristotéliens de la *mimesis* c'est-à-dire les principes d'agencement de la fiction :

L'unité de l'histoire ne vient pas, comme certains le croient, de ce qu'elle a un héros unique. Car il se produit dans la vie d'un individu unique un nombre élevé, voire infini, d'événements dont certains dont certains ne forment en rien une unité, et de même un individu unique accomplit un grand nombre d'actions qui ne forment en rien une action une (...). Ainsi (...) l'histoire, qui est représentation d'action, doit l'être d'une action une et qui forme un tout ; et les parties qui constituent les faits doivent être agencées de telle sorte que, si l'une d'elles est déplacée ou supprimée, le tout soit disloqué et bouleversé. Car ce dont l'adjonction ou la suppression n'a aucune conséquence visible n'est pas une partie du tout⁴⁷⁴.

Dans *Le Drame*, Restif procède donc par l'unité d'action qui correspond à l'unité d'une vie qui, elle-même, se disperse en de multiples ramifications : « (...) j'en suis tous les développements. Rien n'est omis (...). Otez le nœud du chapelet de la vérité, toutes se défilent (...)»⁴⁷⁵ ». Il parle ainsi d'une « (...) autobiographie en morceaux⁴⁷⁶ » mais ces morceaux ne peuvent pas se soustraire à la totalité en place. A ce titre, Jean-Louis Barrault, qui fut un temps désireux de monter *Le Drame de la vie*, buta sur la difficulté de procéder à un détachement de certaines parties de l'œuvre au détriment d'autres et souligna l'importance de la totalité. Par ailleurs, les multiples développements du *Drame de la vie* permettraient à l'auteur de respecter à son tour un principe émis par Rousseau en ces termes : « (...) jamais homme n'a dit de lui-même ce que j'ai à dire de moi⁴⁷⁷ ». L'auteur se donne ainsi la mission de « Tout dire⁴⁷⁸ » (« dire ce qui ne se dit pas, dire un peu plus, dire autre chose⁴⁷⁹ »). Les multiples parties qui constituent le *Drame* donnent donc le temps à Restif de « tout dire », de ne rien omettre, jusqu'au plus impudique : Anneaugustin va jusqu'à lire à l'assemblée réunie autour de lui

⁴⁷⁴ ARISTOTE, *La Poétique*, Librairie générale Française, collection Le Livre de Poche, 1990, p. 97.

⁴⁷⁵ Nicolas-Edme RESTIF DE LA BRETONNE, *Le Drame de la vie*, *Op. cit.*, p. 463.

⁴⁷⁶ *Ibid.*, p. 27.

⁴⁷⁷ Jean-Jacques ROUSSEAU, *Préambule de Neufchâtel*, <http://www.autopacte.org>, *Op. cit.*

⁴⁷⁸ Philippe LEJEUNE, *Signes de vie (Le pacte autobiographique 2)*, *Op. cit.*, p. 202.

⁴⁷⁹ *Ibid.*

l'épisode du viol de Mme Parangon présent dans *M. Nicolas* en tant que « véricité, qui ne dissimule rien.⁴⁸⁰ ».

Mais ces passages dans *Le Drame*, qui visent à montrer la sincérité de l'auteur, cohabitent avec des techniques propres au théâtre, que Restif entend exploiter pour rendre son ouvrage intéressant. Au moyen des ombres, des scènes de mimes et des marionnettes, Restif invite l'autobiographie du côté de la fantaisie en coupant, remodelant, réinventant, déplaçant les événements. De plus, la présence, à plusieurs reprises, d'une pièce de gaze voilant la scène contribue à déformer le récit autobiographique et à lui donner les contours du fantasme : par exemple, l'entrée en scène de toutes filles qui seraient nées de Restif se fait derrière la gaze. Par là, on peut expliquer son rapport à la notion de vérité qui « (...) ne renvoie pas à la notion d'authenticité, de fidélité à une réalité vécue, mais à celle de vraisemblance psychologique.⁴⁸¹ ». Restif est fidèle à la vision qu'il a de son parcours : « La vérité, pour lui, c'est une vérité personnelle (qui annexe l'imaginaire au réel) (...)»⁴⁸² ».

Restif se sert donc des potentialités du théâtre qui favorisent « des arrangements (...) qui ne pouvaient pas aller dans l'histoire⁴⁸³ » dévoilant le parti qu'il prend dans la construction de son « édifice⁴⁸⁴ » : « (...) j'ai mis les choses comme j'aurai désiré qu'elles arrivassent.⁴⁸⁵ ». Aussi, avec *Le Drame*, Restif touche à un autre genre qui est la chronique, le récit du particulier reconstruit et par là même remodelé, repensé, remémoré :

(...) le rôle du poète est de dire non pas ce qui a eu lieu réellement, mais ce qui pourrait avoir eu lieu dans l'ordre du vraisemblable ou du nécessaire. Car la différence entre le chroniqueur et le poète (...) est que l'un dit ce qui a eu lieu, l'autre ce qui pourrait avoir lieu (...) : la poésie traite plutôt du général, la chronique du particulier. Le « général », c'est le type de choses qu'un certain type d'homme fait ou dit vraisemblablement ou nécessairement. C'est le but que poursuit la poésie, tout en attribuant des noms aux personnages. Le « particulier », c'est ce qu'a fait Alcibiade ou ce qui lui est arrivé.⁴⁸⁶

En somme, Restif fait davantage chronique de ce qui lui est arrivé c'est-à-dire qu'il construit des images de son passé, en favorisant le récit de la totalité par rapport au souci de la vraisemblance. Il ne s'attache guère à rendre son histoire plausible, crédible, il affirme simplement (*via* le texte placé en tête de l'ouvrage) que ce qu'il raconte est vrai en tant qu'il s'agit d'une remémoration : « Je n'ai presque rien imaginé ; je me suis raconté⁴⁸⁷ » fait-il observer dans *Le Drame*. Le dernier *Acte des ombres en scènes détachées* vient soutenir la

⁴⁸⁰ Nicolas-Edme RESTIF DE LA BRETONNE, *Le Drame de la vie, Op. cit.*, p. 463.

⁴⁸¹ Pierre TESTUD, *Restif de la Bretonne et la création littéraire, Op. cit.*, p. 83.

⁴⁸² *Ibid.*, p. 90.

⁴⁸³ Nicolas RESTIF DE LA BRETONNE cité par Pierre TESTUD, *Ibid.*, p. 157.

⁴⁸⁴ *Ibid.*

⁴⁸⁵ *Ibid.*

⁴⁸⁶ ARISTOTE, *La Poétique, Op. cit.*, p. 98.

⁴⁸⁷ Nicolas-Edme RESTIF DE LA BRETONNE, *Le Drame de la vie, Op. cit.*, p. 484.

dimension de la chronique puisqu'elle touche directement à l'Histoire, donnant à voir la manière de penser du héros sur les événements publics, notamment ceux de 1989. Restif transforme en dialogue théâtral tout ce qu'il a entendu chez La Reynière et chez Mme de Beauharnais et fait entrer en scène des personnages publics dont Beaumarchais et Trudaine.

On peut dire qu'on retrouve dans l'autobiographie théâtrale de Philippe Caubère tous les principes déjà présents chez Restif. On note la même complexité au niveau de l'agencement mimétique dans l'œuvre autobiographique en plusieurs parties de Caubère. L'auteur-acteur annonce par ailleurs clairement l'intrusion de la fantaisie dans l'autobiographie par les titres de ses œuvres qui n'indiquent pas qu'il s'agit d'autobiographie et invitent même à penser qu'il s'agit d'œuvres entièrement inscrites dans la fiction : *La Danse du diable*, *L'Homme qui danse* mais surtout *Le Roman d'un acteur* qui implique assez clairement, par la référence au roman, une inclinaison pour la fiction. D'autant que dans ce titre, l'acteur pourrait être remplacé par le tricheur de Sacha Guitry, le titre semble procéder à un clin d'œil au *Roman d'un tricheur*. Par ailleurs, les sous-titres insistent encore sur la dimension fantaisiste : *La Danse du diable* est sous-titrée « Histoire comique et fantastique », *Le Roman d'un acteur* « Épopée burlesque », seul *L'Homme qui danse* indique dans son sous-titre « Autobiographie » mais ce mot est suivi de « comique et fantastique », ce sous-titre annonce donc une œuvre qui prétend mêler des genres incompatibles. Après une pièce intitulée *La Danse du diable* (1981), sorte de prologue aux pièces suivantes, qui raconte comment Mnouchkine, assimilée au diable, masculinisée et nommée Georges, a bouleversé la famille petite-bourgeoise de Caubère au moment où ils se sont rencontrés, l'acteur crée *Le Roman d'un acteur* (1986-1993) qui se présente en deux parties. *L'Âge d'or* est composé de six pièces abordant son arrivée au Théâtre du Soleil, sa rencontre avec sa fiancée (la *Trilogie amoureuse* : *Les Enfants du Soleil*, *La Fête de l'amour*, *Le Triomphe de la jalousie*, trois pièces qui peuvent être jouées indépendamment du *Roman d'un acteur*), la création du spectacle *L'Âge d'or* par la troupe (*Ariane ou l'âge d'or* et *Jours de colère* dit aussi *Ariane II*) et la rupture de Caubère avec Ariane Mnouchkine suite à l'échec du film *Molière* au Festival de Cannes (*Les Marches du Palais*). *La Belgique* constitue le second temps de l'œuvre, composé de cinq pièces centrées sur la vie de l'acteur après son départ du Soleil (*Le Chemin de la mort*, *Le Vent du gouffre*, *Le Champ de betteraves*, *Le Voyage en Italie*, *Le bout de la nuit*). Enfin, à partir des premières improvisations des années 1980, il crée *L'Homme qui danse* (2000-2007), qui se présente en quatre segments racontant l'enfance et l'adolescence du héros au côté de sa mère puis sa découverte du théâtre (*Claudine et le théâtre* en deux parties : *Claudine ou l'éducation* et *Le Théâtre selon Ferdinand*), les événements de Mai 1968 à travers le regard de Ferdinand (*68 selon Ferdinand* en deux parties

: *Octobre et Avignon*), sa rencontre avec Ariane Mnouchkine (*Ariane et Ferdinand* en deux parties : *Ariane et Ferdinand*) et un *Épilogue*. Caubère soigne particulièrement l'agencement de toutes ces pièces entre elles : « Mon problème (...), c'est d'écrire des scènes et en même temps un récit, c'est à dire quelque chose qui enlève ces scènes et les arrime ensemble, même si ça ne les unit.⁴⁸⁸ ». Il donne ainsi pour conseil aux aspirants acteurs de ses pièces : « (...) une seule exigence : ne rien couper.⁴⁸⁹ ». Chaque pièce participe à construire un récit qui va amplifier la dimension fantaisiste (par le biais du mythe du destin, du mythe du maître et de l'élève, du mythe de la troupe) sans pour autant faire sortir l'œuvre du cadre autobiographique, chaque événement étant inspiré par un événement réel. En outre, comme Restif, Caubère met à profit la scène comme espace propice à créer des effets qui vont apporter de la fantaisie à son récit par un recours récurrent au merveilleux et au burlesque (intervention de Dieu, objets vivants, métamorphoses des personnages en animaux). En revanche, à la différence de Restif, il faut noter que les effets théâtraux sont engendrés par l'acteur seul en scène, au seul moyen de son corps, ce dernier prenant en charge tout le récit autobiographique.

L'organisation complexe du récit autobiographique théâtral engage les auteurs à inclure la fantaisie pour rendre plus accessibles des œuvres qui se caractérisent par leur longueur. La fantaisie permet de susciter de l'intérêt à l'égard des situations inscrites dans le récit de la quotidienneté, d'intégrer des rebondissements, de pouvoir interrompre la rêverie par la surprise. Mais la fantaisie peut se manifester autrement, non plus sous une forme ornementale, pour compléter un récit qui reste dans les bornes de l'autobiographie de l'auteur mais sous la forme d'un épisode greffé à l'histoire réelle. Nous nous attacherons à un cas particulier qui est celui du développement d'un épisode fantaisiste au sein d'une pièce à caractère autobiographique, cela à partir d'un objet.

La pièce de Marguerite Duras constitue un autre exemple d'intrusion puis d'utilisation de la fiction à l'intérieur du drame à caractère autobiographique. Mais, il faut d'abord distinguer la pièce des pièces précédentes du fait de l'absence de sa présentation en tant qu'œuvre autobiographique (absence de texte liminaire, parole limitée de l'auteur) ce qui lui garantit une marge de liberté. À la lumière d'une étude comparative entre le texte et les informations disponibles sur la vie de la famille Donnadiou (témoignages, documents administratifs), cette pièce apparaît pourtant bien liée à la biographie de son auteur, se déroulant dans un cadre faisant référence à l'adolescence de celle-ci. Avec *L'Éden cinéma*, ce n'est plus tant l'agencement de l'œuvre qui invite la fantaisie que le motif développé à l'intérieur de la trame.

⁴⁸⁸ Philippe CAUBÈRE, *Les Carnets d'un jeune homme*, *Op. cit.*, p. 628.

⁴⁸⁹ Philippe CAUBÈRE, *Le Roman d'un acteur*, *Op. cit.*, p. 21.

Si l'épisode des barrages, à partir duquel est inspiré la pièce, a bien eu lieu, Duras ajoute néanmoins une fantaisie à l'intérieur de son récit comme dans *Un barrage contre le Pacifique* : c'est celle du diamant. Cette dernière ne représente pas qu'un motif d'écriture mais touche aussi à la dimension matérielle de la scène sur laquelle le diamant va intervenir comme un point de fuite. Autour du diamant va se tisser le réseau des relations interpersonnelles mêlé par l'antagonisme qui oppose la richesse à la pauvreté, la force des puissants à la faiblesse des opprimés que vient rendre visible ici le contraste entre la famille fortunée de Mr. Jo et celle miséreuse de Suzanne. Le diamant est donc un symbole parce qu'il est une réalité (une pierre précieuse) qui en évoque une autre, absente ou abstraite (les différences sociales), en vertu d'une correspondance implicite (le cadeau de Mr. Jo à Suzanne). En somme, il est susceptible d'une double interprétation, sur le plan de la réalité et sur celui des idées. Traditionnellement associé aux fiançailles, il symbolise l'amour avec sa promesse d'éternité mais en tant que pierre précieuse, il symbolise aussi la richesse. Par le moyen du diamant, Duras travaille sur la porosité entre les deux systèmes de valeurs : donné par Mr. Jo à Suzanne pour lui signifier son amour, le diamant devient un symbole de prostitution et d'un échange dépourvu de sentiments lorsque la famille de la jeune fille décide de le vendre, ramenant ce gage d'amour à sa stricte valeur marchande.

Duras utilise le diamant comme Jean-Jacques Rousseau utilise le portrait déformé dans l'adaptation du mythe de Narcisse à son époque : *Narcisse ou l'amant de lui-même*, pièce représentée par les comédiens ordinaires du roi, le 18 décembre 1752, comédie satyrique et conte philosophique mettant en scène des adolescents, qui révèle finalement les égarements et les impasses auxquels conduit la quête d'identité avant un dénouement au cours duquel les illusions sont percées et la vérité découverte. Valère, jeune homme extrêmement soucieux de son image et de l'effet qu'elle produit sur les autres, est sur le point de se marier à Angélique, il doit donc briller le jour des noces comme aucun autre jour et le choix de la tenue qu'il portera devient une véritable affaire qui secoue toute la maison. Excédée par son comportement, sa sœur Lucinde décide de lui infliger une leçon en déposant subrepticement dans sa chambre un portrait de lui-même sous les traits d'une femme. Valère ne perçoit pas l'ironie du message qui lui est adressé et la farce devient un piège redoutable : subjugué par ce portrait qu'il découvre et qu'il ignore être le sien, le jeune homme renonce aussitôt à son mariage et se met en quête du modèle de ce tableau dont il est tombé amoureux. Dès lors commence un jeu trouble de l'amour et du miroir où les quiproquos se succèdent jusqu'à ce que le jeune homme finisse par retrouver le sens des réalités et à mieux se connaître. Au sein de cette trame, Rousseau place le portrait qui symbolise la réception de l'image d'un point de

vue personnel, la captation subjective qu'elle enclenche, un thème si important dans la biographie de Rousseau (qui n'est ici âgé que de dix-huit ans). Le portrait travesti de Valère, piège séduisant qui est tendu au personnage, constitue une sorte de pendant du portrait monstrueux et déformé que propageraient les ennemis de Rousseau pour lui nuire ; il annonce le délire de persécution caractéristique de son œuvre qu'évoque plus tard Mirabeau dans une lettre qu'il lui adresse : « Vous avez beaucoup vécu dans l'opinion des autres⁴⁹⁰ ». On voit donc que l'organisation concentrique de la pièce autour du portrait est une déposition précoce des pensées de Rousseau sur la manière dont il s'envisage : « (...) l'écriture dramatique représenterait une sorte de contrepoint transposant sur le plan théâtral – en les convertissant (...) dans l'ordre de la communication visuelle – des questions qu'il affrontait (...).⁴⁹¹ ». La morale n'est pas verbale, elle intervient par le signe visuel du tableau qui symbolise une « étrange déflexion de l'objet scénique de l'interrelation vers l'auto-relation laiss[ant] augurer que la scène, dans le théâtre de Rousseau, a quelque chose d'intérieur⁴⁹² ».

Par conséquent, le diamant, dans *L'Éden cinéma*, joue symboliquement comme le portrait dans *Narcisse*, il suggère, sans en faire la démonstration, le lien intime qui existe entre lui et l'auteur, en sublimant les perceptions et sensations de ce dernier. Avec la fantaisie du diamant, c'est Marguerite Duras telle qu'elle a ressenti son adolescence qui se fait entendre. L'impureté du diamant, le crapaud qui l'entache, qui lui ôte toute valeur, s'inscrit dans une malédiction qui touche la famille de Suzanne : l'arnaque des agents cadastraux dont elle a été victime, la fragilité des barrages, menacés par les crabes et la montée des eaux du Pacifique (vus comme un double châtiment), la mort du cheval qui intervient suite à une autre malhonnête (« On nous avait trompés sur l'âge de ce cheval.⁴⁹³ »), la misère. La malchance qui s'abat sur la famille de Suzanne rappelle la formulation de l'auteur dans le roman : « (...) la déveine, comme les barrages, le cheval qui crevait, ce n'était personne, seulement la déveine.⁴⁹⁴ ». Le diamant participe aussi de cette déveine, à ceci près qu'il a été donné par Mr. Jo par amour, un amour que n'éprouve pas Suzanne, ainsi le crapaud du diamant est assimilé à ce dernier par la mère : « J'aurais dû me méfier de ce crapaud dès le premier jour, dès que je l'ai vu à la cantine de Réam.⁴⁹⁵ ». Le diamant comme l'amour de Mr. Jo apporte des ennuis supplémentaires à la famille qui ne vise qu'à la survie.

⁴⁹⁰ Honoré-Gabriel MIRABEAU, *Correspondance générale de J.-J. Rousseau (vol. XVI)*, Paris, Pierre-Paul Plan, 1924-1934, p. 239.

⁴⁹¹ Alain CERNUSCHI, Jacques BERCHTOLD, Michel PORRET (éd.), *Jean-Jacques Rousseau et les arts visuels*, Genève, DROZ, 2003, p. 179.

⁴⁹² *Ibid.*, p. 168.

⁴⁹³ Marguerite DURAS, *L'Éden cinéma*, *Op. cit.*, p. 31.

⁴⁹⁴ Marguerite DURAS, *Un barrage contre le Pacifique*, Paris, Folio, Gallimard, 1950, p. 74.

⁴⁹⁵ Marguerite DURAS, *L'Éden cinéma*, *Op. cit.*, p. 103.

Le diamant participe d'une tendance durasienne qui utilise le mensonge dans une visée artistique c'est-à-dire que l'écriture dramatique porte à la connaissance du lecteur / spectateur toutes les significations engendrées par le diamant, qui pourrait être envisagé, pour reprendre les mots de l'auteur, comme le « déchiffrement de ce qui est déjà là et qui déjà a été fait par vous dans le sommeil de votre vie, dans son ressassement organique, à votre insu.⁴⁹⁶ ». On retrouve chez Duras une similitude avec Rousseau dans l'auto-persuasion quant à la réalité de leurs fantaisies respectives, cette fantaisie participe à la construction d'une légende qui « mûrie toute une vie, finit par devenir vraie⁴⁹⁷ » ce que Duras explique en ces termes : « L'événement lui-même est détruit par le livre, ce n'est jamais ce qui a été vécu. Mais le livre fait ce miracle : très vite ce qui est écrit a été vécu, a remplacé ce qui a été vécu.⁴⁹⁸ ». Par ces mots, Duras annule le débat que pourrait susciter l'intrusion d'éléments fantaisistes dans des œuvres qui ressemblent en grande partie à son parcours. Enfin, par là, Duras refuse de se donner une vraie autobiographie, refuse qu'il y ait une vraie histoire d'elle-même à cela elle préfère l'idée selon laquelle il n'y a que des œuvres, des romans, des pièces de sa vie.

Ainsi, s'il a été possible de déduire ce qui est fantaisiste de ce qui est autobiographique dans ces pièces, il ne s'agit pas d'une vérification en vue d'évaluer l'authenticité du récit, il ne s'agit pas de dire si l'auteur raconte des faits réels ou de mettre en lumière ses potentiels mensonges mais de voir comment la fantaisie s'insinue et dans quelle mesure elle sert à l'auteur. On constate un fonctionnement possible des fictions à l'intérieur d'une vérité qui se voudrait et/ou se présenterait comme autobiographique selon une logique foucauldienne : « Je crois qu'il est possible de faire fonctionner des fictions à l'intérieur de la vérité.⁴⁹⁹ ». Restif, Caubère, comme Duras procèdent ainsi, en argumentant de sorte que le recours à la fantaisie apparaisse d'une part comme une sorte d'exercice dans le travail d'écriture dramatique, d'autre part comme une attitude qui consiste à arranger la vérité voire à la remplacer par de la fiction et, finalement, à croire en ses mensonges.

Inversement, il existe un fonctionnement qui opère à l'articulation de faits autobiographiques (dont l'authenticité est clairement énoncée) à l'intérieur d'une fiction, procédé qui empêche toute approche du phénomène du mensonge puisque « dans la fiction tout est possible⁵⁰⁰ ».

⁴⁹⁶ Marguerite DURAS, *La Vie matérielle*, *Op. cit.*, p. 33.

⁴⁹⁷ Alain VIRCONDELET, *Marguerite Duras. Vérité et légendes*, Paris, Éditions du Chêne, 1996, p. 27.

⁴⁹⁸ Marguerite DURAS, Pierre DUMAYET, *Lire et Écrire* (réalisation Robert Bober, 52 minutes), France, Coproduction La Sept, F comme Fiction, 1992.

⁴⁹⁹ Michel FOUCAULT, Lucette FINAS, « Les rapports de pouvoir passent l'intérieur des corps », *La Quinzaine Littéraire*, n°247, 1977, p. 5.

⁵⁰⁰ Philippe LEJEUNE, Michel CONTAT (ed.), *L'Auteur et le manuscrit*, *Op. cit.*, p. 65.

- Un drame étranger à soi : du plaisir d'user des masques à la mise en drame d'un point de vue personnel

On a vu que certains auteurs privilégiaient la vraisemblance dans la transposition de leur parcours personnel ce qui est assez évident pour les pièces présentées comme autobiographiques qui mettent donc en scène l'ensemble ou une partie du parcours d'un individu avec les lieux, les rencontres et les époques qui ont caractérisé ce parcours. Dans ce cadre, le recours à la fiction apparaît assez nettement avec d'un côté l'autobiographie et de l'autre l'ajout d'éléments fantaisistes identifiables. Il en va différemment pour les pièces qui ont davantage vocation à délivrer les pensées intimes de l'auteur provenant des expériences qui ont constitué sa vie à travers un drame qui est tout entier fiction.

Le Jeu de la Feuillée est un cas édifiant de drame qui est rendu étranger à l'auteur par lui-même dans une démarche signifiante. A première vue, la pièce d'Adam s'inscrit dans un cadre vraisemblable par rapport à sa biographie. Il ne détache pas le public de l'espace arrageois, les personnages qui entrent en scène sont puisés dans la vie de la ville. De même, les noms cités par l'un ou l'autre des personnages sont probablement réels et visent à inscrire la pièce dans un cadre réaliste pour le spectateur de l'époque. Au titre des avars sont cités Haloi, surnom de Pierre Le Waisdier, échevin, mentionné dans un document officiel de 1289 et figurant la même année dans le *Nécrologe*, et Ermenfroi Crespin qui faisait manifestement partie d'une riche famille d'Arras et dont la mort est mentionnée en 1277. Les gloutons sont évoqués à travers le nom de Guillaume Wagon, il est l'une des personnes dont Baude Fastoul prend congé, inscrit au *Nécrologe* en 1298. Pour parler des sots, est cité Wautier A le main (le personnage courroucé par les beuglements des autres) qui pourrait être soit Vitulus Wautier inscrit au *Nécrologe* en 1278 (c'est la thèse de A. Guesnon) soit Willelmus Vitulus, échevin en mars 1263 si on s'en tient au surnom attribué à Wautier dans la pièce, Vitulus (le Veau). Dans les bigames sont cités Plumus dont la femme est inscrite au *Nécrologe* en 1286 et Madot, qui figure au *Nécrologe* en 1287, personnage un peu moins égratigné que les autres parce qu'il est peut-être le beau-frère de l'auteur, son fils aurait laissé des traces sur Adam en copiant un manuscrit du *Roman de Troie*. Enfin, le personnage évoqué comme représentant du Pui d'Arras, l'autorité littéraire de la ville, est Robert Sommeillon, mort en 1311. En outre, Adam fait débiter son récit par une donnée réelle : son désir de quitter Arras pour aller étudier à Paris (dont il est revenu en 1270). Dans ce préambule, il révèle aux spectateurs son état d'esprit et c'est le thème de l'enchantement qui est formulé, un enchantement qu'on trouvera

par deux fois incarné dans la pièce, la plongeant dans la fiction pour mieux délivrer les pensées du héros sur sa propre vie.

Dès le début, Adam se montre sorti de l'enchantement dans lequel Maroie, sa femme, l'avait plongé. Être enchanté, c'est être hors de soi, c'est être victime de l'illusion, tomber dans la folie que vient peut-être signifier la *fuellie*, le *Jeu de la Feuillée* étant peut-être traduisible par le *Jeu de la folie* selon l'hypothèse d'Henry Roussel⁵⁰¹ (mais la feuillée pourrait aussi renvoyer aux feuillets du livre que rêve d'écrire Adam). Plusieurs personnages de la pièce montrent un dérangement mental : Colart de Bailleul et Heuvin (les rêveurs), Wallet (l'excentrique), Wautier A le main (l'hypernerveux), Jean Le Queux (le neurasthénique) et un personnage incarne à lui seul la folie : Le *Dervé* (le fou) qui fait son entrée en scène après deux autorités, le moine et le médecin. Le fou va assurer toute la théâtralité comique de la pièce, distrayant l'assistance en même temps qu'il diversifie la pièce. A ce titre, le langage qu'il utilise est guidé par la folie : sa façon de passer d'un sujet à l'autre sans cohérence, ses calembours et autres jeux de mots. De plus, son jeu est très physique, le *Dervé* apparaît toujours en mouvement, par deux fois son père lui demande de rester tranquille. Par conséquent, ses gestes sont diversifiés, il passe d'un hochement de tête à une jonglerie avec une pomme, il bondit sur son père, il crie au feu, chante, imite les trompettes, se prend pour divers animaux et personnages (par exemple un jeune marié) par rapport auxquels il se flatte (il se proclame roi, se dit meilleur prince du Puy que Robert Sommeillon). Personnage qui se caractérise par « sa bizarrerie et son pittoresque⁵⁰² », le Fou fait s'épanouir le genre comique « sur un fond infantile d'ivresse et de surestimation personnelle⁵⁰³ » : il dit chanter mieux que ses compagnons de taverne, déclamer comme un poète. Le *Dervé* renvoie à l'enfance mais aussi à la fête médiévale dite la fête des sots (ou encore les charivaris) qui est, pour une durée temporaire, la domination des valeurs enfantines sur le monde des adultes. Le *Dervé* fait montre d'une « régression infantile affichée⁵⁰⁴ » en alliant inconvenances verbales (grossièretés, propos scatologiques) et gestes obscènes aux jeux enfantins : sont évoqués des coups avec un édredon, une trompette, un cornet à dès et la choule. L'infantilisme, qui revêt un « certain pouvoir de fascination⁵⁰⁵ » est partagé par l'inconscient des spectateurs et favorise l'épanouissement du rire. Mais en quoi le Fou un personnage par lequel Adam délivre des éléments sur lui ?

⁵⁰¹ Henri ROUSSEL, *Notes sur la littérature arrageoise du XIII e siècle*, Revue des sciences humaines, Lille, fasc. 87, 1957, pp. 249-286.

⁵⁰² Claude MAURON, *Le Jeu de la Feuillée. Étude psychocritique*, Op. cit., p. 55.

⁵⁰³ *Ibid.*, p. 61.

⁵⁰⁴ *Ibid.*, p. 56.

⁵⁰⁵ *Ibid.*

L'infantilisme du Fou ne se limite pas à son attitude, il définit sa relation avec son père, ce qui ferait écho à la dépendance d'Adam vis-à-vis de son propre père, fruit de leur différend. Plus largement, les analogies ne manquent pas entre Adam et le *Dervé* : Adam rêve de partir à Paris, le Fou évoque Paris quand son père lui tend une pomme ; Adam est l'époux de Maroie, le fou s'en va au bras de son père en se comparant à un jeune marié ; Hane fait sensiblement les mêmes reproches à Adam que le père à son fils fou ; Adam formule une insulte à Rainelet qui est la même que celle qu'utilise le fou pour son père ; Riquier s'étonne du comportement d'Adam et avance des explications surnaturelles, le moine fait pareil avec le fou ; Adam veut prendre congé, le père du fou aussi avec son fils ; le père du fou comme celui d'Adam se plaint de ne plus avoir d'argent. Enfin, le terme *derverie* est employé au vers 160 à propos d'Adam. De fait, pour Jean Dufournet, ces analogies sont trop nombreuses pour être le fruit du hasard : le Fou pourrait être envisagé comme un « double de l'auteur⁵⁰⁶ ». Mais ce double représente surtout une vie hypothétique d'Adam : la folie du *Dervé* lui permet ce qui est interdit à Adam, notamment la violence à l'égard du père. Il est donc la « face nocturne⁵⁰⁷ » d'Adam : « double violent et obscur du poète⁵⁰⁸ ». Par ailleurs, Adam semble redouter de devenir un véritable *dervé* s'il reste à Arras : « Le *dervé* nous semble être la face nocturne d'Adam de la Halle qui l'attire et lui fait horreur – fruit d'une curiosité morbide pour quelque chose qui l'attire⁵⁰⁹ ». Par conséquent, le fou peut être vu comme un personnage lugubre, formant avec son père les ombres macabres du destin d'Adam, sa parodie (une thèse remise en question par Normand R. Cartier).

Il nous semble surtout que le Fou ait une fonction qui dépasse celle de double de l'auteur peut-être davantage assumée par Riquier : il est « l'incarnation typique du principe de plaisir, de la libre satisfaction des tendances⁵¹⁰ ». D'abord, c'est au moyen de ce qu'Adam fait dire au Fou que s'envisage le principe de plaisir : « Adam ouvre dans le langage l'espace raréfié d'un verbe cruel qui fait de l'œuvre un miroir révélateur de la malice sordide dissimulé sous le discours du semblant.⁵¹¹ ». Ensuite, la folie signifie au Moyen Age, non un défaut dans l'adaptation sociale, mais une levée des contraintes imposées par la société, une libération de la sphère des instincts. Le *Dervé* et Adam (qui a aussi, à un moment, négligé l'utile, les études, pour l'agréable) apparaissent liés par un même abandon au principe de plaisir. Cela apparaît particulièrement clair avec la scène du festin qui relève d'un comique à tiroir. Les clercs ont

⁵⁰⁶ Jean DUFURNET, *Adam de la Halle à la recherche de lui-même*, *Op. cit.*, p. 366.

⁵⁰⁷ Jean DUFURNET, *Le Théâtre arrageois au XIII e siècle*, *Op. cit.*, p. 8.

⁵⁰⁸ *Ibid.*, p. 38.

⁵⁰⁹ Jean DUFURNET, *Adam de la Halle à la recherche de lui-même*, *Op. cit.*, p. 339.

⁵¹⁰ Claude MAURON, *Le Jeu de la Feuillée. Étude psychocritique*, *Op. cit.*, p. 56.

⁵¹¹ Roger DRAGONETTI, « Le Dervé-Roi dans *Le Jeu de la Feuillée* d'Adam de la Halle », *Naissance du théâtre français (XI-XIII e siècles)*, *Revue des Langues Romanes*, t. 95, 1991, p. 126.

volé le repas au moine, le Fou le leur prend. Ils apparaissent ainsi comme des « petits resquilleurs débordés par un personnage bafouant tous les interdits⁵¹² ». Le repas est frugale (un beignet, un pichet de vin, un hareng, une poire et une pomme) et le Fou s'empiffre et vide les verres des autres qui ont donc trouvé plus gros mangeur qu'eux-mêmes. Avec cette scène, Adam exploite une des caractéristiques des personnages de fous et de parasites, créatures qui symbolisent la Faim et cherchent à tout prix à se rassasier aux frais d'un hôte généreux ; mais il met aussi en lumière l'affrontement, au sein de sa pièce du principe de plaisir (incarné par les fils : Adam, le fou) contre le principe de réalité (incarné par les pères : maître Henri, le père du *Dervé*, eux-mêmes fils symboliques d'autorités plus puissantes : le médecin, le moine).

Le Fou incarnerait donc le plaisir et une forme de légèreté, ce qui correspondrait à l'analyse de Michel Foucault se rapportant à la folie à l'époque médiévale : « La dérision de la folie prend la relève de la mort et de son sérieux.⁵¹³ ». Avec le Fou, Adam crée donc un préambule à une scène qui fait rentrer sa pièce dans le domaine de la fiction : la scène des fées. Certes, il faut au préalable convenir que la perception moderne envisage peut-être pour pure fiction un thème folklorique qui n'était pas forcément perçu comme une fiction par les contemporains d'Adam. Henri Guy avance ainsi l'idée que les bourgeois d'Arras n'avaient pas de doutes quant aux visites des lutins, génies et autres êtres surnaturels dans le monde des mortels. Il serait d'ailleurs probable que les compatriotes d'Adam de la Halle dressaient, durant la nuit du 1er mai, une table pour les fées et que les vieilles femmes de la cité arrageoise les attendaient assemblées à la Croix-au-Pré (*Essai sur la vie et les œuvres littéraires du trouvère Adam de la Halle*). De plus, l'intervention du merveilleux apparaît ici comme l'« (...) aboutissement d'une tradition littéraire variée, un substrat folklorique en accord avec la mentalité populaire et un apport personnel considérable, psychologique aussi bien qu'artistique⁵¹⁴ ».

Même si la scène des fées n'apparaît pas en soi comme une fiction à l'époque de la représentation, elle apparaît dans le contexte autobiographique comme telle puisque, avec cette scène, Adam semble s'éloigner de tout ce qui le concerne intimement et pénétrer dans un univers qui n'a rien à voir avec ses préoccupations. Pourtant, à mieux y regarder, le merveilleux apparaît comme une fantaisie individuelle où Adam, loin d'inscrire sa vie dans une dimension légendaire, invite la légende à la table de sa quotidienneté, les fées prenant place dans ce qui était jusque là une taverne où Adam et ses compagnons passaient le temps : « (...) il s'adressait à la culture d'un milieu de clercs, amusés de retrouver dans une sorte de

⁵¹² Claude MAURON, *Le Jeu de la Feuillée. Étude psychocritique*, *Op. cit.*, p. 57.

⁵¹³ Michel FOUCAULT, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972, p. 31.

⁵¹⁴ Jean DUFURNET, *Adam de la Halle à la recherche de lui-même*, *Op. cit.*, p. 127.

revue réaliste et quotidienne les personnages célèbres de la littérature de Cour.⁵¹⁵ ». Les fées sont chargées par l'auteur de dévoiler une partie de ses craintes et aspirations. Toutes trois lui font un don : « Morgue : (...) je veux qu'il soit tel / que ce soit le plus amoureux / qu'on puisse trouver en aucun pays⁵¹⁶ » (amoureux étant ici à entendre comme sujet à une inspiration amoureuse et lyrique qui provoque la joie), « Arsile : Je veux aussi qu'il soit gai / et bon faiseur de chansons⁵¹⁷ », elles lui souhaitent en outre de pouvoir retourner étudier. Les fées reflètent la pensée d'Adam et, comme lui, elles ne distinguent pas, dans les dons qu'elle prodiguent, ce qui relève de la poésie de ce qui relève du savoir, du vrai : apprendre, retourner au clergé (à l'université), se reconnaître procèdent des mêmes aspirations que d'être amoureux et bon faiseur de chanson La troisième fée, Maglore, la fée catastrophique, refuse de donner des dons à Adam et Riquier qui ont oublié de la pourvoir d'un couteau de table, elle finit par céder : « Je dis que Riquier soit pelé / et qu'il n'ait plus de cheveux sur le devant de la tête. / De l'autre, qui se vante / d'aller à l'école à Paris, / je veux qu'il soit si encanaillé / dans la société d'Arras / et qu'il oublie si bien entre les bras / de sa femme, qui est molle et tendre, / qu'il en perde le goût du savoir et le hâsse / et qu'il ajourne son voyage⁵¹⁸ ». On peut voir dans le thème folklorique des dons une traduction des espérances et des craintes secrètes de l'auteur, cette scène s'achevant sur l'entrée de Dame Douche : « personnage inquiétant où l'on a vu personnifiées toutes les terreurs d'Adam de la Halle⁵¹⁹ ».

Le Jeu de la Feuillée est une sorte de comédie personnelle à la structure complexe : « (...) partant dans toutes directions, la pièce se rompt et se fragmente en une multiplicité d'épisodes apparemment contradictoires, kaléidoscope fort curieux qui donne des vues diverses sur l'auteur comme sur ses concitoyens⁵²⁰ ». Adam ne soumet pas le temps à de grandes distorsions, il se contente de condenser en quelques minutes des actions qui, dans la vie quotidienne, prendraient des heures et il condense en particulier le temps de cette nuit merveilleuse où les fées jouent le masque derrière lequel il parle de lui-même. *Le Jeu* apparaît comme un « acte psychologique projectif⁵²¹ » dans le sens où la pièce met en scène un échec au présent (quitter Arras) et propose une solution : la création artistique comme refuge au quotidien désenchanté, comme plaisir et fantaisie dans une existence qui exige de lui sérieux et réalisme.

⁵¹⁵ Jean RONY, ADAM de la HALLE, *Le Jeu de la Feuillée* (traduction Jean Rony), *Op. cit.*, p. 103.

⁵¹⁶ ADAM de la HALLE, *Ibid.*, p. 99.

⁵¹⁷ *Ibid.*

⁵¹⁸ *Ibid.*, p. 101.

⁵¹⁹ Jean RONY, *Ibid.*, p. 120.

⁵²⁰ Jean DUFOURNET, *Adam de la Halle à la recherche de lui-même*, *Op. cit.*, p. 127.

⁵²¹ Martine de ROUGEMONT, « Notes sur le théâtre autobiographique », *Dramaturgie, Langages dramatiques (Mélange pour Jacques Scherer)*, *Op. cit.*, p. 114.

Le fait de placer des éléments autobiographiques dans un cadre qui passe de la vie quotidienne de l'auteur à une séquence merveilleuse, dénote d'une volonté de la part de l'auteur de se cacher pour se raconter, une volonté de s'investir dans un jeu des masques qui est une manière de préférer la légèreté à la remémoration, le plaisir à la contrainte qu'engendre le récit de soi. Le théâtre de Musset correspond à cette tendance ludique. Sa scène possède une dimension autobiographique mais celle-ci ne peut être envisagée sans le cadre de fiction dans lequel elle s'inscrit qui montre qu'il écrit ses pièces depuis son point de vue de poète. Ainsi, il place les aventures de ses héros dans des fictions très éloignées de son propre monde ce qui est manifeste à la lumière des lieux qu'il choisit pour développer ses actions (*Fantasio* se passe en Allemagne, *Lorenzaccio* à Florence, *Les Caprices de Marianne* à Naples).

A vingt ans, Musset propose au journal *Le Temps* une revue fantastique inspiré de la manière d'Hoffman, où deux personnages, l'un sérieux et superficiel, l'autre plaisant et profond, commenteraient les divers épisodes d'une vie vue comme une comédie. *Fantasio* est un jeune bourgeois de Munich désœuvré est menacé de prison pour dettes. Dans le même temps, Elsbeth, fille du roi de Bavière, est fiancée au prince de Mantoue, un imbécile couronné. Pour échapper à ses créanciers et tromper l'ennui, *Fantasio*, sur un coup de tête, décide de prendre la place du bouffon du roi qui vient de mourir puis il s'introduit à la cour du Roi de Bavière où il fait échouer le mariage arrangé. La pièce serait une transposition théâtrale du roman *Le Secrétaire intime* que George Sand aurait écrit peu de temps avant, plusieurs scènes de la pièce ressemblant trait pour trait au roman. Par exemple, on retrouve le personnage de Spark dans les deux œuvres, jeune munichois ami de *Fantasio* chez Musset, jeune homme que rencontre Saint-Julien chez Sand. Saint-Julien précisément, jeune homme d'une principauté lombarde ou tyrolienne fictive (le nom fait résonner celui de Saint-Jean, le bouffon dont *Fantasio* prend la place), ressemble beaucoup à Musset. De plus, au début de *Fantasio*, Marinoni se glisse parmi les étudiants pour prendre des informations sur la princesse Elsbeth, l'un d'eux dit alors : « (...) voilà un manteau rabattu qui flaire quelque nouvelle. Le gobe-mouche a envie de nous aborder... (...) Il sent l'espion d'une lieue.⁵²² », au début du *Secrétaire Intime*, Saint-Julien remarque un homme errant autour des tables et pense que c'est un mouchard du fait des questions qu'il pose au sujet de la princesse Cavalcanti.

Quand Musset écrit sa pièce, il la nomme *Phantasio*, faisant écho aux *Phantäsiestücke* d'Hoffmann. *Phantäsie* signifie une création imaginaire tandis que le verbe *phantäsieren* renvoie à une création issue de l'imagination comme *Fantasio*, à partir de son imagination, fait surgir l'intrigue, l'invente, la renouvelle comme si il en était le dramaturge. *Fantasio* est le

⁵²² Alfred de MUSSET, *Fantasio*, *Op. cit.*, pp. 10-11.

répondant allégorique de Musset pour deux raisons. Il est une image de l'Homme cachant sa vraie nature sous un masque bouffon en même temps qu'une image de l'artiste (au sens général), en somme un diptyque dont les parties forment un autoportrait de Musset. En effet, dans la pièce, le héros, qui est un beau jeune homme, prend la place du bouffon hirsute. Le beau prend la place du laid, par là l'auteur use d'un procédé qui n'est pas si éloigné que le recours au merveilleux dans *Le Jeu de la Feuillée* : il indique sa volonté d'embellir la réalité au moyen de la fiction. Dans la pièce, le masque traduit un « double mouvement de retrait et d'appartenance⁵²³ ». Au début, Fantasio exprime son souhait de rester spectateur de l'action : « (...) je veux me donner la représentation de cette royale comédie qui se jouera demain, et de la loge du roi lui-même.⁵²⁴ ». Fantasio ne veut pas s'engager et pourtant il intervient dans l'action sur un mode ludique : « (...) le masque étant (...) l'expression d'un moi caché ou potentiel que la gravité, liée traditionnellement à « l'intellectuel », occulte⁵²⁵ ». Le masque apporte au héros la liberté de s'exprimer librement (« Dieu merci, voilà ma cervelle à l'aise (...)»⁵²⁶), avec fantaisie. Ainsi, le bouffon indique une nouvelle voie à l'artiste : l'ironie comme détachement par rapport au sérieux de la vie. Musset ne présente pas le bouffon comme un artiste néanmoins, c'est bien l'image de l'artiste qui est rendue visible par la proposition du bouffon de composer une élégie mais aussi par la prise du masque par Fantasio qui va donc user de l'ironie pour arriver à ses fins : « En ce sens, Fantasio est bien une figure de l'artiste : il s'est donné une forme.⁵²⁷ ». Musset indique ici son désir de donner une image de l'artiste qui alterne les jeux de masques et d'apparence réelle, traverse des métamorphoses, occupe plusieurs positions. A travers cette image de l'artiste, c'est Musset lui-même qui se montre : « (...) l'attrait du masque est aussi appel du théâtre, recours à une esthétique où le moi se dilue avec bonheur dans la ronde des moi fictifs dont l'auteur reste le maître et que ne figeront pas le regard de l'autre.⁵²⁸ ».

Dans *On ne badine pas avec l'amour* (publié le 1er juillet 1834), Jean Pommier voit dans le personnage de Perdican un « avatar de Musset⁵²⁹ », prenant peut-être appui sur les propos de Paul de Musset qui rapporte que, à l'instar de Perdican, son frère fut follement amoureux de sa cousine Clélie qu'il voulait épouser et que, pendant longtemps, on lui cacha les noces de cette dernière avec un autre. Mais c'est peut-être moins dans la personne de Perdican que dans les dialogues qu'il échange avec Camille que se fait entendre la présence de l'auteur parlant de lui

⁵²³ Alain HEYVAERT, *L'Esthétique de Musset, Op. cit.*, p. 85.

⁵²⁴ Alfred de MUSSET, *Fantasio, Op. cit.*, p. 22.

⁵²⁵ Alain HEYVAERT, *L'Esthétique de Musset, Op. cit.*, p. 86.

⁵²⁶ Alfred de MUSSET, *Fantasio, Op. cit.*, p. 38.

⁵²⁷ Alain HEYVAERT, *L'Esthétique de Musset, Op. cit.*, p. 91.

⁵²⁸ *Ibid.*, p. 92.

⁵²⁹ Jean POMMIER, *Variétés sur Alfred de Musset et son Théâtre, Op. cit.*, p. 124.

à mesure que ses personnages mènent une lutte d'orgueil dans laquelle se dévoile « l'influence des souvenirs douloureux contre lesquels le poète se débattait.⁵³⁰ ». A travers ces échanges, certainement inspirés par les répliques de *La Princesse d'Élide* (relevons cette réplique de Camille : « Que se passe-t-il donc en moi ? (...) Cela est singulier il me semble que la tête me tourne...⁵³¹ », tandis que le personnage de Molière s'interroge : « De quelle émotion inconnue sens-je mon cœur atteint, et quelle inquiétude secrète est venue troubler tout d'un coup la tranquillité de mon âme ?⁵³² »), c'est les doutes de Musset à propos de sa liaison avec Sand qui se font entendre : « Je veux aimer, mais je ne veux pas souffrir. Je veux aimer d'un amour éternel, et faire des serments qui ne se violent pas.⁵³³ » dit ainsi Camille. D'autre part, Musset a écrit la pièce après le séjour vénitien, elle porte donc la marque des tourments qui l'ont agité là-bas : « Quand le jeune homme rentre à Paris, c'est avec la pensée qu'il a beaucoup souffert, et que la vie lui doit un dédommagement.⁵³⁴ » d'où la grande tristesse qui se dégage de ces dialogues.

La fiction est une condition de l'expression autobiographique sur la scène de Musset, comme dans le jeu médiéval de la *Feuillée*, elle représente le principe de plaisir opposé au principe de réalité. Ce principe de réalité nous intéresse ici puisqu'il est exigé à celui qui veut se raconter, la vérité des faits gageant du sérieux du récit autobiographique. S'oppose ainsi à ce principe de réalité un théâtre du merveilleux, des masques, du rêve, qui parle de son auteur dont la présence est distillée ça et là mais pourtant bien tangible. Dans la première scène d'*Il ne faut jurer de rien* (1836), le dialogue entre Van Buck et Valentin montre que l'auteur prend de la distance vis-à-vis de lui-même et parodie sa manière d'être, Valentin est ainsi décrit par son interlocuteur comme un « fashionable⁵³⁵ » avec sa « barbe en pointe et [s]es cheveux sur les épaules⁵³⁶ » qui « écrivait[e] dans les gazettes⁵³⁷ » et mène une vie dissolue. Enfin, dans *Un Caprice*, ce n'est plus au moyen des échanges dialogués que l'auteur mêle fiction et autobiographie mais par le biais d'un objet. Musset retranscrit théâtralement les débuts de sa relation avec Aimée d'Alton en utilisant le prétexte d'une bourse que la jeune femme lui avait offerte pour lancer l'action. L'objet passe de la réalité amoureuse de Musset à la fiction théâtrale et crée à rebours un effet de réel tout en revêtant une valeur symbolique. On notera que Marguerite Duras procède exactement à l'inverse dans *L'Éden cinéma* : la fantaisie du

⁵³⁰ Paul de MUSSET, *Alfred de Musset, Op. cit.*, p. 121.

⁵³¹ Alfred de MUSSET, *On ne badine pas avec l'amour*, Éditions Gallimard, 2010, p. 124.

⁵³² MOLIÈRE, *La Princesse d'Élide, Œuvres complètes II*, Paris, Garnier-Flammarion, 1965, p. 241.

⁵³³ Alfred de MUSSET, *On ne badine pas avec l'amour, Op. cit.*, p. 84.

⁵³⁴ Jean POMMIER, *Variétés sur Alfred de Musset et son Théâtre, Op. cit.*, p. 76.

⁵³⁵ Alfred de MUSSET, *Il ne faut jurer de rien*, Gallimard, collection Folio, 2011, p. 50.

⁵³⁶ *Ibid.*

⁵³⁷ *Ibid.*

diamant s'insérant dans un cadre autobiographique, ici la réalité de cette bourse sert de prétexte pour entrer dans un monde de fiction.

Entrent également dans le cadre d'une étude sur la fiction dans le théâtre et ses rapports à l'autobiographie trois pièces de Strindberg montrant un entremêlement très serré des deux : *Le Songe*, *La Maison brûlée* et *La Grand'Route*. Comme les auteurs précédents, Strindberg joue aussi au jeu des masques pour investir personnellement des fables qui comprennent des recours au merveilleux et à l'étrange. Leur point commun réside dans le thème d'un cheminement qu'accompli un protagoniste à travers plusieurs situations, plusieurs lieux qui tous vont lui révéler certaines clés de l'existence. *Le Songe* est une fiction que l'auteur a puisé dans un fait biographique. A partir des sentiments qu'ont développé chez lui la première crise conjugale qu'il traverse avec Harriet Bosse qu'il vient d'épouser, Strindberg imagine le voyage de la fille d'un dieu dans le monde des hommes et ce voyage est parsemé d'éléments autobiographiques qui tissent une trame où se fait entendre la voix triste de Strindberg se souvenant. Par exemple, la mère de l'Avocat adresse à son fils ce vœu sur son lit de mort : « Rappelle-toi que moi aussi j'étais servante.⁵³⁸ », la mère de Strindberg, morte quand il était un jeune garçon, était elle-même servante, issue d'un statut social inférieur à celui de son père, une situation qui a marqué l'auteur qui a d'ailleurs écrit une partie de son autobiographie sous le titre *Le Fils de la Servante*. Alors que son épouse vient de le quitter, un mois après son mariage, *Le Songe* semble être un défilé d'images et de constatations amères sur l'existence mais ces constats sont fortement liés à sa propre vie : « C'est celle de mes pièces que j'aime le plus, l'enfant de ma plus profonde douleur⁵³⁹ » écrit-il dans une lettre à Emil Schering (le 17 avril 1907, le soir de la première représentation de la pièce).

Dans *La Maison brûlée*, le voyage qu'entreprend Arvid Valström depuis les États-Unis où il s'était réfugié pour des sombres histoires d'argent jusqu'à son quartier natal dit « le Bourbier » le met en but à une quête puisque la maison familiale brûle la nuit même de son retour et, malgré son innocence, le quartier s'interroge sur l'origine criminelle de l'incendie. Les suspects potentiels sont nombreux, mais les soupçons se tournent sur l'étudiant, qui louait une chambre dans la maison et avait une liaison avec la maîtresse des lieux. Des indices semblent l'accabler, notamment cette lampe retrouvée dans les ruines et qui pourrait être l'arme du crime. Cette intrigue d'apparence solide n'est qu'un vernis qui se craquelle. Le feu n'a pas fait table rase, il a réveillé les démons et brouillé les repères, au point que plus personne ne sait qui est qui. Tout remonte à la surface : secrets, mesquineries, trahisons, adultères, histoires

⁵³⁸ August STRINDBERG, *Le Songe*, *Op. cit.*, p. 312.

⁵³⁹ August STRINDBERG, « Lettre à Emil Schering (le 17 avril 1907) », *Théâtre complet (tome V)*, *Op. cit.*, p. 574.

d'enfants cachés. Au cours de ses pérégrinations, Arvid Valström rencontre le personnage de l'Étranger dont les paroles renvoient à la façon dont Strindberg envisageait sa vie : « L'étranger : J'ai été riche et j'ai été pauvre ; je suis monté très haut et je suis tombé très bas (...) Dans telle situation je retrouvais la conséquence d'une situation précédente (...). Il y a même dans ma vie des scènes qui se sont jouées plusieurs fois (...). (...) certains événements même m'ont paru inévitables ou fatals.⁵⁴⁰ ». Quand l'Étranger évoque ces scènes qui se sont jouées plusieurs fois, on peut y voir une allusion aux divorces successifs de Strindberg : « (...) de quelque manière que se présentait la vie, j'ai toujours constaté que tout s'enchaînait et se répétait⁵⁴¹. ». Quand il évoque des événements inévitables, on pense à l'importance du signe dans la vie de Strindberg, particulièrement illustrée dans son *Journal* où il envisage toute sa relation avec Harriet Bosse par rapport aux signes que lui adresserait le sort, rapportant toute chose à lui-même, donnant à chaque chose observée une signification correspondant à ses préoccupations et attentes du moment. De plus, les répliques de l'Étranger semblent donner une explication relative à la tendance autobiographique de l'auteur dans son écriture dramatique : « (...) J'ai vu la vie de tous les côtés et sous tous les angles, d'en haut et d'en bas, mais toujours comme si elle était mise en scène pour moi seul (...)»⁵⁴².

Sa dernière pièce de théâtre donne une idée précise des ressentis de Strindberg quant à sa propre vie, à laquelle il a l'impression d'assister. Pourtant, il s'agit encore d'une fiction et le personnage qui porte la voix de Strindberg, le Chasseur, un proscrit, semble très loin de l'auteur qui a alors conquis la reconnaissance de ses pairs. Strindberg use de symboles et de retours sur sa vie pour emmener le lecteur / spectateur vers la dernière demeure d'un être fantomatique qui fait des rencontres successives le préparant à la mort définitive, à la rencontre avec l'Éternel. Gravement malade pendant l'écriture de *La Grand'Route*, Strindberg semble faire ses adieux à l'existence en incluant des éléments de sa vie au voyage de son personnage qui représente comme une transition, une manière de quitter le monde pour un monde supérieur, l'auteur se considérant déjà mort et vivant dans une autre sphère. Des personnages d'abord renvoient directement à la biographie de l'auteur : l'assassin « Moeller » porte ici le nom du beau-frère de Harriet Bosse avec qui Strindberg était en désaccord tandis que la petite fille de la sixième station, qui grandit auprès d'un autre homme que son père, est inspiré par Anne-Marie, la fille qu'il a eu avec Bosse. Ensuite, ce sont les lieux dans lesquels l'action doit se passer qui sont clairement inspirés de la vie de Strindberg et ce de deux manières. Certains de ces lieux sont issus de ce qui formait un cadre d'écriture pour Strindberg

⁵⁴⁰ August STRINDBERG, *La Maison brûlée, Théâtre complet (tome VI), Op. cit.*, p. 58.

⁵⁴¹ *Ibid.*

⁵⁴² *Ibid.*

selon un procédé courant de prélèvement dans l'environnement proche de ce qui va servir à contextualiser l'action : le château est inspiré par la caserne de la garde à cheval que l'auteur pouvait voir de sa table de travail, tout comme la grotte de Fingal, le pylône de téléphone et la lande couverte de neige rappelle la vue de Strindberg depuis son bureau c'est-à-dire un champs de manœuvres couvert de neige, l'ombre du clocher de l'église Gustave-Adolphe et les mâts des navires dans le lointain. D'autres décors sont eux inspirés des souvenirs personnels de l'auteur : le moulin évoque le souvenir des deux moulins à vent situés non loin de la maison où il a grandi. De même, le décor où la petite fille apparaît évoque les souvenirs des étés heureux passés à Furusund : « Au bord de la mer, une table de fête et un berceau !⁵⁴³ ». Ce passage fait directement écho au séjour à Furusund avec leur fille dont il fait un récit paisible à Harriet Bosse dans une lettre datée du 1er juin 1894 dans laquelle il évoque l'îlot vert, fleuri de primevères et d'orchidées où ils habitent, au son des vagues. En somme, avec les pièces de la seconde partie de sa carrière, Strindberg, à l'instar d'auteurs comme Adam de la Halle ou Musset, se situe dans une dynamique qui vise à placer son parcours personnel dans la sphère du jeu des masques, des univers fantastiques (notons également *Le Chemin de Damas*) ainsi que des êtres surnaturels ou fantomatiques ce qui est une manière d'envisager autrement sa vie et les ressentis qui en découlent et, à terme, d'embellir la réalité de l'histoire vécue.

On peut mettre les pièces de Jean-Luc Lagarce *Histoire d'amour (repérages)* (1983) et *Histoire d'amour (derniers chapitres)* (1990) dans cette même dynamique. Certes, ici il n'est plus question d'univers merveilleux ni de créatures surnaturelles, c'est pourtant bien dans une volonté ludique de jouer avec la réalité de sa propre vie que Lagarce écrit ces pièces mettant en scène les thèmes qui lui sont chers (amitié amoureuse, rupture, solitude et maladie). Ces deux pièces ont été écrites pour Mireille Herbstmeyer et François Berreur à qui elle sont dédiées. Elles font le récit de l'histoire d'amour qui aurait liée Lagarce aux deux autres, un récit sans début ni fin pour lequel Lagarce avait imaginé, pour la première version, le titre d'*Histoire d'amour (fragments)*. Lors de la création de la première version, en 1983, la pièce était interprétée par les trois membres fondateurs de la Compagnie de la Roulotte de Besançon. Le public était alors invité à une sorte de projection autobiographique vertigineuse dans la mesure où les interprètes de la pièce étaient ceux-là même qui, dans la vie, avaient inspiré à leur auteur le tissu vivant de la fiction car cette pièce demeure une fiction et Jean-Pierre Thibaudat précise bien que les trois artistes « n'ont jamais vécu ensemble⁵⁴⁴ » et n'ont jamais entretenue qu'une relation amicale et professionnelle. Pourtant, tout est fait pour inviter le lecteur et le spectateur à croire à cette histoire grâce à un jeu de miroir constant entre le réel

⁵⁴³ August STRINDBERG, *La Grand'Route, Théâtre complet (tome VI), Op. cit.*, p. 495.

⁵⁴⁴ Jean-Pierre THIBAUDAT, *Le Roman de Jean-Luc Lagarce, Op. cit.*, p. 236.

et sa représentation, par exemple au niveau du personnage de Lagarce, le Premier Homme : « Les deux sont écrivains, les deux écrivent *Histoire d'amour* et disent l'écrire, les deux autres lisent ce qu'ils écrivent, le disent, le jouent, en jouent, commentent. Jamais Jean-Luc n'a été aussi loin dans le miroitement du théâtre et de l'écriture.⁵⁴⁵ ». Pour jouer ce drame, il est impossible de retrouver les troubles vibrations du vécu, les acteurs doivent raconter une histoire qui n'est pas la leur mais ils ont une grande liberté grâce au texte qui a évacué le psychodrame (en tant que thérapie), il inventent ainsi un nouveau sous-texte narratif, une nouvelle fable, une fable latente que le motif de la guerre motive, une fable qui n'a plus rien à voir avec eux. Il n'en demeure pas moins que Jean-Luc Lagarce aime à mêler la réalité de son vécu à sa fiction (« (...) l'auteur (...) pousse très loin le bouchon du jeu et de la vie et de leurs ambiguïtés⁵⁴⁶ »), la dimension de jeu (« jeu de leurre et de cache-cache⁵⁴⁷ ») et de plaisir se retrouvant ici : « C'est de l'art, de la fiction. Il adorait jouer avec ça.⁵⁴⁸ ». Dans son *Journal*, Jean-Luc Lagarce parle d'un jeu théâtral de la vie qui éclaire son intérêt à l'égard de la porosité entre écriture dramatique et autobiographie. En effet, si son théâtre s'inspire de la vie, la sienne et celle qu'il observe autour de lui, c'est parce que la vie contient en elle-même du théâtre c'est-à-dire une part d'arrangement avec la vérité, d'illusions qu'on se fait à soi-même ainsi qu'aux autres : « La tricherie, l'arrangement, cette façon de s'« accommoder » avec soi-même dont parlent bien des personnages, c'est la part théâtrale de la vie.⁵⁴⁹ ». C'est le traitement de ce jeu qu'on retrouve dans la dramaturgie de Lagarce et même si toutes ses pièces sont loin de l'inclure personnellement dans ce jeu exhibé en scène, *Le Pays lointain* est sans doute la pièce où il aborde le plus le jeu qu'il a lui-même mené dans sa propre vie, les illusions avec lesquelles il s'est aveuglé, les histoires dont il s'est bercé, ce qui est nettement véhiculé dans les répliques qui sont adressées à Louis : « Antoine : (...) ce que je disais, les histoires, et après on se noie, et moi, il faut que j'écoute et je ne saurai jamais ce qui est vrai, ce qui est faux, la part du mensonge. / Tu es comme ça./ (...) s'il y a bien une chose que je n'ai pas oubliée en songeant à toi, c'est tout cela, ces histoires pour rien, des histoires (...)⁵⁵⁰ ». En effet, le mot « arrangement » est présent à de nombreuses reprises dans la pièce : « Louis : Toujours ainsi que je m'arrange⁵⁵¹ », « Antoine : (...) c'est juste un arrangement.⁵⁵² », « Suzanne : Toi aussi, tu as de petits arrangements, je les connais (...)⁵⁵³ » (on trouvait déjà ces

⁵⁴⁵ *Ibid.*, p. 237.

⁵⁴⁶ *Ibid.*

⁵⁴⁷ *Ibid.*

⁵⁴⁸ *Ibid.*

⁵⁴⁹ Jean-Pierre THIBADAUT, *Jean-Luc Lagarce*, Paris, Culturesfrance Éditions, 2007, p. 31.

⁵⁵⁰ Jean-Luc LAGARCE, *Le Pays lointain*, *Op. cit.*, p. 123.

⁵⁵¹ *Ibid.*, p. 42.

⁵⁵² *Ibid.*, p. 134.

⁵⁵³ *Ibid.*, p. 135.

répliques dans la première version de la pièce *Juste la fin du monde* : « Antoine : (...) c'est juste un arrangement⁵⁵⁴ », « Suzanne : Toi aussi, tu as de petits arrangements (...)»⁵⁵⁵ ». Ce mot d'« arrangement » est la formulation théâtrale du jeu qui pousse la vie à se mêler au théâtre et le théâtre à la vie sous la forme des mensonges et des histoires montées de toutes pièces par l'imagination, par la peur, par la tentation de fuir, autant d'illusions qui jalonnent l'existence, ce que Lagarce résume par une réplique du personnage de « Longue Date » qui semble reliée intimement à l'auteur parce qu'elle est comme un point final au jeu de sa vie personnelle : « On se dit, on se jure qu'on s'aimera toujours. L'un ment, l'autre triche et tous les deux, au bout du compte, nous nous arrangeons. Nous nous sommes arrangés.»⁵⁵⁶ ».

C'est avec ces mots d'arrangement et de jeu qu'il est possible de clore les premières réflexions sur la place de l'autobiographie dans une pièce qui est une pure fiction. Des fées en visite à Arras jusqu'au masque bouffon de Fantasio en passant par le voyage d'Agnès dans le monde des hommes et les adieux de Louis qui convoquent morts et vivants pour le dernier voyage, ses textes montrent dans quelle commune mesure les auteurs se mêlent à leurs créations en faisant appel à tous les thèmes ludiques rendus possible par le théâtre (intervention du merveilleux, jeux des masques (réels ou fictifs), cohabitations des vivants et des morts). Par le recours au jeu, l'auteur prend le droit d'arranger sa vie c'est-à-dire de la ranger, de lui trouver un autre ordre, avec le plaisir de celui qui invente et non le sérieux de celui qui raconte. Mais il est une seconde manière de procéder des auteurs pour inclure des éléments relatifs à eux-mêmes dans un drame étranger à leur propre histoire : le récit de son propre point de vue qui invite à mettre des éléments de sa vie dans une fiction.

Les textes présentés ici ont tous pour point commun d'être l'expression d'un point de vue c'est-à-dire que l'ensemble du drame provient de la pensée intime de l'auteur sur un sujet qui entre en compte avec force dans sa biographie, ce que l'auteur a énoncé clairement. Comment ce point de vue personnel se fait-il entendre dans les pièces ? C'est en travaillant les ressources du langage que les auteurs délivrent leur point de vue le plus intime : dialogues, soliloques, monologues, tous les aspects de l'échange verbal se trouvent mis à profit pour tenir un discours sur le discours précisément : comment se battre avec des mots ? Comment dire la difficulté de dire ? Autant de questions traitées ici dans un prisme autobiographique.

La pièce *Père* d'August Strindberg, qui prend place dans la première partie de sa carrière (avant la crise de *Inferno*), est édifiante quant à la mise en drame d'une fiction depuis un angle de vue qui est celui de l'auteur s'épanchant sur son parcours. Plusieurs faits sont à

⁵⁵⁴ Jean-Luc LAGARCE, *Juste la fin du monde*, *Op. cit.*, p. 259.

⁵⁵⁵ *Ibid.*, p. 260.

⁵⁵⁶ Jean-Luc LAGARCE, *Le Pays lointain*, *Op. cit.*, p. 72.

l'origine de la pièce qui expliquent sa tournure : la descente aux enfers d'un père. Lorsque parut fin 1884, le *Canard sauvage* d'Ibsen, Strindberg s'imagina que son rival faisait allusion à son infortune dans le personnage de Hjalmar qui, trompé par Gina, adore un enfant qui n'est pas le sien. Il craignait aussi pour sa santé mentale et avait fait un testament, en 1885, en prévision du cas où il deviendrait fou. Fin 1886, Siri Von Essen avait consulté un médecin au sujet de l'état mental de son mari, ce dernier l'ayant appris, s'imagina aussitôt que c'était dans le but de l'interner. S'ensuivent des lettres qu'il adresse à Pehr Staaff ou encore à Axel, son frère, dans lesquelles il dépeint Siri Von Essen comme une créature capable de tout et fait part de ses tourments. Par conséquent, Strindberg s'identifie avec force à l'esprit tourmenté et maltraité de son protagoniste, le Capitaine et c'est depuis son point de vue que le lecteur / spectateur assiste à sa lutte conjugale avec Laura sous la forme d'une joute oratoire.

Mais si c'est à travers le regard et les sentiments frémissants du Capitaine que le lecteur entrevoit toute la trame, il y a aussi, de la part de Strindberg, la volonté de rapporter l'affrontement entre époux de manière objective. Il semble ainsi qu'il tente de faire correspondre sa pièce aux principes hégéliens qui tolèrent au théâtre « états d'âme passagers et capricieux, des orientations individuelles ou des conceptions du monde personnelles de tel ou tel sujet⁵⁵⁷ » tout en « exig[eant] que (...) l'action dramatique aboutisse à la réalisation du rationnel et du vrai en soi⁵⁵⁸ ». Strindberg entend donc faire appartenir sa pièce au genre naturaliste. Pourtant, avec la volonté de s'inscrire dans le naturalisme, Strindberg ne peut se départir de son point de vue personnel : il veut être objectif et dire le monde d'une part et d'autre part procéder à une introspection, raconter mais à partir de lui-même. Ainsi l'auteur atteint-il la limite entre naturalisme et symbolisme en conciliant ses capacités d'analyses rationnelles sans renoncer à ses propres potentialités subjectives. C'est ce qui rend difficile la catégorisation de ses drames qui présentent des situations qui pourraient être celles connues de tout le monde en même temps que l'expression d'un point de vue intérieur que seul le vécu personnel a façonné, nuancant la trame au point de rendre impossible son classement dans les genres traditionnels : ni vraiment naturaliste, ni symboliste, « (...) pas de tragédie, pas de comédie mais quelque chose entre les deux⁵⁵⁹ » précise Strindberg.

En puisant la trame de *Père* dans la réalité de son vécu, Strindberg opère à un mouvement lyrique : l'auteur se projette du plus profond de lui-même vers l'extérieur. Le lyrisme ne s'exprime pas par un jeu personnel mais par un jeu hors de soi que le choix du point de vue

⁵⁵⁷ Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Esthétique*, tome 8, Aubier-Montaigne, 1965, p. 352.

⁵⁵⁸ *Ibid.*, p. 353.

⁵⁵⁹ August STRINDBERG, « Lettre au directeur du Nouveau Théâtre » (23 décembre 1887), *Théâtre complet II*, Paris, L'arche, 1982, p. 559.

décalé vient concrétiser. Cette voie impersonnelle fait le lien entre monde intérieur et monde extérieur et plus globalement entre le particulier et l'universel. Par ailleurs, Strindberg montre une réalité qui est celle du vécu et de l'émotion du sujet au contact du monde. En se servant de lui-même, l'auteur peut plus facilement rendre compte des changements de points de vue qui déforment le réel, de l'objectivité du monde brisé par l'irruption de l'intériorité, de la complexité de la personne. Cette manière de procéder est lié au fonctionnement psychique même de Strindberg, qui ne sépare jamais ce qu'il vit (et voit) de ce qu'il imagine et écrit, son imagination transformant toute scène entrevue en une aventure.

La famille est un sujet de prédilection pour Strindberg qui laisse à penser que, pour lui, la scène originaire est une scène de dispute conjugale et le point de vue intérieur de l'auteur se fait entendre ici à travers la démonstration glaciale d'une problématique selon laquelle la haine est l'affect familial par excellence. La haine se manifeste dans les échanges des époux qui montrent une gradation de la détestation et une rétrospection sur les origines de leur conflit qu'ils exposent sans pour autant réussir à y remédier. Sont mis sur la table de leurs échanges la dette des époux l'un envers l'autre, leurs rancunes cachées, l'éducation de l'enfant et la question du pouvoir au sein du couple. De fait, on reconnaît dans les mots plus tardifs de Strindberg quant à sa propre vie, les états d'âme par lesquels passent les personnages de *Père* et en particulier le Capitaine : « (...) la vie en commun vous met dans un état d'insécurité perpétuelle, vous rend plus vulnérable et vous expose à travers un autre et vous laisse à la merci de ses caprices.⁵⁶⁰ ». Au moyen du langage que les personnages utilisent comme des armes, Strindberg mène l'enquête en faisant tomber les masques, en se dévoilant, en mettant sous le regard de tous sa propre vie psychique, en sacrifiant, en somme, une partie de son intimité. La noirceur et la cruauté de son œuvre naissent « de la propre souffrance de l'auteur.⁵⁶¹ ». C'est ce qui nous invite à constater, avec Georges Steiner (*La Mort de la tragédie*) que Strindberg a excellé dans l'utilisation d'une forme publique comme le théâtre comme lieu d'une expression personnelle.

L'auteur s'investit tant et si bien dans la fiction de *Père* qu'il en arrive à se poser des questions sur la réalité de son propre vécu, du moins il prend la posture de l'auteur perdu entre le réel (ici, son intimité) et la fiction (un drame intime) : « Je ne sais pas si *Père* est de la littérature, ou si ma vie l'a été. (...) Par abus d'imagination ma vie est devenue une vie d'ombre ; je n'ai plus l'impression de marcher sur terre, mais de flotter sans pesanteur, dans une atmosphère faite non pas d'air, mais des ténèbres.⁵⁶² ». Cet écrit annexe de Strindberg

⁵⁶⁰ August STRINDBERG, *Seul*, Mercure de France, 1967, p. 49 .

⁵⁶¹ Pascale ROGER, *La Cruauté dans le théâtre de Strindberg*, *Op. cit.*, p. 157.

⁵⁶² August STRINDBERG, *Théâtre complet (tome I)*, Paris, L'arche, 1982, p. 556.

renvoie directement à un autre qui l'éclaire complètement : « Je me fais l'effet d'un somnambule ; comme si la vie et la littérature se mélangeaient.⁵⁶³ » à laquelle s'ajoute la lettre du 25 février 1887 destiné à son frère : « Il faut que tu saches que je suis un écrivain qui mélange la littérature et la réalité (...) Ne te chagrine donc pas en lisant *Père*, car c'est de la littérature !⁵⁶⁴ ». D'une manière générale, il est donc impossible de savoir si c'est la vie de l'auteur qui a inspiré son œuvre, lui donnant incessamment ce caractère autobiographique, ou si c'est l'œuvre qui a déteint sur l'existence et a modelé la réalité dont il fut témoin. Il est impossible de savoir dans quelle mesure Strindberg mélangeait, selon ses dires, la fiction et la réalité mais ces passages montrent bien le caractère subjectif et personnel de *Père* dont les dialogues sont comme une transposition théâtrale de « l'enfer matrimonial⁵⁶⁵ » qu'il aurait vécu avec Siri Von Essen. La lettre adressée à l'auteur Gustaf af Geijerstam en 1890 éclaire à rebours ce qu'on trouve dans *Père* : « Entre Madame Sg. Il n'y a plus qu'indifférence psychique et nausée physique de ma part et, quand je fais l'addition de toutes les masses de souffrances, d'injustices et d'infamies dont elle m'a accablé, je ne vois aucune réconciliation possible.⁵⁶⁶ ». On voit là les grands thèmes cultivés par la suite dans son écriture dramatique, notamment dans *Père*, indifférence sentimentale, souffrance et lutte cruelle. Une procédure de divorce est entamée en 1891 pendant laquelle Strindberg est privé de ses enfants, il entretient alors une correspondance avec la bonne pour l'encourager à parler de lui à ses enfants et avoir des nouvelles de ces derniers. Inquiet des fréquentations de son ex-femme, il cherche à obtenir de ses relations des attestations témoignant de ses soupçons, celle-ci riposte avec un procès en diffamation que Strindberg perd. Par la suite, elle vient à la rencontre de Strindberg qui la chasse : « (...) je l'ai littéralement jetée dehors⁵⁶⁷ » rapporte-t-il dans une lettre. Cette période de troubles, entamée avant la rédaction de *Père* aura donc une action déterminante sur le reste de son théâtre, dépositaire de son point de vue sur l'amour et les relations entre les hommes et les femmes.

Ce qui est remarquable dans les pièces de Strindberg choisies pour cette étude, qui sont des drames étrangers à sa vie, c'est que toutes invitent à envisager l'action comme à travers une fenêtre, un passage, une ouverture qui est le regard de l'auteur. Dans *Père*, le lecteur / spectateur a l'impression d'assister à une action à travers les yeux du personnage principal qui sont aussi ceux de Strindberg dont l'esprit se dérange de plus en plus, c'est, par exemple, ce qui donne au personnage de Laura son aspect légèrement fantastique (et plus précisément

⁵⁶³ August STRINDBERG, *Théâtre complet (tome II)*, Op. cit., p. 556.

⁵⁶⁴ *Ibid.*, p. 554.

⁵⁶⁵ August STRINDBERG, *Théâtre complet (tome V)*, Op. cit., p. 579.

⁵⁶⁶ August STRINDBERG, *Théâtre complet (tome III)*, Op. cit., p. 555.

⁵⁶⁷ *Ibid.*, p. 556.

maléfique). Dans *4.48 Psychose*, le thème général de la pièce se tient dans les procédures cliniques autour de la personne suicidaire et on retrouve la même sensation que dans le théâtre de Strindberg, d'assister à une action comme si on passait à travers le regard de l'auteur : « (...) il importe que sa structure soit utilisée dans une optique théâtrale, qu'elle devienne une fenêtre à travers laquelle on voit la pièce⁵⁶⁸ » note Edward Bond à ce propos. L'agencement de la pièce, qui fait cohabiter des textes de natures hétérogènes rend donc perceptible ce point de vue.

La pièce est constituée d'une suite de monologues de différentes natures : d'une part, des monologues mystiques, teintés de religion (visions catastrophiques provenant ou s'inspirant du *Livre de l'Apocalypse*) et de formules sibyllines aux accents prophétiques qui sont loin d'être décousus et font au contraire apparaître une progression : « A 4h48 (...) / je me pendrai⁵⁶⁹ », « Après 4h48 je ne parlerai plus⁵⁷⁰ », « A 4h48 / je dormirai⁵⁷¹ », d'autre part la pièce est constituée par des monologues davantage focalisés sur les ressentis (descriptions consécutives à l'internement, à l'attitude des médecins, discours relatifs à l'amour malheureux, à la folie, monologue sous une forme interrogative, monologue faisant se succéder des mots relatifs à la perception). Le texte fait aussi apparaître des soliloques, par exemple les paroles qui marquent le début de la pièce montrent un soliloque du médecin face au silence de la patiente, à d'autres endroits l'inverse se produit et c'est la patiente qui s'adresse au médecin sans réponse. Il y a également des monologues qui s'achèvent en dialogues suite à l'intervention du médecin. Au total, cinq dialogues entre la patiente et le médecin ont lieu ce qui empêche la pièce d'être un monologue, ce qui empêche aussi le dialogue intérieur de se faire et contraint la raison à revenir à la réalité. Quatre de ces dialogues ont trait à l'état de la patiente (concernant ses scarifications ou encore un traitement médicamenteux) et dans l'un d'eux, c'est le médecin qui parle de lui avec des mots qui renvoient directement aux premiers mots de la pièce. Sont aussi présents dans la pièce une prise de rendez-vous, une liste de toutes les peurs de la patiente à laquelle répond ultérieurement la liste de ses buts et objectifs (une liste provenant directement d'un ouvrage sur le suicide *The Suicide Mind* de Edwin Schreidman), deux séries de chiffres (exercice logique de psychiatrie), une succession de synonymes autour de la déconstruction, une liste détaillée (sous la forme des dossiers médicaux dans lesquels sont consignés les médicaments administrés) des effets relatifs aux différents traitements suivis par la patiente qui prend la forme d'une parodie du langage

⁵⁶⁸ Edward BOND, « Lettre à l'auteur (2000) », cité par Graham SAUDERS, *Sarah Kane et le théâtre*, *Op. cit.*, p. 179.

⁵⁶⁹ Sarah KANE, *4.48 Psychose*, *Op. cit.*, p. 12.

⁵⁷⁰ *Ibid.*, p. 19.

⁵⁷¹ *Ibid.*, p. 42.

médical. Sarah Kane emprunte donc largement à la langue des questionnaires médicaux et des dossiers cliniques, elle met aussi en forme une prose tirée de manuels populaires de vulgarisation psychologique.

La pièce de Sarah Kane est un texte qui traite du langage autant que du dérangement mental. L'auteur délivre sa vision du monde et des relations humaines depuis son point de vue d'où la grande diversité des séquences verbales qui composent la pièce ce que semble expliquer l'auteur à même le texte : « (...) c'est mon esprit le sujet de ces fragments troublés⁵⁷² ». De fait, le discours dans *4.48 Psychose* prend souvent l'allure d'un discours sur le discours, d'un méta-discours qui posent plusieurs questions successives sur la communication des sentiments, sur la capacité à dire sa solitude, sur les moyens qui permettraient de se libérer d'un langage qui ne reflète pas assez les sursauts de la vie intérieure pour parler réellement de soi. L'écriture de Jean-Luc Lagarce se situe dans le même champ de recherche si on se penche sur *Le Pays lointain* où la trame semble se dérouler depuis le point de vue de Louis, qui est aussi celui de l'auteur. En effet, le traitement d'une situation telle que les adieux d'une personne malade à ses deux familles (la vraie et celle formée par les amis) laisse à entendre que l'auteur met en jeu ici des éléments de sa propre vie mentale d'alors, le faisant s'interroger sur la manière d'accepter la mort, de la faire accepter aux autres, de la nommer, des éléments très présents dans les pages des derniers mois de son *Journal*. Avec le motif des adieux, Lagarce laisse entendre une dimension rétrospective dans la démarche de Louis : « Louis : Et le chemin, tout ce chemin, et la vie que j'ai vécue, toute la vie que j'ai vécue (...) ⁵⁷³ », « Louis : Je me souviens, aujourd'hui je me souviens (...) ⁵⁷⁴ », « Louis : (...) je décidai de revenir sur mes pas ⁵⁷⁵ », « Longue Date : (...) définitif voyage en arrière ⁵⁷⁶ ». Mais cette rétrospection est une feinte car le voyage de Louis au pays natal sera moins l'occasion de se souvenir que d'échouer à formuler les sentiments ce qui se voit à l'intérieur même des répliques sur la rétrospection : « Louis : Cela a toujours été loin. / Là où j'habitais, ce pays d'où je viens, cette ville, cette sorte de ville, le lieu de mon enfance, de mon adolescence (...) là où j'ai vécu, là où j'ai vécu, ma famille et l'école, lorsque j'étais petit. ⁵⁷⁷ ». Répétitions, épanorthoses, hésitations, interruptions indiquent, à l'image de cette réplique de Louis, que le vrai problème de la pièce est la formulation de ce qui ne se formule pas : la mort à venir face à laquelle l'auteur recommence, rature, cherche ses mots, répète à l'instar son personnage porte-parole.

⁵⁷² *Ibid.*, p. 15.

⁵⁷³ Jean-Luc LAGARCE, *Le Pays lointain*, *Op. cit.*, p. 33.

⁵⁷⁴ *Ibid.*

⁵⁷⁵ *Ibid.*, pp. 34, 35.

⁵⁷⁶ *Ibid.*, p. 37.

⁵⁷⁷ *Ibid.*, p. 32.

Wajdi Mouawad s'inscrit aussi dans un travail sur la langue pour exprimer son point de vue à travers des fictions, qu'ils présentent clairement comme telles : « Mon travail se situe en plein territoire de la fiction⁵⁷⁸ » dit-il pour désigner *Incendies*, il prend ainsi ses distances et avec l'autobiographie, le documentaire et la fiction historique. En écrivant cette pièce, l'auteur exprime un désir de colmater les déchirures et trouve un moyen de résister à la peine qu'il ressent face à la marche du Monde. L'écriture dramatique comble ainsi ce : « (...) besoin effrayant de nous extraire de nous-mêmes en permettant à l'autre de faire irruption dans nos vies, et de nous arracher à l'ennui de l'existence⁵⁷⁹ ». *Incendies* est la pièce de Mouawad la plus ancrée au niveau dramaturgique dans son origine libanaise. A la mort de leur mère, Nawal, qui n'a pas parlé pendant les cinq dernières années de sa vie, Jeanne et Simon se voient confier par voie testamentaire la mission de retrouver leur père et leur frère afin de leur confier à chacun une lettre (une lettre à Jeanne pour le père, une lettre à Simon pour le frère). On est au cœur du théâtre de Wajdi Mouawad avec une énigme à résoudre, un secret enfoui, un code qu'il s'agit de déchiffrer, une promesse oubliée, quelque chose qui n'a pas été dit pour l'élargir à l'injustice du monde, ces guerres fratricides, et ces déracinements. Jeanne et Simon partent ainsi sur les traces de leur mère dans son pays natal, qui a brisé les chaînes de l'ignorance pour s'instruire et transmettre à son tour avant d'être emprisonnée. Au fil des rencontres et des épreuves (qui rapprochent la pièce tantôt du genre policier tantôt du voyage initiatique), munis des indices laissés par Nawal (cahiers, lettres, photos), ils découvrent la véritable origine de leur naissance et la véritable identité de leur père qu'ils croyaient mort en héros et qui n'est autre que leur propre frère, tortionnaire et violeur de leur mère qui, dans ce bourreau, n'avait pas reconnu le fils qui lui avait été enlevé à la naissance. Il s'agit d'un double mouvement autour de la mémoire pour les deux personnages : retrouver celle, perdue, enfouie, intolérable de la mère et perdre la mémoire heureuse de l'enfance : « mémoire initiatique plutôt que (...) reconstitution autobiographique⁵⁸⁰ » donc tant pour les personnages de Mouawad que pour lui-même.

En revanche, on retrouve dans sa pièce et ce sans ambiguïté la transposition du propre point de vue de Mouawad. Par exemple, on a vu l'importance qu'ont pris les mots dans la vie de l'auteur, qui a fait le choix de l'écriture à défaut de pouvoir réaliser ses rêves enfantins de guerre civile. De fait, il explique son travail à travers cette métaphore du crayon-arme. *Incendies* est donc une histoire de quêtes rendues possibles par l'alphabétisation : « Nazira : Apprends à lire, à écrire, à compter, à parler. Apprends à penser. Nawal. Apprends.⁵⁸¹ ». Dès

⁵⁷⁸ Wajdi MOUAWAD, *Incendies* (« Postface »), *Op. cit.*, p. 144.

⁵⁷⁹ Wajdi MOUAWAD, *Littoral*, *Op. cit.*, p. 6.

⁵⁸⁰ Pierre L'HERAULT, « De Wajdi...à Wahab », *Jeu : revue de théâtre*, n°111 (2), 2004, p. 97-103.

⁵⁸¹ Wajdi MOUAWAD, *Incendies*, *Op. cit.*, p. 42.

lors que son héroïne apprend à lire et à écrire, elle brise le silence et entre dans l'action, notamment en apprenant à sa compagne de route à lire à son tour. Mouawad se sert de ce cercle vertueux pour développer des images qui mettent en relation l'alphabétisation et l'éveil d'une colère contre l'injustice : « Nawal : Un homme m'a craché dessus. « Tu sais écrire mais tu ne sais pas te défendre. » J'ai pris le livre que j'avais dans la poche. J'ai frappé si fort que la couverture s'est pliée, il est tombé assommé.⁵⁸² », « Sawda : Je t'ai vue frapper l'homme avec le livre trembler au bout de ta main et j'ai pensé à tous les mots, à toutes les lettres chauffés à blanc par la colère qui habitait ton visage.⁵⁸³ ». Mouawad place donc dans la bouche de Nawal des répliques qui sont le fruit de ses propres réflexions sur la maîtrise de la lecture et de l'écriture, réflexions intimement liées à son parcours personnel : « Nawal : Ça, c'est l'alphabet. Il y a vingt-neuf sons, vingt-neuf lettres. Ce sont tes munitions. Tes cartouches.⁵⁸⁴ ». Pour expliquer le travail qu'il mène dans *Incendies*, l'auteur dit : « Au fond, je crois que je ne fais que répondre à cette mort initiale qui m'a arraché à mon pays. C'est un travail de résistance extrêmement personnel.⁵⁸⁵ » ce qu'il transpose dans sa pièce par une autre image récurrente : « L'enfance est un couteau planté dans la gorge⁵⁸⁶ ». Les images suscitées par le texte d'*Incendies* sont chargées d'inclure une dimension poétique à l'intérieur de l'horreur, la cohabitation des deux étant la marque de la parole de l'auteur sur lui-même. Mouawad procède en cela de la même manière que Sarah Kane qu'il découvre à peu près au même moment. Le premier titre d'*Incendies* est *Torturés*⁵⁸⁷ en référence aux *Purifiés* de Kane. A l'instar de l'auteur britannique, Mouawad cherche à se libérer des conventions régissant le langage théâtral pour exploiter la métaphore poétique et le dialogue parallèle (Nawal répondant aux interrogations de Jeanne et Simon depuis la mort) : « (...) cette tentative de dire l'identité profonde de ma vie m'a poussé à brûler, en chacun de mes personnages, toute parole qui ne soit pas celle de l'humanité mais celle des conventions et des compromis⁵⁸⁸ ».

De plus, c'est une dramaturgie qui met en avant la question du point de vue ce qui est clairement énoncé dans la pièce par la métaphore du combat de boxe (Ralph entraînant Simon) : «Ralph : On appelle ça un problème de vision périphérique⁵⁸⁹ ». Depuis le point de vue qu'il occupe, la « vision périphérique » d'un individu est partielle, il existe toujours un point mort, lieu de double aveuglement puisqu'on ne voit pas qu'on ne voit pas. De même que

⁵⁸² *Ibid.*, p. 49.

⁵⁸³ *Ibid.*, p. 50.

⁵⁸⁴ *Ibid.*, p. 57.

⁵⁸⁵ Wajdi MOUAWAD, Pierre L'HERAULT, « De Wajdi...à Wahab », *Op. cit.*, p. 97-103.

⁵⁸⁶ Wajdi MOUAWAD, *Incendies*, *Op. cit.*, pp. 18, 38, 130.

⁵⁸⁷ *Ibid.*, p. 152.

⁵⁸⁸ Wajdi MOUAWAD, *Rêves* (« Préface »), *Op. cit.*

⁵⁸⁹ Wajdi MOUAWAD, *Incendies*, *Op. cit.*, p. 28.

la boîte confronte Simon à la question du point de vue, les mathématiques invitent Jeanne à y réfléchir :

Jeanne. Prenons un polygone simple à cinq côtés nommés A, B, C, D et E. Nommons ce polygone le polygone K. Imaginons à présent que ce polygone représente le plan d'une maison où vit une famille. Et qu'à chaque coin de cette maison est posté un des membres de cette famille. Remplaçons un instant A, B, C, D et E par la grand-mère, le père, la mère, le fils, la fille vivant ensemble dans le polygone K. Posons alors la question de savoir qui, du point de vue qu'il occupe, voit qui.⁵⁹⁰

La question du passage de la théorie à la pratique occupe une place non négligeable dans la pièce (elle est présente, par exemple, dans le projet d'attentat de Nawal jusqu'à son passage à l'acte). La réplique de Jeanne aboutit donc à une interrogation sur elle-même après qu'elle eut découvert le testament de sa mère, elle s'applique donc à elle-même sa théorie du polygone :

Jeanne. Nous appartenons tous à un polygone. Je croyais connaître ma place dans le polygone auquel j'appartiens. Je croyais être ce point qui ne voit que son frère Simon et sa mère Nawal. Aujourd'hui, j'apprends qu'il est possible que du point de vue que j'occupe, je puisse voir mon père; j'apprends qu'il existe aussi un autre membre à ce polygone, un autre frère. Le graphe de visibilité que j'ai tracé est nul est faux. Quelle est ma place dans le polygone ?⁵⁹¹

La réflexion de Jeanne rejoint directement celle de son auteur à la lumière de sa biographie dans laquelle la guerre occupe une place déterminante. La fragilité des points de vue dans une situation de guerre trouve ainsi un traitement dans la pièce à travers le personnage d'Abou Tarek / Nihad Harmanni, terrible bourreau en même temps qu'enfant perdu de Nawal. Ce personnage représente la triple scission qui a habité pendant longtemps Wajdi Mouawad, écartelé entre les trois pays qui construisent sa propre histoire, le Liban, la France et le Québec. La figure œdipienne du père-frère est rendue encore plus perceptible par les deux lettres distinctes, l'une portée par Jeanne, l'autre par Simon que lui adresse, par delà la mort, Nawal. Cette dernière distingue deux visages dans un même sujet dont la complexité est irréductible à une seule interprétation : « Je parle au fils car je ne parle pas au bourreau⁵⁹² ». Dans les mots de Nawal, c'est l'expression des sentiments contrastés de l'auteur qui se fait entendre, des sentiments contrastés par la diversité des points de vue qu'engendre la situation de guerre et dont il ne sait lequel il aurait adopté s'il était resté au Liban : « Je pourrais envahir et je pourrais terroriser. Je pourrais me défendre et je pourrais résister et (...) si j'étais l'un ou si j'étais l'autre, je saurais justifier chacun de mes agissements et justifier l'injustice qui m'habite.⁵⁹³ » explique-t-il ainsi. En outre, c'est dans la bouche de Nawal et dans un récit qui convoque encore une fois des images très fortes que l'auteur délivre un souvenir précis de la

⁵⁹⁰ *Ibid.*, p. 19.

⁵⁹¹ *Ibid.*, p. 21.

⁵⁹² *Ibid.*, p. 88.

⁵⁹³ Wajdi MOUAWAD, Hortense ARCHAMBAULT, Vincent BAUDRILLER, *Voyage pour le Festival d'Avignon 2009*, *Op. cit.*, pp. 68-72.

guerre, un événement qui s'est produit le 13 avril 1975 sous ses yeux alors qu'il est sur le balcon de l'appartement familial, l'incendie d'un bus rempli de Palestiniens par des milices chrétiennes phalangistes, avec une jeune femme et son enfant à cheval à la fenêtre du véhicule, assassinés : « Nawal : (...) d'un coup, (...) l'autobus a flambé, il a flambé avec tous ceux qu'il y avait dedans (...) tout le monde a brûlé !⁵⁹⁴ ».

Strindberg exploitait les ressources du dialogue pour mettre sur la scène son point de vue (la lutte entre les hommes et les femmes), Kane et Mouawad font surgir de ces dialogues et soliloques des images poétiques pour faire part de leur sentiments. Enfin, c'est le monologue qui est aussi exploité dans le sens d'une confession autobiographique par Wajdi Mouawad. Dans *Seuls*, celui-ci convoque l'autobiographie mais une autobiographie réimaginée, fictionnalisée, dans le but de montrer des sensations vécues plutôt que le vécu lui-même. En changeant de pays et de langue, Harwan a dû échanger ses rêves contre des ambitions plus terre à terre mais la rédaction de sa thèse, qui le conduit à Saint-Pétersbourg, le mène au tableau de Rembrandt qu'il aime tant et par lequel il va retrouver les couleurs de son enfance dont la perte coïncide avec celle de la langue maternelle. Du monologue de Mouawad se dégage le besoin de l'auteur de se consoler d'une perte et d'une incompréhension fondamentale. En cela, sa démarche est très proche de celle d'Olivier Py dans *Théâtres*. Le monologue de *Moi-même* s'apparente à une lamentation célébrant notamment « les sacrifiés anonymes de notre temps⁵⁹⁵ ». Certes, les interventions du père, de la mère ou encore de personnages fantasmatiques comme le bouc empêchent le texte d'être considéré comme un monologue mais le sens de l'œuvre adhère à celui de *Seuls* dans le sens où Py, comme Mouawad, délivre un message sur sa génération en même temps que sur ses états d'âme. Respectivement nés en 1965 et 1968, les deux auteurs se servent de la forme monologique qu'elle soit réelle (Mouawad) ou simulée (Py) pour exploiter une dimension autobiographique prenant racine dans la marche de l'Histoire. Le singulier existe à travers le collectif, tel est le message de ces deux pièces qui sont des manifestations générationnelles : « Ma génération c'est celle à qui on a appris, dès l'enfance, qu'elle n'avait pas de destin. Nous l'avons cru (...)»⁵⁹⁶ ». Le dialogue entre « *Moi-même* » et le Bouc (dans le onzième tableau) sur la relativité des destinées individuelles illustre bien cet aspect : « *Moi-même* : Je suis un homme dans la foule. Je suis fier d'être un homme dans la foule qui regarde les autres hommes (...)»⁵⁹⁷ ». Dans la pièce d'Olivier Py, qui donne une vision kaléidoscopique de l'Algérie (où se succèdent l'oliveraie du grand-père et les massacres de la guerre) en marquant un cheminement

⁵⁹⁴ *Ibid.*, p. 73.

⁵⁹⁵ Olivier PY, *Théâtres*, *Op. cit.*, p. 188.

⁵⁹⁶ *Ibid.*, p. 190.

⁵⁹⁷ *Ibid.*, p. 195.

rétrospectif (du présent vers le passé), les doutes soumis aux oreilles des spectateurs sont très proches de ceux posés par Mouawad à savoir : comment vivre avec ce qui est blessé en nous (le personnage de « Moi-même » vient d'être poignardé) ? Avec la « douleur⁵⁹⁸ » d'être une victime en même temps qu'un bourreau : « Ne me demandez pas pourquoi j'aime que l'on me frappe, ne me demandez pas pourquoi j'ai besoin d'être abaissé, c'est ma seule façon de dire si je suis de la famille des bourreaux, c'est malgré moi ! Malgré moi !⁵⁹⁹ ». C'est le lexique de la douleur qui est mis en avant dans cette pièce, une douleur qui prend ses racines dans les événements d'une époque que rappelle Wajdi Mouawad :

Nous sommes nés à la fin de la guerre du Vietnam et nous nous sommes éveillés avec la guerre du Liban, puis celle de l'Irak contre l'Irak. Nous avons été dépassés par la guerre des Malouines, et puis nous avons senti la nécessité de prendre la parole avec la guerre en ex-Yougoslavie. Les hécatombes du Rwanda ont été le relai de la guerre du Golfe et ont précédé les ravages du Kosovo. Nous n'avons encore rien compris aux massacres en Algérie et personne ne nous a parlé du Tibet et très peu de la Somalie. Nous sommes devenus adultes avec le début de l'Intifada de septembre 2000 et notre quotidien a éclaté contre le récif du 11 septembre 2001⁶⁰⁰.

Dans les monologues de Py comme de Mouawad, on retrouve l'idée d'un cheminement rendu possible par le dire de l'expression dramatique et qui vise à représenter « L'irreprésentable⁶⁰¹ » c'est-à-dire soi-même au prix des douleurs qu'auront engendrées le spectacle du Monde : « Moi-même : Le fils se regarde dans un miroir et sourit⁶⁰² ». Pour terminer, on pourrait évoquer une nouvelle fois le texte de Sarah Kane (née en 1971), *4.48 Psychose* qui, comme *Théâtres*, est un monologue empêché par la présence d'un autre personnage et qui contient aussi une réflexion plus discrète sur la violence du monde contemporain et la culpabilité qu'elle génère pour les gens de sa génération : « J'ai gazé les Juifs, j'ai tué les kurdes, j'ai bombardé les Arabes, j'ai baisé des petits enfants qui demandaient grâce, les champs qui tuent sont à moi (...)»⁶⁰³ ». Cette formulation des crimes contemporains participe à la démarche autobiographique dans le même sens qu'Olivier Py, celle de faire sortir, de cette époque dont ils sont le fruit, une image d'eux-mêmes : « Maintenant je suis là, je peux me voir moi-même (...)»⁶⁰⁴ ».

⁵⁹⁸ *Ibid.*

⁵⁹⁹ *Ibid.*, p. 189.

⁶⁰⁰ Wajdi MOUAWAD, *Incendies, Op. cit.*, pp. 163-164. On retrouve la même forme de bilan d'une génération chez Jean-Luc Lagarce (il est de onze ans l'ainé de Mouawad et de huit ans l'ainé de Py) : « Nous avons trente ans. (...) Nous sommes nés à la fin de la Guerre Froide (...) Nous sommes les petits frères des fameux enfants de Marx et de Coca-cola et nos écoles sont restées fermées pendant le mois de mai 68. (...) » (Jean-Luc LAGARCE, *Traces incertaines, Mises en scène de Jean-Luc Lagarce 1981-1995*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, coll. « Mémoires », 2002, p. 98.)

⁶⁰¹ Olivier PY, *Théâtres, Op. cit.*, p. 195.

⁶⁰² *Ibid.*, p. 196.

⁶⁰³ Sarah KANE, *4.48 Psychose, Op. cit.*, p. 35.

⁶⁰⁴ *Ibid.*, p. 38.

Par conséquent, on a vu que le choix de l'ancrage dramatique détermine les rapports entre la fiction et l'autobiographie. Dans un cadre vraisemblable par rapport à la biographie de l'auteur, c'est la fantaisie qui est de mise soit par le biais de l'agencement des séquences (intrusion de la fiction à la faveur de la longueur et de la sophistication de l'agencement) soit par le biais d'un élément matériel (comme le diamant de *L'Éden cinéma*, dépositaire du parti-pris de l'auteur dans l'exploitation d'un épisode autobiographique). Dans un drame étranger à soi, ce sont les procédés qui ont trait aux jeux des identités qui ont cours, l'auteur se place dans une démarche ludique par laquelle il joue à se cacher et à se dévoiler (Musset et *Fantasio*), il fait également appel à un monde merveilleux ou étrange (Adam, Strindberg) grâce auquel il va dissimuler la nature autobiographique de son œuvre. Enfin, les auteurs contemporains (Lagarce, Kane, Py, Mouawad) vont se servir des ressources langagières du théâtre pour développer un discours autobiographique à travers la délivrance de leur point de vue. Le dialogue (à partir de Strindberg) puis le soliloque, l'intrusion d'un langage poétique et enfin le monologue vont être utilisés comme autant de fenêtres sur la vie intérieure de l'auteur. En travaillant largement autour du langage verbal dans la fiction théâtrale, ces auteurs agissent par deux fois sur l'expression autobiographique : ils dépassent l'idée selon laquelle le récit autobiographique est rétrospectif tout en inscrivant leur tendance autobiographique au cœur d'une volonté de dire, de montrer la difficulté de dire, de répéter, de recommencer, de chercher ses mots, de remplacer un mot par un autre, d'user de toutes les nuances mis à disposition par le verbe pour se raconter.

Mais, si on a vu comment la fiction prenait place dans le texte du fait de sa structure même (cadre, séquençages, recours au monologue etc), il faut aussi se pencher sur l'émergence des faits inventés. Ces derniers apparaissent bien en amont du travail d'écriture et il faut étudier les ressorts de la vie intérieure des auteurs pour identifier ce qui les fait naître.

b) Les mouvements de la vie intérieure : depuis la tête de l'auteur jusqu'à la mise en œuvre autobiographique

- Une mémoire dynamique : de l'arrangement aux souvenirs-écrans

Pourquoi l'auteur dramatique ne se contente-t-il pas de rapporter des faits relatifs à son parcours, de manière chronologique et sans invention ? Qu'est-ce qui entre en jeu dans l'invention ? Qu'est-ce qui prend part au processus imaginatif de l'auteur ? Il convient de traiter la question en deux temps, d'une part c'est le fonctionnement de la mémoire qui va

montrer comment ce qui relève de l'autobiographique se transforme en fiction sous l'action d'une déformation des souvenirs quand ils sont mis à l'épreuve de la scène, d'autre part, c'est l'imagination même de l'auteur qui apportera des réponses en étant mise en relation avec l'activité d'écriture.

On peut dire que Rousseau joue un rôle important pour la scène à caractère autobiographique parce qu'il introduit avec force l'idée selon laquelle l'autobiographie est une reconstruction, un remontage voire même une illusion, autant de paramètres qui intéressent les auteurs dramatiques, qui œuvrent eux-mêmes pour un espace défini par sa nature illusoire ou encore trompeuse. En arrangeant des faits sous couvert de « lacunes⁶⁰⁵ » relatives à la mémoire, Rousseau libère le récit autobiographique de la contrainte de vérité du moins dans la réception de ses propos par les artistes de la scène : « Je disais les choses que j'avais oubliées comme il me semblait qu'elles avaient dû être, comme elles avaient été peut-être en effet (...)»⁶⁰⁶ ». A partir du XVIII^e siècle, les auteurs qui prétendent écrire un récit autobiographique prennent conscience que la perception puis la mémoire puis les contraintes et la dynamique de l'écriture déforment l'intention première excluant par là même les prétentions au réalisme ou au vérisme. La mémoire est active, elle transforme, reconstruit, invente de toutes pièces des souvenirs ou les modifie. En outre, c'est le temps qui passe qui fait exister le phénomène du souvenir. De fait, l'enfance ne commence à exister qu'à l'adolescence alors qu'apparaissent les premières traces dans la mémoire selon la logique freudienne du souvenir-écran, une logique dans laquelle Philippe Lejeune inscrit lui aussi ses réflexions : « (...) c'est à l'adolescence que se constitueraient les souvenirs d'enfance.»⁶⁰⁷ ». Comment les auteurs dramatiques, en particulier les auteurs d'autobiographies théâtrales, qui se placent le plus directement dans la lignée de Rousseau, font-ils usage de leur mémoire ? A quels effets l'activation des souvenirs donne-t-elle lieu ?

A partir des travaux de Rousseau, ces auteurs dramatiques vont clairement chercher à exploiter leurs lacunes mémorielles en vue d'écrire à partir des déformations, oublis, inventions qu'elles impliquent, impulsant le genre autobiographique dans des directions peu communes par rapport à celles qui étaient les siennes jusque là, des directions où le corps notamment est pris en compte dans l'écriture et la création à caractère autobiographique. D'abord le fait de se souvenir devient, sous une impulsion qui apparaît dans le rousseauisme, une manière de s'approprier son parcours personnel. Ainsi, Restif exprime une volonté sans fin de se souvenir qui traduit une volonté d'être le metteur en scène de sa vie et qui peut

⁶⁰⁵ Jean-Jacques ROUSSEAU, *Les Rêveries du Promeneur solitaire*, *Op. cit.*, p. 97.

⁶⁰⁶ *Ibid.*

⁶⁰⁷ Philippe LEJEUNE, *Signes de vie (Le Pacte autobiographique 2)*, *Op. cit.*, p. 157.

expliquer la transposition de son autobiographie au théâtre : « Quand on se souvient (...) on est à l'égal de Dieu, on devient maître de ce qu'on a été ; ce qui était hasard est devenu loi ; ce qui a disparu dure éternellement. ⁶⁰⁸ ». Cette volonté est expliquée par Maurice Blanchot en terme de sensibilité : « Sa sensibilité est essentiellement une sensibilité qui se souvient. ⁶⁰⁹ ». C'est ce qui pousse Restif à faire dire à Anneaugustin dans *Le Drame* : « Ma mémoire seule a travaillé (...) ⁶¹⁰ » au sujet de l'écriture de *M. Nicolas*. D'une manière générale, l'utilisation de la mémoire par Restif se fait dans la même optique que Rousseau : « (...) secondée quelque fois par le jugement, pour arranger quelques invraisemblances. Car il est des faits qu'il a fallu que j'alternasse un peu, afin de les rendre croyables. ⁶¹¹ ».

Ensuite, il apparaît que l'auteur dramatique ne réalise jamais quelque chose qui s'est produit avant mais qui se passe au présent de la création, autrement dit c'est depuis le présent que l'auteur agit sur son passé ce qu'explique Henri Bergson en ces termes :

(...) notre présent est ce qui agit sur nous et ce qui nous fait agir, il est sensoriel et moteur ; notre présent est avant tout l'état de notre corps. Notre passé est au contraire ce qui n'agit plus, mais pourrait agir, ce qui agira en s'insérant dans une sensation présente dont il empruntera la vitalité. Il est vrai qu'au moment où le souvenir s'actualise (...), il cesse d'être souvenir, il redevient perception ⁶¹²

La meilleure illustration de cette conception du travail de la mémoire se trouve dans le travail de Philippe Caubère. En effet, c'est à la suite de longues séances d'improvisations que l'acteur parvient à créer ses épisodes autobiographiques (cent cinquante heures d'improvisation ont été nécessaires pour *Le Roman d'un acteur*). De fait, le corps est ici hautement impliqué dans le processus de création et les perceptions sensorielles, gestes, travail de la voix vont permettre à l'acteur de créer ses œuvres (en particulier ses personnages) depuis les sollicitations du corps à l'endroit de sa mémoire : « Le personnage « vrai » arrive par bribes. Par bribes je la vois – ou plutôt – je la revois – et par bribes je l'entends. ⁶¹³ » explique Caubère lorsqu'il évoque la première improvisation d'Ariane Mnouchkine à partir des souvenirs qu'il a conservé du tournage de *Molière*. C'est en jouant les gens de sa famille et ses proches que l'acteur a trouvé l'énergie de créer une autobiographie théâtrale puisque ces scènes improvisées ont convoqué ses souvenirs et les souvenirs ont convoqué une histoire. Le corps est donc le support de la mémoire et l'outil par lequel il peut « fictionner sa vie ⁶¹⁴ » : « La fiction est arrivée par le corps. [...] Il faut retrouver l'origine de la douleur, l'angoisse

⁶⁰⁸ Maurice BLANCHOT, *Sade et Restif de la Bretonne*, *Op. cit.*, p. 111.

⁶⁰⁹ *Ibid.*

⁶¹⁰ Nicolas-Edme RESTIF DE LA BRETONNE, *Le Drame de la vie*, *Op. cit.*, p. 483.

⁶¹¹ *Ibid.*

⁶¹² Henri BERGSON, *Matière et mémoire*, GF Flammarion, 2012, p. 335.

⁶¹³ Philippe CAUBERE, Pierre CHARVET, *Conversation avec Philippe Caubère*, *Op. cit.*, p. 29.

⁶¹⁴ *Ibid.*, p. 38.

matricielle. Arrive ensuite l'esprit de fantaisie. On déforme légèrement les choses, on leur donne des couleurs, un tempo. Mais pas plus que ça. On n'invente rien.⁶¹⁵ ». Les propos de Caubère rejoignent donc l'idée qu'il recourt davantage à la fantaisie qu'à la fiction en déformant des événements bien réels de sa biographie, préférons donc encore le mot de fantaisie à celui de fiction pour parler de son œuvre. La fantaisie à laquelle il a recourt ou plutôt la fantaisie qui s'invite au fil des improvisations, ré-arrange, ré-agrémente, elle est la fiction qui n'a pas défiguré le parcours de l'acteur et qui lui permet de passer de données initiales réelles à des séquences surnaturelles par exemple. Par conséquent, la mémoire et le corps fonctionnent dans une relation de complétude l'un par rapport à l'autre, faisant émerger les souvenirs et développant des rêveries à partir de ces derniers. Par ailleurs, ces rêveries servent à l'acteur à justifier sa démarche : « C'est la dimension du conte. (...) A la limite, je crois que c'est ça qui me donne le droit de jouer tout seul. Sinon, (...) ce ne sera qu'un cabotinage⁶¹⁶ ».

La fantaisie est aussi ce qui permet à l'acteur de se soustraire à la contrainte de vérité et de se justifier des éventuels reproches qui pourraient lui être faits de la part de ceux qu'ils jouent (et qui détiennent eux aussi une part de la vérité du récit) : « Je voulais jouer la vérité, même si c'était la mienne. Mais (...) la vérité est double⁶¹⁷ ». L'acteur en appelle aux différentes orientations de sa mémoire pour appuyer son propos : « (...) l'autobiographie est une fiction. Ce n'est que l'humeur avec laquelle on regarde ses souvenirs.⁶¹⁸ ». Ces derniers mots sont importants pour envisager le mouvement intérieur de l'acteur et / ou de l'auteur au moment où il crée, désireux de recomposer ses souvenirs en les observant comme s'il était posté derrière un voile. Ce voile donne une couleur, un ton, un sens à ses souvenirs, ce voile a déjà « fictionné » (pour reprendre la formule de Caubère) le parcours personnel, reste à l'artiste à voir et entendre en lui pour reconstituer son histoire à l'extérieur et concrètement (une histoire destinée à la scène en somme).

La mémoire fonctionnerait donc sous la forme de souvenirs qui font écran entre le sujet et les scènes marquantes voire traumatiques. *L'Éden cinéma* montre une application de ce fonctionnement de la mémoire. Le titre même de la pièce sonne comme un souvenir suranné, faisant référence à un épisode inventé il signifie beaucoup plus : cinéma du paradis, paradis de l'enfance et paradis du cinéma, autant de combinaisons qui font écho à l'enfance de Duras et au souvenir de sa mère l'emmenant à L'Éden cinéma pour voir des films. De fait, le cinéma

⁶¹⁵ *Ibid.*, p. 39.

⁶¹⁶ Philippe CAUBÈRE, *Les Carnets d'un jeune homme*, *Op. cit.*, p. 769.

⁶¹⁷ Philippe CAUBÈRE, Pierre CHARVET, *Conversation avec Philippe Caubère*, *Op. cit.*, p. 29.

⁶¹⁸ *Ibid.*, p. 90.

est le prisme par lequel Duras envisage cette partie de son enfance. Dans *La Vie matérielle*, Duras compare sa vie à « un polar sans tueries, sans flics, ni victimes, sans sujet, de rien⁶¹⁹ ». Dans *L'Éden cinéma*, Duras modifie les vraies dates pour faire coïncider les dates-clés de la vie de la mère avec les dates de l'histoire du cinéma. La mère est nommée en Indochine française en 1912, au début du film d'art, elle travaille à L'Éden cinéma de 1914 à 1924, pendant l'âge d'or du cinéma muet puis elle quitte le cinéma en 1924 : « Elle y est restée dix ans. / Jusqu'à la fin du cinéma muet⁶²⁰ » rapportent les enfants. La mémoire a comme amalgamé l'histoire du cinéma au destin de la famille, peut-être pour mieux donner une forme à ce dernier, une forme acceptable pour la conscience c'est-à-dire une forme qui console l'auteur des difficultés de la mère qui ont été pour elle des événements traumatisants : « Avec l'épisode des Barrages, ma mère avait été volée et elle avait été abandonnée par tous. Elle nous avait élevés sans aide aucune.⁶²¹ ». La mère a favorisé cet amalgame car c'est elle qui a rapporté ce récit à ses enfants : « elle se faisait son cinéma (...) et le nôtre (...). Elle nous avait déjà fait le cinéma de son enfance dans les Flandres françaises. Celui d'une guerre de 14. Celui de la perte de son seul amour, notre père. Et puis elle nous a fait celui-là, celui du meurtre des Blancs colonisateurs (...)»⁶²² » explique Duras. De fait, ce récit est transposé dans la pièce avec les premières didascalies qui indiquent l'orientation générale de l'œuvre, qui va insister sur la pauvreté de la famille de Suzanne : « Mobilier banal, très usé, très pauvre⁶²³ ». Plus précisément, c'est au film de Charles Laughton *La Nuit du Chasseur* que Duras pense lorsqu'elle crée l'univers de sa pièce. Déjà dans *Un barrage contre le Pacifique*, on retrouvait une ambiance potentiellement comparable au film : le danger constant qu'introduisait le grand frère dans la famille, ses vols réitérés de l'argent de la mère, la menace de mort qu'il fait peser sur le jeune frère tendaient à rapprocher le roman du scénario d'un film policier. Dans *L'Éden cinéma*, le grand frère détesté est purement et simplement supprimé de l'histoire familiale, une suppression que Duras reformule plus tard (dans *L'Amant de la Chine du Nord*) en une absence qu'elle évoque en faisant référence au film de Laughton : « Terrible aventure, mais pour nous les enfants qui restaient, moins terrible que n'aurait été la présence de l'assassin des enfants de la nuit, de la nuit du chasseur.⁶²⁴ ». Dans la pièce, on retrouve des traces du film dans le goût de Joseph, pour la chasse. Il fait flotter un parfum de mort dans le bungalow familial en entreposant ses prises dans la grange : « il y avait (...) des biches qui pendaient, la

⁶¹⁹ Marguerite DURAS, *La Vie matérielle*, *Op. cit.*, p. 140.

⁶²⁰ Marguerite DURAS, *L'Éden cinéma*, *Op. cit.*, p. 15.

⁶²¹ Marguerite DURAS, *La Vie matérielle*, *Op. cit.*, p. 55.

⁶²² Marguerite DURAS, « Remarques générales », *L'Éden cinéma*, *Op. cit.*, p. 158.

⁶²³ *Ibid.*, p. 11.

⁶²⁴ Marguerite DURAS, *L'Amant de la Chine du Nord*, Gallimard, 1991, p. 12.

mâchoire ouverte⁶²⁵ » tandis que les agents du cadastre sont associés à des gangsters. Comme Laughton, Duras construit sa trame à partir de dichotomies : le bien / le mal, le monde des adultes / le monde des enfants, le jour / la nuit, les riches / les pauvres, les colons / les colonisés, les malfaiteurs / les victimes. *L'Éden cinéma* se construit donc comme un souvenir lointain duquel ressort l'ambiance d'un film noir ou d'un conte cauchemardesque.

La mémoire est donc dynamique, elle intervient directement sur les souvenirs, en les teintant, en les troublant, en les modifiant, en les reformant. La métaphore du voile peut donc être utilisée ici pour décrire l'action de la mémoire : Restif ne fait-il pas tendre ponctuellement une pièce de gaze devant certaines scènes du *Drame de la vie* ? On pourrait voir dans ce choix une transposition théâtrale du fonctionnement mémoriel. L'auteur dramatique exploite ce fonctionnement pour composer sa trame à caractère autobiographique. Il écrit ou joue sous l'action de quelque chose qui se passe en lui (d'où l'importance du corps dans le processus de création de Philippe Caubère) et on peut dire que le mouvement qui agite la vie intérieure est à la fois un héritage rousseauiste et une caractéristique de l'écriture dramatique et autobiographique.

- Une écriture qui suit le rythme de l'imagination

On entend par « imagination » le processus, qui comprend une capacité innée, par lequel l'Homme invente un champ personnel représentant des choses et événements irréels à partir de perceptions sensorielles antérieures. Les écrits de Jean-Jacques Rousseau abordent largement le fonctionnement de l'imagination. Cette dernière prend une place importante tant au niveau autobiographique (rôle de l'imagination dans sa vie et place de la fantaisie dans son écriture autobiographique) qu'au niveau stylistique (on entend par « style » les choix d'écriture qui forment une empreinte caractéristique de l'auteur sur son œuvre). En quoi la conception de l'imagination par Rousseau va-elle inspirer la forme de l'autobiographie théâtrale, particulièrement chez Restif de la Bretonne ?

Jean Starobinski note que c'est d'abord par la lecture de romans que Rousseau s'est éveillé à la conscience de son existence personnelle ce qu'il rapporte dans le *Livre I* des *Confessions* : « Dès le commencement, le moi se découvre lui-même dans l'acte qui le voue aux chimères, dans le mouvement qui le projette, par delà l'établi paternel et l'humble réalité domestique, vers un univers d'émotions et d'aventures fictives.⁶²⁶ ». Plus tard, il lui sera difficile de se

⁶²⁵ Marguerite DURAS, *L'Éden cinéma*, *Op. cit.*, p. 32.

⁶²⁶ Jean STAROBINSKI, *L'Œil vivant*, *Op. cit.*, p. 120.

détacher de cet imaginaire qui fut pour lui « une terre natale, un pays originel⁶²⁷ » pour passer dans le monde des adultes et même une fois adulte il conserve une capacité à se projeter dans des personnages fictifs ou historiques comme l'exemplifie un passage des *Rêveries du promeneur solitaire* au sujet d'une séance d'herborisation au cours de laquelle il se croit seul dans la montagne (avant de découvrir une manufacture en contre-bas) : « Je me comparais à ces grands voyageurs qui découvrent une île déserte, et je me disais avec complaisance : sans doute je suis le premier mortel qui ait pénétré jusqu'ici ; je me regardais presque comme un autre Colomb⁶²⁸ ». Rousseau vit le fait d'imaginer comme une « félicité toute illusoire⁶²⁹ ». C'est encore Pierre Trahard dans *Les Maîtres de la sensibilité française* qui donne la définition la plus complète de l'imagination de Jean-Jacques Rousseau :

Prodigieuse et dérégulée, cette imagination porte tout à l'extrême. Étrange, elle entre en perpétuelle conflit avec le réel, s'ingénie à le contrarier, a besoin de l'hiver pour peindre le printemps, de la Bastille pour rêver de la liberté. Absorbante, elle fait d'un goût une passion, livre Jean-Jacques au sentiment dont il est agité. (...) Dangereuse, elle allume les passions. Mais elle est bienfaisante, puisqu'elle épuise les maux à venir, empêche la mémoire de rappeler ceux qui ne sont plus, comble les vides de l'ennui, transfigure le monde, permet d'atteindre l'objet convoité, rend les fictions plus douces que les réalités, au point que Jean-Jacques souhaite mourir pour réaliser ces fictions.⁶³⁰

On voit dans cette définition que l'imagination chez Rousseau est foncièrement agissante, elle porte, elle entre en conflit, elle allume, elle épuise. Rousseau vit des « égarements⁶³¹ », des « transports⁶³² » comme les appelle Jean Starobinski, « mouvement spontané⁶³³ » (« (...) mon âme erre et plane dans l'univers (...)»⁶³⁴) qui le jettent dans des rêveries dont il ne sort que pour écrire les sentiments qui l'ont agité (Pierre Prévost, *Mémoire de 1804*). Ce mouvement intérieur, « au-dedans de nous⁶³⁵ », est donc vécu depuis « les ailes de l'imagination⁶³⁶ » et possède le « pouvoir illimité de produire les images variables⁶³⁷ » ; le monde s'apparente alors à un « tableau enchanteur qu'elle anime à son gré (...) suscitant des figures.⁶³⁸ ». Rousseau exploite le mouvement qu'il sent en lui et qui lui apparaît comme la source de toute pensée : « Sans mouvement la vie n'est qu'une léthargie⁶³⁹ », soit une mort apparente.

⁶²⁷ *Ibid.*, p. 121.

⁶²⁸ Jean-Jacques ROUSSEAU, *Les Rêveries du Promeneur solitaire*, *Op. cit.*, p. 147.

⁶²⁹ Jean STAROBINSKI, *L'Œil vivant*, *Op. cit.*, p. 121.

⁶³⁰ Pierre TRAHARD, *Les Maîtres de la sensibilité française au XVIIIe siècle (1715-1789)*, tome 3, Paris, Boivin et Cie, 1932, p. 216.

⁶³¹ Jean-Jacques ROUSSEAU, *Les Rêveries du Promeneur solitaire*, *Op. cit.*, pp. 133-134.

⁶³² Jean STAROBINSKI, *L'Œil vivant*, *Op. cit.*, p. 120.

⁶³³ *Ibid.*, p. 121.

⁶³⁴ Jean-Jacques ROUSSEAU, *Les Rêveries du Promeneur solitaire*, *Op. cit.*, pp. 133-134.

⁶³⁵ *Ibid.*, p. 114.

⁶³⁶ *Ibid.*, pp. 133-134.

⁶³⁷ Jean STAROBINSKI, *L'Œil vivant*, *Op. cit.*, p. 120.

⁶³⁸ *Ibid.*, p. 121.

⁶³⁹ Jean-Jacques ROUSSEAU, *Les Rêveries du Promeneur solitaire*, *Op. cit.*, p. 114.

Dans les *Rêveries du Promeneur solitaire*, Rousseau donne une définition informelle de ce qu'il appelle ses rêveries constituées de « toutes les idées étrangères qui me passent par la tête en me promenant⁶⁴⁰ ». Il amorce ainsi une manière de s'abandonner au foisonnement de pensées qui le traverse : « Je dirai ce que j'ai pensé tout comme il m'est venu et avec aussi peu de liaison que les idées de la veille en ont d'ordinaire avec celles du lendemain.⁶⁴¹ » note-t-il. Des « foules d'idées vives⁶⁴² » se présentant avec « force et confusion⁶⁴³ » caractérisent la pensée de Rousseau. Ainsi brise-t-il le modèle de la méditation qui se présente en procès ordonné et cohérent pour ouvrir une nouvelle perspective dans l'écriture autobiographique et ce sur le plan stylistique : « A l'enchaînement rationnel des idées s'est substituée une association, elle-même composée d'un mélange d'idées et d'images (...). Rousseau produit des associations d'idées et d'images trop éloignées les unes des autres pour que la conscience ait pu, elle, les mettre en rapport.⁶⁴⁴ ». Nous ne nous hasarderons pas à rapprocher l'auteur des *Rêveries* d'un principe psychanalytique qu'il anticiperait, en revanche c'est à la pensée antérieure du matérialiste Julien Offroy de La Mettrie que la méthode rousseauiste fait écho. Dans *L'Homme-machine* (1747), La Mettrie décrit le fonctionnement de l'esprit humain en ces termes : « (...) une onde fait une trace, effacée par celle qui suit ; l'âme court après, souvent en vain (...) Tel est le chaos et la succession continuelle et rapides de nos idées ; elles se chassent, comme un flot pousse l'autre (...).⁶⁴⁵ ». Ici, la métaphore de l'eau complète l'analyse du fonctionnement intérieur de Rousseau pour qui le bord de l'eau est le lieu le plus symbolique de sa rêverie, là où il perçoit avec le plus d'acuité : « (...) l'instabilité des choses de ce monde dont la surface des eaux m'offrait l'image (...)⁶⁴⁶ ». Le perpétuel mouvement de l'eau, l'onde qu'il contemple, le flux et le reflux sont comparables aux fluctuations de son intériorité, se font comme l'image des mouvements internes qu'il sent en lui :

Tout est dans un flux continu sur la terre. Rien n'y garde une forme constante et arrêtée, et nos affections qui s'attachent aux choses extérieures passent et changent nécessairement comme elles. Toujours en avant et en arrière de nous, elles rappellent le passé qui n'est plus ou préviennent l'avenir qui souvent ne doit point être : il n'y a rien là de solide à quoi le cœur puisse s'attacher.⁶⁴⁷

Bercé par ce mouvement, la pensée n'intervient nullement dans ce que Rousseau décrit et les images se forment en suivant les errances de l'auteur. La contemplation *narcissique* des

⁶⁴⁰ *Ibid.*, p. 49.

⁶⁴¹ *Ibid.*

⁶⁴² Henri COULET, Jean-Jacques ROUSSEAU, *Narcisse ou l'amant de lui-même* (« Préface »), Desjonquères, 2008, p. 17.

⁶⁴³ *Ibid.*

⁶⁴⁴ Paule ADAMY, *Les Corps de Jean-Jacques Rousseau*, Paris, Honoré Champion Editeur, coll. Les dix-huitièmes siècle, 1997, p. 89.

⁶⁴⁵ Julien Offroy de LA METTRIE, *L'Homme-machine*, Paris, Frédéric Henry, 1865, pp. 76-77.

⁶⁴⁶ Jean-Jacques ROUSSEAU, *Les Rêveries du Promeneur solitaire*, *Op. cit.*, pp. 110-111.

⁶⁴⁷ *Ibid.*, pp. 111-112.

mouvements de la nature installe les bases d'une autobiographie de nouvel ordre où l'artiste, posé face au monde, s'affirme comme maître de son existence et de son œuvre : « (...) tant que cet état dure on se suffit à soi-même comme Dieu.⁶⁴⁸».

Mais ce que dit Rousseau dans *Les Rêveries* à propos de sa méthode d'écriture libre, au fil de ses pensées, est une forme de posture par laquelle il cherche à donner un sens à une recherche plus profonde qui est la recherche d'une liberté de ton, une libération par rapport aux canons littéraires propres à l'expression autobiographique de son temps. Or, Restif de la Bretonne semble prendre au pied de la lettre les propos de Rousseau et les transposer à la forme du récit de vie avant de les mettre en pratique dans la forme théâtrale de son autobiographie comme, plus tard Philippe Caubère : « Il faut laisser l'esprit travailler en dehors du travail. Il faut le laisser faire ses variations, tramer ses complots, envisager ses manières (...) Après le corps, l'imagination (...) feront le tri et la sélection.⁶⁴⁹ ». D'une manière générale, l'écriture rétivité est caractérisée par des idées qui semblent aller et venir, l'auteur les construit, les abandonne, en échafaude d'autres qui se pressent en foule. Fantasques, elles semblent provenir d'un esprit qui ne pense pas, elles ne se constituent pas comme le fruit d'un cheminement intellectuel. Gaétan Picon qualifie l'écriture de Restif d'« écriture courante⁶⁵⁰ », une écriture qui correspondrait au désordre de son imagination, qui adhérerait au rythme de sa vie même, irrégulière, errante, complexe, et qui se caractériserait par la vitesse que le recours régulier à l'abréviation illustre. Ainsi, son œuvre fragmentée, changeante, ouverte, portée par un style volubile rappelle le rythme de la vie elle-même en son principe inachevée et continuellement en mouvement. Le désordre apparent de son œuvre, ses contradictions, semblent indiquer une peur de l'arrêt, de l'immobilité, de toute fixation, une hantise de l'empierrement et de la pétrification : au fil des multiples épisodes qu'il développe dans ses œuvres, il s'embrouille, se répète, confond les prénoms et les patronymes au point de donner l'impression qu'il ne prend pas la peine de se relire, ce qu'il commente avec dérision en disant qu'il a toujours été trop agité pour travailler correctement⁶⁵¹. Le style de Restif, tantôt vif et prolixe, tantôt languissant, est représentatif de sa personne : « Je ne crois pas qu'il écrive pour communiquer, ou pour persuader (...) Il écrit comme on déplace l'air en marchant, comme on laisse courir son ombre.⁶⁵² ». Sans s'arrêter sur sa pensée, l'auteur au contraire l'annule aussitôt pour formuler autre chose, une nouvelle rencontre, un nouveau

⁶⁴⁸ *Ibid.*, p. 113.

⁶⁴⁹ Philippe CAUBÈRE, *Les Carnets d'un jeune homme, Op. cit.*, pp. 758-759.

⁶⁵⁰ Gaétan PICON, Jean-Louis BARRAULT (éd.), *Restif de la Bretonne*, Cahiers Barrault-Renaud, Paris, Éditions Gallimard, 1975, p. 47.

⁶⁵¹ *Ibid.*, p. 73.

⁶⁵² *Ibid.*, p. 52.

projet : « Cette façon de courir sans vouloir ou pouvoir s'arrêter⁶⁵³ ». A l'instar de Rousseau, qui faisait la promotion d'un style se voulant libre, Restif veut donner la sensation qu'il écrit au fil de la plume pour mieux correspondre à une image de lui-même, le marginal, celui qui ne respecte pas les règles, celui qui les pervertit :

Il ne marche pas pour trouver quelque chose dont il ferait un livre ; il fait un livre en marchant, à la recherche de tout et de rien ; il déroule, il inscrit une ligne parallèle à celle de son existence dans le monde ; il n'arrête pas la ligne de vie afin de fixer un point de la ligne d'écriture, de l'élargir, d'en faire un cercle où il puisse se tenir. Il passe, dépasse, laissant des points de suspension, un *et caetera*.⁶⁵⁴

Restif veut adhérer à son image d'homme prenant la vie à bras le corps, vivant mille aventures : « Ma vie est si remplie d'événements (...), quoique je sois né sans fortune que j'en fais actuellement plus de vingt-quatre volumes.⁶⁵⁵ ». Ultérieurement c'est cette image de Restif qui est véhiculée par les commentateurs comme Gérard de Nerval, le décrivant vivant avec la force de plusieurs hommes et écrivant avec la force de plusieurs auteurs.

Le Drame de la vie montre clairement cette frénésie de l'écriture qu'on vient de mettre en valeur. En effet, se racontant, l'auteur n'a pas le temps de faire des pauses, il est précipité d'un événement à un autre, d'une femme à une autre et chaque nouveau fait en annonce déjà un autre en arrière-plan comme si la structure de l'œuvre elle-même reproduisait le feuilletage de la scène, avec une avant-scène, une scène et un lointain, annonçant ce qui est à venir. On a vu que la structure même de l'œuvre, par sa complexité, vise à exposer la multitude infinie de menus événements sans cohérence apparente qui compose la biographie de l'auteur. De plus, la longueur de l'œuvre entre dans le cadre d'une volonté de tout dire qui caractérise le style de Restif puisque « Dire tout, c'est être en mouvement. Ne pas s'installer. Ne pas coloniser le territoire conquis, ne pas y prendre ses petites habitudes. Rester à soi-même incompréhensible. Obscur et vibrant.⁶⁵⁶ » comme le remarque Philippe Lejeune. Enfin, dans la mise en forme de la pièce c'est-à-dire principalement dans l'articulation des scènes ainsi que dans l'alternance des scènes jouées et des scènes mimées, c'est une image de la vie de l'auteur qu'il faut voir : « Mon style inégal et naturel, tantôt rapide et tantôt diffus, tantôt sage et tantôt fou, tantôt grave et tantôt gai fera lui-même partie de mon histoire⁶⁵⁷ ». De fait, il n'y a pas d'analyse, de système ou de description dans cette anatomie du cœur humain et la psychologie est évacuée au profit d'une dimension ludique, le jeu occupant une place privilégiée dans le

⁶⁵³ *Ibid.*, p. 47.

⁶⁵⁴ *Ibid.*, p. 51.

⁶⁵⁵ Nicolas-Edme RESTIF DE LA BRETONNE, *Le Drame de la vie*, *Op. cit.*, p. 484.

⁶⁵⁶ Philippe LEJEUNE, *Signes de vie (Le pacte autobiographique 2)*, *Op. cit.*, p. 204.

⁶⁵⁷ Jean-Jacques ROUSSEAU, *Manuscrit de Neufchâtel*, Philippe LEJEUNE, « Autopacte », *Op. cit.*

Drame (jeu des identités, jeux sexuels, jeux collectifs). Pour Jean-Louis Barrault⁶⁵⁸, *Le Drame de la vie*, tant dans sa mise en forme que dans le fond (le récit) reflète l'image que Restif veut donner de lui-même : « Qui dit théâtre dit quintessence de vie. Restif s'étale partout, il souffre et jouit dans tous les sens. Il ensemence un peu partout. Cet homme qui a fait « autant de livres que d'enfants et autant d'enfants que de livres » vit en « pomme d'arrosoir ». ⁶⁵⁹ ».

La ardeur qu'il met à écrire fait écho à celle qui, dans la pièce, le pousse à faire des enfants : « Mme Ousillaume. - (...) Ho ! quel homme ! quel homme ! Autant d'enfants que de livres ! autant de livres que d'enfants. ⁶⁶⁰ », « Leblanc L'Ainée. - (...) Je sais que vous aimez à faire des enfants !...On me l'a dit. ⁶⁶¹ ». En effet, parmi les plaisirs qu'il se donne en écrivant sa vie et en la reconstruisant selon ses désirs, l'un de ceux qui frappe le plus est le nombre d'enfants dont il s'accorde la paternité ce qui est illustré dans la scène VI de l'acte II de la pièce *Louise et Thérèse* par l'entrée des vingt sept filles d'Ulis. Et ces filles ont une fonction supplémentaire : elles permettent à l'auteur de se constituer un historique amoureux. Il ne peut rencontrer une femme qu'elle ne l'enrichisse un peu plus tard d'un enfant et presque toujours d'une fille, alimentant ainsi un fantasme de la procréation : des femmes enfantant des femmes. Comme les femmes enceintes lui déplaisent, l'épisode se reproduit selon un scénario qui est presque toujours le même : la jeune femme tout à coup disparaît et, bien des années après, Restif apprend son bonheur en se découvrant une nouvelle fille déjà très grande et sur le point de devenir son amante. Chaque enfant qu'il retrouve est un souvenir vivant, une inscription, un livre vivant, chaque enfant est le passé sous sa forme la plus émouvante. Ainsi, dans *Le Drame*, il modifie un épisode présent dans *Les Nuits de Paris* et dans *Nouveaux mémoires d'un homme de qualité*, celui de « Louise et Thérèse » en lui ajoutant un épilogue puisque le héros apprend que Louise et Thérèse sont ses filles : Thérèse a été conçue en 1753 avec Madelon Baron, Louise, née en 1755, est la fille de Colombe, une demoiselle de boutique d'Auxerre. De plus, l'enfantement procède d'un système gigogne puisque le père est aussi parfois le grand-père ainsi Ulis et Zéfirette, sa propre fille, se rendent-ils compte du double lien qui les unit : « Zéfirette. - C'était ma mère !...Vous êtes mon aïeul.../ Ulis. - Et votre père... ⁶⁶² ». Dans l'épisode de « Sara », Daigremont propose à Sara de lui servir de père (on trouve une formule relative à cet épisode dans ses *Inscriptions*) : il lui accorde le privilège d'être déjà née de lui, ce droit au passé, cette innocence du souvenir dont il ne peut se priver.

⁶⁵⁸ Il faut noter qu'entre 1954 et 1955, Jean-Louis Barrault tente de porter à la scène sous la forme deux représentations de trois heures chacune *Le Drame de la vie* dans lequel il voit « une sorte de *Soulier de satin* populaire » (Jean-Louis BARRAULT, *Restif de la Bretonne*, *Op. cit.*, p. 8.).

⁶⁵⁹ Jean-Louis BARRAULT, *Restif de la Bretonne*, *Ibid.*, p. 9.

⁶⁶⁰ Nicolas-Edme RESTIF DE LA BRETONNE, *Le Drame de la vie*, *Op. cit.*, p. 395.

⁶⁶¹ *Ibid.*, p. 470.

⁶⁶² *Ibid.*, p. 304.

Et quand il rencontre une personne qui, par malheur, ne se rattache pas à sa généalogie amoureuse, il lui crée les qualificatifs de fille, fille, filette [*sic*]. Cette procréation débordante se confond avec sa pratique d'écriture au moyen de laquelle il enfante des livres dans lesquels ils immortalisent les femmes, surtout celles des ruelles et des bordels comme le montre l'épisode de sa rencontre avec une prostituée qui se fait appeler « L'Araignée⁶⁶³ », un nom tiré du *Pornographe* dit-elle. Croyant tous les auteurs morts, emportée par l'enthousiasme d'en rencontrer un, elle abuse d'Anneaugustin. En outre, *Le Drame* est aussi l'occasion pour l'auteur de se rendre hommage du fait de la place qu'il accorde aux femmes dans son œuvre ainsi plusieurs passages montrent la gratitude des personnages féminins à l'égard de leur protecteur : « Eugénie (à Dulis). - Vous avez parlé de nous !...⁶⁶⁴ », « Eugénie. - Te souviens-tu...de cet amant, en 1764, qui voulut te dédier un livre ?⁶⁶⁵ », « Élise. - Je devrais vous haïr...mais à chaque production nouvelle qui sortait de votre plume, elle vous réconciliait avec moi.⁶⁶⁶ », « Ulis. - Chères enfants ! Ma vie extraordinaire...sera publique un jour...Je me ferai un devoir de la publier...Je vais disparaître...m'éloigner...Je cacherai ma vie ; mais je tacherai de vous la rendre honorable.⁶⁶⁷ ». Enfin, il place dans ses filles la même énergie débordante qui le caractérise : dans *Le Drame*, il fait lire à sa fille, Filette, quelques deux cents volumes dont il est l'auteur, elle en dévore quatre ou cinq par jour.

Par conséquent, l'imagination de Restif est débordante et favorise un style désordonné et frénétique qui influe sur le récit même, notamment dans la mise en forme théâtrale de l'autobiographie. De fait, le style de Restif apparaît à ses commentateurs comme le reflet du fait de vivre donc comme le reflet de « toutes les facettes de [l']être⁶⁶⁸ » : réactions, désirs, propositions, contraintes, ressentis, imagination, volonté de paraître, illusions. J.-L. Barrault résume ainsi l'effet produit par le style rétifien : « Tandis que nous échangeons des idées avec nos voisins, notre curiosité est attirée soudain par ce qui se passe ailleurs. Le passé, pas complètement assimilé se trouve devant nous. Le futur dont nous avons rêvé nous suit.⁶⁶⁹ ». C'est précisément cette diversité de sensations que génère l'existence que cherche à montrer Restif dans *Le Drame*. Si certains commentateurs, notamment Marandon, ont vu dans sa pièce un style qui aurait recherché un effet naturel c'est-à-dire simple et inégal, c'est pourtant moins la nature que Restif a cherché à montrer dans sa pièce que le ressenti qu'ont laissés en lui les événements de sa vie : « Restif est celui qui a peut-être le mieux transcrit cette vie grouillante

⁶⁶³ *Ibid.*, p. 439.

⁶⁶⁴ *Ibid.*, p. 250.

⁶⁶⁵ *Ibid.*, p. 251.

⁶⁶⁶ *Ibid.*, p. 276.

⁶⁶⁷ *Ibid.*, p. 304.

⁶⁶⁸ Jean-Louis BARRAULT, *Restif de la Bretonne, Op. cit.*, p. 14.

⁶⁶⁹ *Ibid.*

et contradictoire qui est faite d'intimité et de grandeur ⁶⁷⁰» selon Jean-Louis Barrault. Restif est parfois considéré comme un des premiers auteurs réalistes, pour Humbolt, *Monsieur Nicolas* n'est pas un livre mais un homme qu'on voit et qu'on entend, néanmoins, *Le Drame* ne rentre pas du tout dans le cadre du réalisme dans les procédés auxquels il a recourt et dans le récit de son parcours, malgré un cadre vraisemblable. Justement, pour se justifier de la complexité de son drame et de son absence latente de réalisme, Restif en appelle à la vérité : « Il est plus dramatique que toutes nos pièces mensongères, puisque c'est la vérité. ⁶⁷¹ ». C'est parce qu'il puise dans la réalité de son vécu que son récit est théâtral, outrancier, onirique, grimaçant rendant compte des mouvements, variations et ramifications qui composent une existence et c'est pour la même raison que le récit paraît parfois réaliste, plausible du moins retranscrivant justement la vie d'une époque comme le remarque Schiller qui salue ces nombreux tableaux, peuplés d'une multitude de personnages, qui peignent d'une manière vivante les mœurs des français.

Restif trouve donc un style qui suit le rythme de l'imagination et qui ne respecte pas les principes du théâtre bourgeois, de rigueur à son époque. Grâce à un procédé tel que le mime, Restif contourne les limites de la bienséance vertueuse qui préconise de ne pas mettre sur le théâtre de jeunes filles séduites, d'époux infidèles, de parents dénaturés en somme tout ce qui apparaît dans *Le Drame*. Il recourt également au coup de théâtre dont se plaint « Moi » à Dorval dans *Les Entretiens sur le Fils naturel*. Le coup de théâtre, défini comme un fait dont la préparation échappe aux spectateurs, est utilisé par Restif dans le même sens que Dorval c'est-à-dire dans une volonté de fidélité au réel. A l'instar du personnage de Diderot, Restif fait d'un procédé hautement théâtral une imitation de la réalité puisque les liaisons entre les événements du réel ne sont pas toujours perceptibles : « L'art dramatique ne prépare les événements que pour les enchaîner, et il ne les enchaîne dans ses productions, que parce qu'ils le sont dans la nature. L'art imite jusqu'à la manière subtile avec laquelle la nature nous dérober la liaison de ses effets. ⁶⁷² ».

Après avoir vu comment était agencée l'œuvre théâtrale à caractère autobiographique (rapports entre autobiographie, fantaisie et fiction), il convenait d'étudier le rôle respectif de la mémoire et de l'imagination dans la constitution des pièces. On est ainsi passé de la partie consciente de la création à la partie moins consciente, qui fait appel à la vie intérieure, qui arrange, rajoute, déforme. Pour finir d'envisager le rôle de l'imagination dans l'autobiographie

⁶⁷⁰ *Ibid.*, p.15

⁶⁷¹ Nicolas-Edme RESTIF DE LA BRETONNE, *Le Drame de la vie*, *Op. cit.*, p. 32.

⁶⁷² Denis DIDEROT, *Entretiens sur le Fils naturel*, Paris, Flammarion, 1981, p. 75.

théâtrale, un recours au mythe peut illustrer le détour qu'opère l'artiste pour mettre en scène des éléments de sa propre vie.

c) L'artiste en Orphée : un détour nécessaire par la fiction

L'auteur dramatique se plaçant dans une démarche autobiographique est un Orphée tel que Maurice Blanchot réinterroge le personnage mythique dans *L'Espace littéraire*. Eurydice est punie par les dieux, par exception, Orphée obtient d'aller la chercher aux Enfers. Son projet est de descendre au plus profond de la nuit pour ramener sa bien-aimée. C'est un acte transgressif lié à l'impossibilité et à la démesure. Toutefois, la condition essentielle imposée à Orphée est de ne pas se retourner avant qu'Eurydice ne soit définitivement sortie de la bouche d'ombre. Dans cette condition, c'est le mythe d'Orphée mais aussi celui de Narcisse qui se fait entendre quand Ovide (*Les Métamorphoses*), dans une adresse directe qui aurait pu être destinée à Narcisse met en garde Orphée : il perdra l'objet qu'il aime s'il se retourne. Les deux figures mythiques sont les deux faces d'une même ambition qui est le mariage avec la nature en même temps qu'une union avec soi. Maurice Blanchot émet l'hypothèse qu'Eurydice est l'œuvre, plus précisément le point le plus profond, le plus sombre de l'œuvre, son essence, « l'extrême que l'art puisse atteindre⁶⁷³ » tandis qu'Orphée est l'artiste, le poète. Cherchant sans cesse à mettre au jour son œuvre, Orphée est contraint de se retourner vers l'essence de celle-ci, vers le point le plus profond c'est-à-dire lui-même. Voulant atteindre l'œuvre, par impatience, il se retourne directement vers elle et la voit s'évanouir à jamais. Orphée s'évertue alors en vain à étreindre des ombres, commence son errance et son chant qui pleure le regard mortel sur le passé. Musicien céleste, il devient : « (...) sanglot désespéré. Il clame le drame intime de son âme⁶⁷⁴ » sous les étoiles.

Orphée ne peut plus atteindre l'œuvre (Eurydice/lui-même) que par le détour, et l'impatience, qui est l'inspiration, exige de lui un long cheminement disgressif qui est la réécriture de l'histoire par laquelle il cherche à réunir les deux rives, de l'existence et de la création, du passé et du présent, du vécu et de sa mise en scène. Mais ces deux instants, deux lieux, deux êtres, deux univers, ces deux manifestations de la présence au Monde sont impossibles à unir car subsiste constamment un vide entre les deux que l'artiste occupe nécessairement, sa tâche est alors infinie. L'autobiographie est le lieu de l'interruption impossible, le genre de l'interminable réalisation : « Suivre le temps dans son travail amer et

⁶⁷³ Maurice BLANCHOT, *L'Espace littéraire*, *Op. cit.*, p. 225.

⁶⁷⁴ Gisèle MARIE, *Le Théâtre symboliste*, Paris, A.-G Nizet, 1973, p. 34.

l'effacer tout en le perpétuant tel est bien le désir de l'autobiographe⁶⁷⁵ » note Jean Goldzink à propos de Restif de la Bretonne.

Comme Orphée, l'ensemble des auteurs étudiés dans notre problématique, d'Adam de la Halle à Wajdi Mouawad, de Restif de la Bretonne à Tadeusz Kantor, fait un détour qui est double, un détour par la fiction et la fantaisie (dans l'écriture) ainsi qu'un détour par la scène, qui va ramener dans le jour cette essence de la nuit que représente Eurydice afin de lui donner « forme, figure et réalité⁶⁷⁶ » c'est-à-dire afin qu'il puisse de se reconnaître, se raconter, se consoler. Ce détour est comme un voile en-dessous duquel l'autobiographie est présente ce qui rapproche sa forme théâtrale du rêve freudien en relation avec la théâtralité dans la pensée Yves Thoret : « La vérité ne peut apparaître sans voiles elle ne serait pas reconnue.⁶⁷⁷ ». Mais quelles sont les propriétés esthétiques de la mise en forme théâtrale à caractère autobiographique ? Si on a vu que la fiction s'insinuait de deux manières (dans le travail d'écriture et dans l'écoute de la vie intérieure), de quels principes l'auteur s'inspire-t-il pour donner une forme à son œuvre ? La particularité du théâtre autobiographique résidant dans le fait qu'il s'appuie moins sur les principes de son genre que sur les règles d'un genre romanesque en perdition à partir du XIX^e siècle.

iii. Les propriétés romanesques dans la mise en forme à caractère autobiographique

a) La liberté romanesque comme modèle

Entre l'époque à laquelle Rousseau et Restif de la Bretonne écrivaient et l'époque contemporaine, on constate que le développement du roman pèse sur la manière d'imaginer des auteurs. Le roman est une source d'inspiration paradoxale pour mettre en forme une œuvre autobiographique en scène puisque la nature du roman est fictive tandis que l'autobiographie est un récit qui prend appui sur le réel, ces deux genres semblent ainsi contradictoires. Plus précisément, on a successivement entendu par roman « histoires fictives de diverses aventures, extraordinaires ou vraisemblables, de la vie des hommes » (Furetière, 1690) ou « Livres fabuleux qui contiennent les histoires d'amour et de chevalerie.⁶⁷⁸ » (Jaucourt, 1765).

⁶⁷⁵ Jean GOLDZINK, RESTIF DE LA BRETONNE, *Le Drame de la vie* (« Préface »), *Op. cit.*, p. 15.

⁶⁷⁶ Maurice BLANCHOT, *L'Espace littéraire*, *Op. cit.*, p. 225.

⁶⁷⁷ Yves THORET, *La Théâtralité. Étude freudienne*, Paris, Dunod, 1993, p. 37.

⁶⁷⁸ Ces deux définitions sont rappelées par Pierre CHARTIER, « Un roman de Denis Diderot », Marc BUFFAT (éd.), *Diderot. L'invention du drame moderne*, Klincksieck, 2000, p. 103.

Une partie de la création romanesque à l'époque moderne (XVI-XVII e siècle) était en effet l'héritière du roman de chevalerie et du roman grec aux titres desquels elle se réclamait d'une certaine noblesse des sentiments et de l'expression. Le développement du roman historique contribue au progressif abandon du merveilleux au profit d'un rapprochement avec la réalité qu'illustre davantage encore la tradition du roman comique qui, tout en raillant la littérature supposée être plus noble, raconte la vie de personnages évoluant dans le monde réel non sans recourir à la parodie (Rabelais). Le roman baroque héroïque, le roman picaresque, le petit roman galant sont autant de formes qui apparaissent par la suite et contribuent à rendre complexes les règles du roman, en particulier dans ses rapports avec la fiction et la réalité. Au XVIII e siècle, Diderot, pour sa part, définit le roman comme un « tissu d'événements chimériques et frivoles⁶⁷⁹ » et plus généralement comme une histoire, tandis que Restif de la Bretonne définit le roman comme un ouvrage d'imagination qui se fonde en partie sur la réalité (*Les Françaises*), une œuvre qui n'est donc pas totalement étrangère à une réalité qu'elle se tacherait de rapporter en la combinant à la fiction. Pour autant, s'il n'a jamais été exclu que le roman retranscrive le monde réel (qui peut éventuellement être déformé, amplifié, simplifié), il n'est pas question d'envisager le roman comme un récit qui rapporte une réalité (situations, personnes) ayant eu lieu. Alors, comment le lien entre théâtre autobiographique et roman s'envisage-t-il ? Quels éléments vont puiser les auteurs dramatiques dans le roman ?

C'est la liberté que les auteurs semblent voir dans le genre romanesque qui va leur inspirer leurs autobiographies théâtrales. A partir du XIX e siècle, le roman doit décrire la vie. Pour cela, il s'ouvre en principe à tous les possibles : « (...) parce qu'il suggère au lieu de montrer et n'est pas limité par des contraintes matérielles, il offre, plus que les genres du théâtre, la liberté à son créateur d'imaginer toutes sortes d'aventures.⁶⁸⁰ ». Le XIX e siècle voit ainsi l'épanouissement des formes romantique, réaliste, naturaliste par lesquelles les auteurs explorent non seulement toutes les possibilités en terme d'énonciation, de focalisation, de dispositif actanciel mais aussi tous les effets (en particulier les effets de réel) d'un personnage souvent complexe, typé physiologiquement, psychologiquement ou socialement, sur le lecteur. Les règles du roman s'émeussent absolument pour s'ouvrir à tous les courants annexes, à toutes les sources d'inspiration, à toutes les hybridations possibles, dont le roman autobiographique est une illustration.

⁶⁷⁹ Denis DIDEROT, *Éloge à Richardson, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, volume II, 1965, p. 1059.

⁶⁸⁰ Pierre-Louis REY, *Le Roman*, Paris, Hachette, 1997, p. 132.

Pour mettre en forme son *Drame de la vie*, Restif s'inspire en partie d'une production diderotienne qui est la rédaction du *Fils naturel* (1757), une pièce présentée par son auteur comme une « espèce de roman ⁶⁸¹ ». La formule peut paraître singulière pour désigner une œuvre qui inclut une pièce de théâtre. En fait, Diderot reprend le *topos* romanesque du manuscrit trouvé (populaire à l'époque dans la littérature populaire de colportage). Inscrire la fiction dans le cadre d'une expérience vécue permet à Diderot de placer son drame dans un nouveau genre, dit domestique ou intermédiaire, à l'enseigne de la vérité historique, de ce qu'on va bientôt appeler le réalisme. L'auteur crée une forme atypique, une sorte d'hybride, qu'il ne peut nommer qu'en référence à un genre qui échappe aux règles, qui est assez souple pour permettre toutes les fantaisies. Diderot feignit, en présentant au lecteur sa comédie *Le Fils Naturel*, d'avoir seulement transcrit une sorte de témoignage authentique : « Il s'agit ici d'un fait, et non d'une fiction. Ce n'est point à un auteur, que vous demandez raison d'un incident ; c'est à Dorval que vous demandez compte de sa conduite.⁶⁸² ». Ces propos ne correspondent pas à la définition traditionnelle du roman selon laquelle ce dernier est fictif. Diderot veut produire non du mensonge mais une poétique où vérité et fiction sont sans cesse mises en parallèle. C'est une œuvre complexe puisqu'il s'agit d'une fiction autobiographique, c'est à dire que l'autobiographe, Dorval, est un personnage créé par Diderot qui prétend avoir entendu parler de Dorval alors qu'il était en villégiature chez son éditeur, après la parution du tome VI de *l'Encyclopédie* (1756). Ayant voulu le connaître, il apprend de lui l'existence de ce manuscrit, rédigé par Dorval sur l'injonction de son père pour être représenté d'âge en âge par sa descendance et prolonger ainsi la mémoire d'une des circonstances les plus importantes de sa vie et de la conduite qu'y tint chacun des membres de la famille qui s'y trouvait engagé. Pour cette commémoration, la forme dramatique convient mieux que la forme narrative parce que l'effet de la cérémonie destinée à se souvenir dépend de la répétition de l'événement original, dans laquelle chaque participant va tenir lui-même le rôle qui lui appartient. Diderot assistait à une remémoration purement privée, familiale et plus ou moins autobiographique par le biais d'une fiction, jouée et commentée par son complice Dorval, le sujet et le personnage principal qui, en introduisant secrètement un témoin, un spectateur caché aux autres, pervertit cet acte de commémoration intime.

Martine de Rougemont qualifie la pièce de Diderot d'« exercice à la limite des genres et de la théâtralité⁶⁸³ », on peut ainsi voir dans *Le Drame de la vie*, que Restif présente comme une

⁶⁸¹ Denis DIDEROT, *De la poésie dramatique, Œuvres (IV) Esthétique-théâtre*, Paris, Éditions Robert Laffont, S.A, 1996, p. 1303.

⁶⁸² Denis DIDEROT, *Entretiens sur le Fils naturel, Op. cit.*, p. 42.

⁶⁸³ Martine de ROUGEMONT, « Notes sur le théâtre autobiographique », *Dramaturgie, Langages dramatiques (Mélange pour Jacques Scherer), Op. cit.*, p. 113.

« sorte d'autobiographie dialoguée⁶⁸⁴ », une continuité de l'expérience entamée par Diderot et la même volonté de la part de l'auteur de sortir des carcans tragiques et comiques. Certes, le projet de Restif se différencie de celui de Diderot puisque ce dernier isole une partie de la vie de Dorval tandis que Restif raconte sa vie entière mais, comme Diderot, Restif souhaite donner à son drame une vocation intime, domestique dans le sens d'un usage presque personnel : « une pièce (...) que nous représenterions entre nous⁶⁸⁵ » note Diderot. Dans *Le Fils naturel*, Diderot transporte la représentation hors de l'espace public policé du théâtre institutionnel, vers l'espace privé d'un salon familial, ce passage d'un espace à un autre s'inscrit sous le signe de la lecture : « j'entendis ce qu'on va lire⁶⁸⁶ ». Dans *Le Drame de la vie*, la représentation se passe dans un appartement privé sous les yeux d'un public restreint : Anneaugustin lui-même, Jeannette Rousseau et quelques amis réunis pour l'occasion. Cependant, l'intimité de cette représentation ne permet par vraiment d'en apprendre beaucoup sur le héros qui demeure assez mystérieux : « fantôme nébuleux presque inconsistant⁶⁸⁷ » observe Jean Goldzinck.

Diderot veut voir sur le théâtre des situations particulières plutôt que des caractères universels : il aspire à une peinture sociale plus fine où seraient montrées des situations particulières. Se situant dans la même perspective, Restif ne s'inspire pas pour autant du drame bourgeois. En effet, ce dernier se doit d'être moral, d'être exprimé sur un ton moyen, de respecter la règle des trois unités et la règle de vraisemblance, d'être simple et non chargé d'événements, de s'en tenir à l'essentiel, aux moments particuliers. Ce sont autant d'éléments qui ne sont pas respectés dans *Le Drame de la vie* qui reprend presque ironiquement le nouveau *pathos* propre à la famille bourgeoise (fortes interdépendances entre le père et le fils, entre la mère et la fille, le frère et la sœur, réseau complexe de devoirs et de sentiments, inceste ignoré) qui fascinait Diderot pour le pervertir (nombre d'enfants que se découvre Anneaugustin, inceste père-fille revendiqué). En revanche, comme Diderot, Restif va puiser dans le roman (étant lui-même romancier) pour composer sa pièce, le roman qui peut permettre le superflu dont a besoin Restif pour l'importante quantité de faits utiles et inutiles présentés dans la pièce.

Le Drame de la vie est caractérisé par un texte autour du texte : « l'Avis de l'éditeur », de nature paratextuelle, donnant un sens au texte tout entier, comme les *Entretiens sur le Fils*

⁶⁸⁴ Restif de la BRETONNE cité par Adolphe TABARANT, *Le Vrai Visage de Restif de la Bretonne*, *Op. cit.*, p. 374.

⁶⁸⁵ Denis DIDEROT, *Le Fils naturel*, *Œuvres (IV) Esthétique-théâtre*, *Op. cit.*, p. 1082.

⁶⁸⁶ *Ibid.*, p. 1083.

⁶⁸⁷ Jean GOLDZINCK, Nicolas-Edme RESTIF DE LA BRETONNE, *Le Drame de la vie* (« Préface »), *Op. cit.*, p. 16

naturel et *De la poésie dramatique* expliquaient *Le Fils naturel*. Ce texte liminaire, qu'on a assimilé à un pacte autobiographique, crée une durée, explique, situe ce dont il va s'agir dans la pièce, il exprime donc la volonté d'ajouter, de dire plus et participe d'une fascination pour le narratif qui caractérise le roman, la pièce de Restif et le théâtre bourgeois dans leurs thèmes, leurs formes, leurs structures. Il y a la volonté d'aller plus loin que les limites du drame et de montrer au lecteur ce qui ne peut pas l'être dans l'espace de la représentation. De même, à l'intérieur du drame, on trouve plusieurs répliques dans lesquelles le héros raconte des morceaux de sa vie qui ne sont pas montrés, il résume, il rappelle au souvenir des personnages qu'il rencontre, il raconte *l'autour* en définitive. Ces lignes sont une occasion de montrer le je-narratif, ce « moi » narrateur à la première personne, qui communique indirectement (en racontant à un autre personnage) ses impressions et ses sentiments, tout ce qui demeure invisible naturellement, au lecteur. De cette manière, Restif alterne les temps de l'énoncé, le présent, temps dominant du théâtre et le temps de l'autobiographie, le passé. Il y a dans la pièce des narrations rétrospectives à la première personne car, à la différence de l'autobiographie conventionnelle, où l'auteur se contente de raconter son histoire, et tout comme dans le roman-mémoire traditionnel, *Le Drame de la vie* comporte des histoires intercalées où d'autres personnages racontent leur vie : par exemple, les retrouvailles avec ses filles donnent lieu au récit des circonstances de leur naissance.

Par ailleurs, tout au long de la pièce de Restif, les didascalies sont omniprésentes. On retrouve non seulement des précisions assez développées sur l'apparence physique et l'environnement domestique ou extérieur des personnages mais aussi toute une série d'indications très brèves, décrivant chaque action, entrecoupant parfois les tirades comme dans *Le Fils naturel* (particulièrement dans les trois premières scènes de la pièce de Diderot). Par là, Restif se place dans une lignée diderotienne qui cherche à réintroduire la parole de l'auteur présente dans l'épopée et dont Platon dénonçait l'absence dans le drame. Le dramaturge ne s'efface plus derrière ses personnages mais pénètre dans le texte dramatique et fait entendre sa voix. La conséquence de cette utilisation des didascalies est une visualisation si intense de l'action que la lecture de la pièce se rapproche d'une expérience romanesque, il n'y a rien à ajouter, rien à imaginer, le discours didascalique se suffit à lui-même. De plus, le soin apporté aux didascalies, qui renseignent essentiellement sur la manière de jouer la pièce, est un moyen pour l'auteur de diriger, de prescrire, de rappeler sa présence, sa volonté et, d'une certaine manière, d'aller contre une dépossession de l'auteur en faveur du comédien et du metteur en scène.

Ainsi, la mise en forme de son autobiographie théâtrale montre que Restif cherche une flexibilité narrative, une liberté de la forme qui renvoie au romanesque : son entreprise est dédaigneuse des contraintes théâtrales, l'inflation du tissu didascalique ne relevant d'aucun genre littéraire défini, il « se trouve donc libre de ses errances et de ses moyens tout en définissant lui-même ses propres contraintes.⁶⁸⁸ ». C'est ce qui fait observer à Pierre Testud : « Ce théâtre naît sans rupture de l'expression romanesque parce qu'il est tout entier en germe dans cette expression-là, elle-même effort pour projeter devant soi l'imaginaire et le réel du « roman » de la vie.⁶⁸⁹ ». Cette remarque rejoint l'argument de Georg Lukacs⁶⁹⁰ qui voit dans l'émergence du roman un phénomène consécutif à l'apparition de la bourgeoisie puis des classes moyennes et, avec elles, de l'individualisme se propageant en même temps que la lecture, expérience intime, solitaire, de plus en plus bouleversante sur le plan émotionnel parce que la narration romanesque invite le lecteur à voir dans le texte la transcription d'une réalité vécue par l'auteur tout en le poussant à s'identifier aux héros. Le roman correspond à une nouvelle structure de la conscience humaine : un passage de la vie à l'être qui marque le déclin du théâtre classique symbolisé en premier lieu par la tragédie.

A la charnière des XIX^e siècle et XX^e siècle, le roman sert toujours de repère pour qui veut mettre son autobiographique sous une forme théâtrale, l'exemple le plus représentatif demeurant les pièces d'August Strindberg qui tire bénéfice de l'explosion des règles du roman. Ses drames font fusionner autobiographie et fiction, qui sont alternativement réduits au profit de l'un ou de l'autre, sous la forme d'un monologue polyphonique qui illustre la volonté de l'auteur de parler aux hommes d'eux-mêmes en servant de sa propre expérience. La présence de l'auteur se révèle au cœur même de l'organisation dramaturgique ce qui fait perdre au théâtre les éléments relatifs au drame mais le nourrit abondamment des modes épique (long poème qui célèbre les exploits d'un héros, le caractère épique d'un texte repose sur l'amplification et sur la dimension symbolique de certains éléments du récit) et lyrique (qui relate les sentiments du poète). Par conséquent, Strindberg illustre une tendance qui est l'influence libératrice du roman sur le théâtre, se caractérisant par une dissolution des règles traditionnelles du drame liée à la grande liberté de construction du roman à l'époque naturaliste. Distorsions et transformations de la réalité sont rendues possibles par la forme romanesque définie par Mikhaïl Bakhtine en ces termes : « (...) le roman ne possède pas le moindre canon ! Par sa nature même, il est a-canonique. Il est tout en souplesse. C'est un

⁶⁸⁸ Jean-Marie THOMASSEAU, *Théâtre : le retour au texte ?*, *Littérature*, Paris, Larousse, n°138, juin 2005, p. 115.

⁶⁸⁹ Pierre TESTUD, *Restif de la Bretonne et la création littéraire*, *Op. cit.*, p. 346.

⁶⁹⁰ Georg LUKACZ, *La Théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1989.

genre qui éternellement se cherche, s'analyse, reconsidère toutes ses formes acquises.⁶⁹¹ ». En tant que « seul genre en devenir, et encore inachevé⁶⁹² », le roman est une référence importante dans la mise en forme autobiographique au théâtre, qui recherche la liberté de montrer un parcours qui ne se pense plus uniquement en terme de schéma actanciel mais aussi en termes de combinaisons d'expériences, d'informations, de rêveries où tout peut se mêler et se réorganiser de toutes les manières possibles.

Jacques Copeau déplorait que le théâtre se déforme en s'enflant des procédés du roman qui le contaminent. On peut donc se demander si ce « paradoxe de l'hybridation⁶⁹³ » qui voit le théâtre contemporain s'engager progressivement dans cette « voie impure⁶⁹⁴ » n'est pas, pour une bonne partie, une résultante du goût de plus en plus prononcé des auteurs dramatiques à recourir au genre autobiographique qui mène ces derniers à penser « La Vie comme un roman⁶⁹⁵ » comme le note Jean-Luc Lagarce dans son *Journal*. Mais il faut également préciser que l'influence du roman ne se limite pas à la forme et joue aussi en faveur des directions qu'elle donne à l'œuvre. L'autobiographie théâtrale de Philippe Caubère illustre l'étendue de l'influence romanesque sur sa démarche jusque dans le titre d'une de ses manifestations, *Le Roman d'un acteur*. Avec ce titre, Caubère s'incline devant ceux qui l'ont influencé, principalement Marcel Proust et Louis-Ferdinand Céline. Dès le début de son projet, l'acteur fait référence au modèle romanesque en exprimant la volonté de faire un « grand roman de théâtre (...) où les personnages et situations, sortis directement de la mémoire du comédien seraient réincarnés, là, devant nous, au présent.⁶⁹⁶ ». Le regard de Caubère qui fait effraction dans la vie de la troupe du Soleil ainsi que sa solitude dans ses spectacles rappellent donc la présence tutélaire et omnisciente de l'auteur.

Dans la structure, on peut préciser que les pièces de Caubère sont divisées comme les chapitres d'un livre et que ces derniers sont titrés. Les didascalies sont très nombreuses, elles indiquent les comportements, les intentions vocales, les actions accomplies, les déplacements effectués, les lieux dans lesquels se passent les situations ce qui permet au lecteur de suivre l'œuvre comme s'il s'agissait d'un roman c'est-à-dire en visualisant chaque partie de cet univers recréé méticuleusement. On note aussi l'influence des différents genres romanesques dans la trame, principalement le roman picaresque. Le roman picaresque, qui peut se composer sur le mode autobiographique, met en jeu un héros miséreux, plus généralement des

⁶⁹¹ Mikhaïl BAKHTINE, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 472.

⁶⁹² *Ibid.*, p. 441.

⁶⁹³ Jean-Pierre SARRAZAC, *L'Avenir du drame*, Belfort, Circé/poche, 1999, p. 42.

⁶⁹⁴ *Ibid.*, p. 38.

⁶⁹⁵ Jean-Luc LAGARCE, *Journal (1990-1995)*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2008, p. 299.

⁶⁹⁶ Philippe CAUBÈRE, *Le Roman d'un acteur*, *Op. cit.*, quatrième de couverture.

jeunes gens vivant en marge de la société et parfois à ses dépens. Les aventures extravagantes qu'ils vivent, qui les rendent nettement différents des honnêtes gens, sont autant de prétextes à présenter des tableaux de la vie vulgaire et des scènes de mœurs, le héros entre en contact avec toutes les couches de la société. Comme Jean-Jacques Rousseau dans *Les Confessions*, l'influence picaresque se fait sentir à travers le personnage de Ferdinand, héros sans gloire, qui voyage à la faveur des déplacements de la troupe et fréquente des personnes, des milieux, des types sociaux différents. Au roman picaresque s'adjoint le roman d'aventures, à la fois souvenir autobiographique (quand il jouait à Moby Dick dans le jardin de son enfance suite aux récits de sa mère) et influence claire quant à la construction des pièces qui ont une dimension métaphorique, Ariane Mnouchkine y apparaissant comme une variante du capitaine Achab, embarqué sur un bateau qui est la troupe et poursuivant un rêve qui est la création.

Par conséquent, on a vu que la mise en forme du drame autobiographique, dans ses articulations, bénéficie d'un rapprochement entre les formes théâtrale et romanesque. Ce rapprochement s'est effectué en deux étapes. C'est d'abord par l'intermédiaire de Diderot que théâtre et roman se sont rapprochés, avec pour conséquence plusieurs vertus qui agissent dans notre problématique. L'auteur met en valeur sa présence dans le texte de sa pièce par le biais du discours didascalique qui devient de plus en plus narratif, l'expérience théâtrale est assimilée à celle de la lecture à travers la représentation intime (Restif assistant au spectacle de sa vie dans l'appartement de son ami). Ensuite, avec l'assouplissement des règles du roman à la fin du XIX^e siècle (une forme de mort du roman), celui-ci va constituer un modèle de liberté pour les auteurs dramatiques qui vont exploiter d'autres genres et registres (épique, lyrique, picaresque) dans la constitution d'une trame qui ne saurait se satisfaire des seules contraintes du discours théâtral, les auteurs cherchant à rendre perceptibles toutes les variations, émotions, rebondissements qui constituent le fait de vivre, que ce soit dans une pièce dite autobiographique (Caubère) ou dans une fiction aux forts relents autobiographiques (Strindberg mais aussi Lagarce et Duras, cette dernière se situe dans la même perspective notamment par l'écriture didascalique qui vise à faire entendre sa voix dans *L'Éden cinéma*). Il faut aussi noter que, si le roman devient un modèle au XVIII^e siècle, c'est parce qu'il permet de véhiculer un nouveau discours sur l'individu qui va entrer en compte dans l'écriture des drames à caractère autobiographique.

b) L'expression de la sensibilité passionnée

Tout au long du XVIII^e siècle a lieu une remise en question du théâtre. En effet, il s'agit notamment du déclin de la métaphore théâtrale du *theatrum mundi* dans laquelle s'incarnait la Société d'Ancien Régime depuis la Renaissance : le théâtre comme idéologie ou modèle de la représentation classique qui donne à penser le réel dans son fonctionnement global, le théâtre qui développe un récit de la vie sociale dans toute la complexité de son élaboration hiérarchisée où chacun, jouant un rôle déterminé par sa condition, se retrouve tantôt acteur, tantôt spectateur du système. Si le *theatrum mundi* raconte la société monarchique, le roman, pour sa part, se met au diapason de la société démocratique où vit désormais l'homme privé, engagé, dans un système social mouvant et dans une durée relative, à fonder sa propre identité de sujet : « (...) dans le drame, c'est l'action qui a la prééminence, alors que le roman serait un « monde privé », celui de l'existence même du personnage⁶⁹⁷ ». Les romans du « je » en particulier opposent désormais au théâtre une communication parfaite entre l'auteur et le lecteur, directe, authentique, dans le refus de l'illusion qui caractériserait le théâtre : le « je » de l'auteur ou du narrateur y est absent tandis que, dans le roman, il garantit transparence et unité du moi. De plus, l'énonciation romanesque est assurée (dans la majorité des cas) par une seule instance contrairement au théâtre où elle est fracturée entre plusieurs personnages.

Diderot s'alerte du divorce patent entre le public et la poésie dramatique, défendant un théâtre du quotidien dans lequel l'héroïsme et l'honneur serait remplacés par des émotions pouvant être ressentis par tous, comme les romans de Richardson, pris pour modèle, « touchent l'âme⁶⁹⁸ ». De même, Rousseau déplore l'incapacité du théâtre à exprimer le moi moderne. Dans *La Nouvelle Héloïse*, Saint-Preux décrit un théâtre de l'artifice, des conventions sociales, un théâtre incapable d'exprimer le « je », ni le moindre sentiment intime et authentique : « (...) le je est banni de la scène française⁶⁹⁹ » et, excepté Molière et Racine, « les passions humaines n'y parlent jamais que par on⁷⁰⁰ ». Il faudrait, pour Rousseau, que le théâtre s'adapte de sorte à être capable d'exprimer une nouvelle sensibilité. Par là, il contribue à inscrire ce désir d'intimité sur une scène pour laquelle les auteurs sont de plus en plus désireux de développer un discours à partir d'eux-mêmes.

Le rapport entre le genre romanesque, l'autobiographie et le théâtre s'entame dans *Les Confessions*. Rousseau articule largement son autobiographie en recourant aux registres

⁶⁹⁷ Käte HAMBURGER, *Logique des genres littéraires*, *Op. cit.*, p. 169.

⁶⁹⁸ Denis DIDEROT, *Éloge à Richardson*, *Op. cit.*, p. 1059.

⁶⁹⁹ Jean-Jacques ROUSSEAU, *La Nouvelle Héloïse*, Paris, Hachette, 1925, p. 343.

⁷⁰⁰ *Ibid.*

propres au romanesque. C'est ce qui participe notamment à la fiction présente dans son autobiographie dans laquelle la fiabilité des situations ou des détails peut être remise en cause. Plus précisément, Rousseau emprunte au romanesque un « (...) héroïsme de la passion⁷⁰¹ » auquel répondaient déjà Julie et Saint-Preux dans *La Nouvelle Héloïse*. Encore une fois, Rousseau contredit lui-même sa volonté de laisser le récit d'un homme parmi les autres hommes, défini par la banalité de son parcours et de ses sentiments. En effet, on a vu que l'image de l'auteur dans ses *Confessions* renvoie à celle d'un héros (il a un destin, il traverse mille dangers, il affronte les épreuves, il ne fait aucun compromis), de même le discours s'articule et se met en forme autour des différents degrés de la passion qui traversent ce personnage. Ainsi, on relève dans *Les Confessions* de nombreuses attitudes qui renvoient aux héros romanesques. La relation de Rousseau avec Mme d'Houdetot, non partagée puisque la dame est très éprise du marquis de Saint-Lambert, est fortement représentative de ce recours au romanesque, notamment parce que Mme d'Houdetot est parée des caractéristiques de l'héroïne de roman. Dès la première visite de Mme d'Houdetot à l'Ermitage (la petite maison de Rousseau et Thérèse Levasseur), l'auteur relève la manière avec laquelle elle arrive à Montmorency, en bottes après que son carrosse se soit embourbé, l'auteur note : « Cette visite eut un peu l'air d'un début de roman.⁷⁰² ». A l'occasion de sa seconde visite, Rousseau note qu'elle était « à cheval et en homme⁷⁰³ » et s'abandonne à l'imagination, dit être passionné avant même de recevoir son amical baiser. La fiction se projette sur la réalité et le roman qu'il est alors en train d'écrire s'unit au spectacle qui s'offre à lui dans les traits de Mme d'Houdetot, assimilée à la Julie de *La Nouvelle Héloïse* : « Je vis ma Julie en Mme d'Houdetot⁷⁰⁴ ». D'une manière générale, le romanesque rousseauiste est motivé par le rapport de l'auteur aux femmes. Ainsi, le portrait qu'il dresse de Mme de Warens la rend mystérieuse, fascinante, peu commune, à l'instar une héroïne romanesque : « (...) Elle ne se laissa pas de prendre le goût que son père avait pour la médecine et l'alchimie : elle faisait des élixirs, des teintures, des baumes, des magistères ; elle prétendait avoir des secrets.⁷⁰⁵ ». Le discours de la passion conduit aussi Rousseau à mettre en mots des gestes conduits, c'est-à-dire des gestes qui relèvent de postures théâtrales comme le montre l'épisode des *Confessions* relatif à Mme Basile. Dans cette « scène vive et muette⁷⁰⁶ » Rousseau observe Mme Basile dont il est amoureux dans l'entre-bâillement de la porte de cette dernière et l'ensemble est présenté comme une sorte de mise en scène : « Je me mis à genoux à l'entrée de la chambre, en tendant

⁷⁰¹ Pierre TRAHARD, *Les Maîtres de la sensibilité française au XVIIIe siècle (1715-1789)*, Op. cit., p. 232.

⁷⁰² Jean-Jacques ROUSSEAU, *Les Confessions (Livre VII à XII)*, Op. cit., p. 183.

⁷⁰³ *Ibid.*, p. 191.

⁷⁰⁴ *Ibid.*, p. 192.

⁷⁰⁵ Jean-Jacques ROUSSEAU, *Les Confessions (Livre I à IV)*, Op. cit., pp. 113-114.

⁷⁰⁶ *Ibid.*, p. 151.

les mains vers elle d'un mouvement passionné bien sûr qu'elle ne pouvait m'entendre et ne pensant qu'elle put me voir : mais il y avait à la cheminée une glace qui me trahit.⁷⁰⁷ ». En incluant une dimension visuelle forte (symbolisée ici par le miroir) dans son récit, Rousseau utilise les ressources du théâtre pour accentuer davantage l'aspect romanesque qu'il entend donner à sa vie, mettant déjà en lien, d'une certaine manière, ces deux manières de représenter le monde.

Un mot choisi dans le vocabulaire instrumental de Rousseau permet d'envisager ces instants qui ont un rapport au romanesque tout en touchant au théâtre : la situation, comme « circonstance occasionnelle du sentiment, ou comme coupe dans une totalité vécue⁷⁰⁸ ». Outre le fait que la situation permet à Rousseau de s'appuyer sur elle pour fonder l'analyse (politique, sociale *etc.*), elle désigne, dans le domaine de l'affectivité : « (...) un ensemble de circonstances qui permettent le développement de sentiments particuliers – et c'est le sens habituel du mot dans le vocabulaire dramatique⁷⁰⁹ ». Le situation repose sur des circonstances de temps, de lieux, de rencontres et d'événements qui mettent en lumière un sentiment précis et permettent son développement complet. Le découpage de son autobiographie en situations permet donc à Rousseau de développer un vocabulaire de la passion, la passion qui fait de lui un quasi-héros de roman : « Voilà mon histoire. Mes passions m'ont fait vivre, et mes passions m'ont tué⁷¹⁰ » déplore-t-il.

Dans *Le Drame de la vie* de Restif de la Bretonne, la mise en forme de l'autobiographie se fait autour de la passion qui est omniprésente et les sentiments, dans toutes leurs variations, leurs nuances et leurs rebondissements, trouvent un lieu d'expression privilégié comme on le voit dans ces répliques du héros qui abordent plusieurs facettes de son ressenti, depuis l'action jusqu'à ses répercussions morales et corporelles : « Edmond. - Chaque mot qu'elle dit...enfonce dans mon cœur...le poignard...du remord.⁷¹¹ », « Edmond. - (...) Ces charmes...séduisants...me mettent hors de moi.⁷¹² », « Edmond. - Quel feu elle vient d'allumer dans mes veines !⁷¹³ », « Dulis. - (...) On m'a fait sentir...Toutes les passions qui donnent de l'énergie...⁷¹⁴ ». L'expression de la passion semble directement puisée dans le romanesque quand Restif met en place des situations propices à celle-ci : le duel entre Anneaugustin et

⁷⁰⁷ *Ibid.*

⁷⁰⁸ Michel GILOT, Jean SGARD (éd.), *Le Vocabulaire du sentiment dans l'œuvre de Jean-Jacques Rousseau*, Genève, Slatkine, 1980, p. 1.

⁷⁰⁹ *Ibid.*, p. 45.

⁷¹⁰ Jean-Jacques ROUSSEAU, *Les Confessions (Livre I à VI)*, Librairie Générale Française, 2012, p. 337.

⁷¹¹ Nicolas-Edme RESTIF DE LA BRETONNE, *Le Drame de la vie*, *Op. cit.*, p. 104.

⁷¹² *Ibid.*, p. 93.

⁷¹³ *Ibid.*, p. 94.

⁷¹⁴ *Ibid.*, p. 245.

Tourangeot pour le soufflet que ce dernier a administré à une jeune fille (« Anneaugustin. - Une jolie personne... souffletée par toi ! Il faut du sang !⁷¹⁵ »), le laçage du corset de Mme Parangon, l'attitude héroïque d'Anneaugustin : « Edmond. - (...) Ô désespoir !...Je suis coupable !...Il faut me punir...et prévenir les bourreaux !...(Il saisit une épée)⁷¹⁶ ».

Les didascalies jouent ici nettement en faveur de ce discours de la passion soit qu'elles accompagnent un soubresaut émotionnel (« Edmond (*transporté*). - Ha !...⁷¹⁷ ») soit qu'elles indiquent la conduite à tenir et alors le pathétique (qu'on trouve dans des didascalies comme : « Il sort, le visage couvert de sa main⁷¹⁸ ») se manifeste principalement par le geste de tomber à genoux qui revient très régulièrement comme un geste conduit qui a autant à avoir avec le théâtre qu'avec le héros romanesque puisqu'il rappelle notamment l'attitude d'un héros comme Werther : « tombant à genoux⁷¹⁹ », « toujours à ses genoux⁷²⁰ », « Il tombe à ses genoux (...)⁷²¹ », « se jetant à ses genoux⁷²² », « Il se met à genoux⁷²³ », « aux genoux de Mme Deschamps⁷²⁴ », « à genoux, égaré⁷²⁵ », « Anneaugustin (*à ses genoux*). - Céleste Créature !⁷²⁶ », « Il tombe à genoux⁷²⁷ », « tombant à genoux, les mains élevées⁷²⁸ », « à genoux⁷²⁹ ». Comme en écho à la littérature rousseauiste, on trouve également dans les didascalies la notion importante de mouvement intérieur : « Edmond (*transporté*). - Ha ! Plus belle ! Jamais ! Jamais ! On ne vous égalera !...⁷³⁰ », « transporté⁷³¹ », « Avec emportement⁷³² », « se levant avec transport⁷³³ », « Anneaugustin (*en extase*)⁷³⁴ ». Ces didascalies visent à former une cohérence narrative : soustraites du texte dramatique, elles racontent l'évolution du personnage depuis la vivacité qui caractérise ses jeunes années jusqu'à la vieillesse qui voit les réactions passionnelles s'amenuiser et même fortement contraster avec les didascalies des commencements : « Il se lève, et marche avec peine⁷³⁵ »,

⁷¹⁵ *Ibid.*, p. 65.

⁷¹⁶ *Ibid.*, p. 104.

⁷¹⁷ *Ibid.*, p. 102.

⁷¹⁸ *Ibid.*, p. 109.

⁷¹⁹ *Ibid.*, p. 74.

⁷²⁰ *Ibid.*, p. 102.

⁷²¹ *Ibid.*, p. 103.

⁷²² *Ibid.*, p. 104.

⁷²³ *Ibid.*, pp. 106, 108.

⁷²⁴ *Ibid.*, p. 150.

⁷²⁵ *Ibid.*, p. 164.

⁷²⁶ *Ibid.*, p. 199.

⁷²⁷ *Ibid.*, p. 202.

⁷²⁸ *Ibid.*, p. 395.

⁷²⁹ *Ibid.*, p. 433.

⁷³⁰ *Ibid.*, p. 91.

⁷³¹ *Ibid.*, p. 102.

⁷³² *Ibid.*, p. 103.

⁷³³ *Ibid.*, p. 283.

⁷³⁴ *Ibid.*, p. 428.

⁷³⁵ *Ibid.*, p. 412.

« Anneaugustin tousse, mouche et crache⁷³⁶ ». La pièce de Restif de la Bretonne demeure un exemple édifiant de l'influence romanesque sur l'expression de la sensibilité du héros dans l'autobiographie théâtrale.

On notera, pour conclure, que le choix du roman comme parole d'un « je » a servi de modèle aux drames à caractère autobiographique à partir du XVIII^e siècle mais dans des limites très précisément circonscrites qui sont celles touchant à la mise en place, à la mise en ordre de la trame : l'énonciation (double, décalée), les didascalies (de plus en plus narratives), les registres utilisés servent une dramaturgie qui réduit l'écart entre le narratif et le dramatique. L'écart tend à se réduire aussi quant à l'espace, traditionnellement limité au théâtre et infini dans le roman. En effet, que ce soit dans les pièces de Strindberg (particulièrement *Le Songe*, *Le Chemin de Damas*, *La Grand'Route*), de Duras (*L'Éden cinéma*) et de Caubère, l'espace tend à demeurer définitivement extensible et transformable selon les scènes, sur le modèle de l'expérience de la lecture romanesque.

La « (...) contamination du drame par le roman⁷³⁷ » souhaitée par Diderot, Rousseau, Sade, les Romantiques allemands (Lessing, Goethe, Schiller) et français (Musset) qui y voyaient une réforme possible du drame, n'eut lieu que très progressivement, le modèle romanesque défendu par Diderot et Rousseau n'ayant permis que très partiellement au théâtre de se défaire des normes classiques de leur époque (rigidité, abstraction, artifice). Elle devint tangible à la fin du XIX^e siècle avec le naturalisme puis la dissolution des genres. Néanmoins, cette contamination s'opère avec vivacité dès le XVIII^e siècle dans la problématique autobiographique au théâtre qui voit les pièces s'adonner au libre jeu des modes épiques et dramatiques dans l'agencement d'une intrigue fondée sur le réel et arrangée, remaniée, réinventée selon les critères du théâtre mais aussi selon les critères romanesques.

Par conséquent, le drame à caractère autobiographique n'est pas inconcevable, impossible ou inexistant en revanche, contrairement à ce que Philippe Lejeune a observé, et c'est ce qui rend ce drame incompatible avec les canons du genre tel qu'ils ont été posés par l'auteur du *Pacte autobiographique*, il n'est pas systématiquement annoncé comme tel par une parole paratextuelle : pacte autobiographique mais aussi titre et sous-titre. Il faut, pour l'envisager, accorder une attention accrue à la parole de l'auteur sur son œuvre, une parole qui devient primordiale et qui se manifeste à différents degrés et dans différentes sources (principalement des entretiens et des lettres). Cette parole va permettre de voir les différentes manières de

⁷³⁶ *Ibid.*, p. 464.

⁷³⁷ Jean-Pierre SARRAZAC, *Théâtres intimes*, *Op. cit.*, p. 376.

recourir à l'expression autobiographique depuis l'autobiographie théâtrale au laboratoire d'écriture à partir d'une expérience personnelle. Il faut aussi entreprendre des études comparatives entre le texte de l'œuvre et les documents relatifs à l'auteur qu'on a à disposition pour étayer la thèse autobiographique. Seuls des faits précis de la biographie de l'auteur présents dans la pièce permettent d'envisager sa nature autobiographique. Ensuite, le drame autobiographique se différencie fondamentalement de l'autobiographie traditionnelle par un recours non dissimulé à la fiction. Ce recours est différent d'un drame à l'autre, selon que l'ancrage de la pièce respecte la réalité autobiographique ou se situe dans un univers entièrement puisé dans l'imaginaire de l'auteur. Pour cela, la fiction apparaît aussi comme un détour qu'emprunte l'auteur, poussé par les méandres de la mémoire et les sursauts de l'imagination qui lui font emprunter d'autres chemins (les déformations, les modifications, les oublis, les rajouts) pour se raconter. Ainsi, l'auteur du drame autobiographique va notamment puiser dans le modèle romanesque pour donner une forme à son œuvre (par les thèmes et registres développés) qui lui permette de faire entendre sa sensibilité (par l'intermédiaire du discours didascalique). Enfin, le modèle romanesque intervient aussi dans la dynamique d'un espace autobiographique à l'intérieur de la carrière des auteurs choisis pour constituer le *corpus*. En effet, ces derniers ont créé d'autres productions à caractère autobiographique qui ne sont pas des pièces de théâtre : romans mais aussi journaux personnels, nouvelles, court-métrages. La présence d'un espace autobiographique au sein des productions d'un auteur dramatique pourrait ainsi apparaître comme une particularité de la scène autobiographique. Ces différents types de travaux vont permettre d'étudier dans quelle mesure les pièces résonnent avec les autres régimes d'œuvres qui font office de genèse, de pendants ou de suites.

C. L'existence d'un espace autobiographique

i. Des productions laboratoires : les écrits personnels des auteurs

a) Un accès possible à la vie intérieure

- Les évolutions dans la pratique du journal par les auteurs dramatiques : de la déposition intime à la valeur littéraire de l'écrit personnel

La lecture des journaux personnels est une étape imposée sur les traces des œuvres dramatiques présentant potentiellement un caractère autobiographique. Mais le journal est différent de ce que nous avons appelé la « parole de l'auteur » c'est-à-dire la parole paratextuelle (pacte autobiographique, titre, sous-titres, une parole qui est destinée à tous les lecteurs de l'œuvre) ou épitextuelle (généralement donnée dans le cadre d'un entretien ou dans la correspondance, une parole qui est donc convoquée par la présence d'autrui qu'il soit interlocuteur ou destinataire). Cette parole de l'auteur permet de focaliser le discours sur une œuvre précise. En revanche, le journal est un document purement personnel écrit jour après jour, c'est d'ailleurs ce qui le différencie d'un écrit autobiographique. Constatons, avec Gérard Genette, que les auteurs y consignent des événements majoritairement extérieurs à leur travail, n'évoquant que parcimonieusement la création et, quand ils l'abordent, c'est d'une manière généraliste, brassant réflexions, influences, projets, idée qu'ils se font de leur art.

Alors, que nous apprend la lecture des écrits personnels des auteurs ? Quelle est leur valeur dans notre perspective ? D'abord, il faut envisager la pratique du journal par les artistes prenant part au *corpus* c'est-à-dire les conditions d'écriture (support, fréquence, énonciation) ainsi que le rôle assigné au journal par son auteur. La manière avec laquelle les auteurs envisagent leurs journaux fait apparaître une mutation dans la nature de ces derniers. Ils passent de recueils de la vie intime, comme les journaux de Restif de la Bretonne et d'August Strindberg, à des cahiers de réflexions quasi-quotidiennes sur l'écriture en général, comme cela apparaît dans les journaux des auteurs contemporains comme Caubère et Lagarce, ce qui accentue l'impression que l'existence personnelle et l'existence professionnelle (ici, celle d'auteur dramatique) sont indissociables. A ce titre, Lagarce note : « Les carnets suffisent à

plusieurs projets, à tout et à rien.⁷³⁸ ». Par ailleurs, le recensement des actes du quotidien en vue de leur conservation est la tendance principale qui pousse les auteurs, désireux de maîtriser le temps qui passe, à tenir des écrits personnels. Ces derniers recueillent aussi les récits des souvenirs plus anciens comme ceux de l'enfance dans le but de les consigner et donc de les sauver de l'oubli comme le montre la démarche de Marguerite Duras dans ses *Cahiers de la guerre*. Mais le temps est aussi un ressenti, se modulant, s'étirant, ralentissant sous les mouvements de la vie intérieure. De fait, dans le rapport au temps énoncé par l'auteur s'annonce déjà les principes relatifs à un certain spectacle du temps, qui auront cours sur sa scène autobiographique (découpages, ellipses, esquisse, temps indéfini).

Le journal participe à la constitution d'un espace autobiographique qui existe entre les écrits personnels, les romans, les nouvelles, les films, en somme les productions de différents types qui auront trait, de près ou de loin (tout dépend notamment du mode d'énonciation), à la biographie d'un seul et même artiste (romans d'inspiration autobiographique, adaptation filmique du journal intime *etc.*). De fait, le journal peut apparaître comme un réservoir d'événements dans lequel l'auteur puise des passages pour les transposer dans une forme littéraire ou même audiovisuelle. La scène occupe, par rapport à cet espace autobiographique, l'endroit d'une transposition ou d'une juxtaposition de transpositions : depuis le roman à la première personne, depuis le roman à la troisième personne, depuis la nouvelle, depuis le journal. Il faut noter au sujet de ce dernier qu'il peut être concrètement présent dans les drames, sous la forme de l'évocation, de la lecture de certains passages, il peut aussi passer d'un statut de source à celui d'objet théâtral, dans un miroitement de la scène et de l'intime.

Au préalable, il faut rappeler que la pratique du journal devient de plus en plus fréquente consécutivement à la popularisation du genre romanesque au XVIII^e siècle qui développe un nouveau mode de lecture, silencieux, intime. Le journal se définit comme le recensement des « actes de la vie privée⁷³⁹ » et est régi par un pacte implicite : « (...) tout journal a un destinataire, ne serait-ce que soi-même plus tard.⁷⁴⁰ » : « (...) moi qui m'écris à moi-même (...) cet espèce de monologue⁷⁴¹ » observe Philippe Caubère dans ses carnets ou encore : « (...) moi qui relis mes petits carnets de 1976, 77 et 78 (...)⁷⁴² ». Le fait que le journal soit d'abord destiné à son propre auteur l'éloigne de toute forme d'agencement narratif puisque l'auteur se comprend lui-même, renvoie à des références auxquelles lui seul a accès, comme l'illustre le journal codé de Restif de la Bretonne. Mais le destinataire peut aussi être un

⁷³⁸ Jean-Luc LAGARCE, *Du luxe et de l'impuissance*, *Op. cit.*, p. 29.

⁷³⁹ Philippe LEJEUNE, *Signes de vie (Le Pacte autobiographique 2)*, *Op. cit.*, p. 118.

⁷⁴⁰ *Ibid.*, p. 27.

⁷⁴¹ Philippe CAUBÈRE, *Les Carnets d'un jeune homme*, *Op. cit.*, p. 409.

⁷⁴² *Ibid.*, p. 768.

lecteur extérieur envisagé par l'auteur qui va alors s'adresser à lui directement comme le fait ponctuellement Jean-Luc Lagarce dans son *Journal*. Avec sa forme fragmentaire, libre, ouverte, le journal, qui n'est pas un genre littéraire, est la forme d'écriture qui adhère (ou fait mine d'adhérer dans certains cas) le plus directement au vécu immédiat de son auteur. Jean-Jacques Rousseau note dans ses *Rêveries du promeneur solitaire* : « Ces feuillets ne seront proprement qu'un informe journal de mes rêveries⁷⁴³ », par informe, il faut notamment entendre l'idée de discontinuité positive. En effet, la valeur du journal : « (...) tient (...) à sa sélectivité et à ses discontinuités⁷⁴⁴ » ce qui l'oppose au roman par exemple qui est sens, construction, communication littéraire. Le journal est davantage un espace ouvert à l'irrégularité, l'oubli, la contingence.

Les journaux de Restif de la Bretonne et d'August Strindberg sont certainement ceux qui sont les plus dépositaires de la vie intérieure de leurs auteurs, notamment des effets de leur vie sentimentale. Ils divergent dans leur tenue : Restif tient plusieurs formes de journaux personnels, sur une longue période (1747-1787), Strindberg tient un même journal, entamé à Paris le 21 février 1896 et rédigé jusqu'au 11 juillet 1908. Dans *Monsieur Nicolas*, Restif rapporte qu'il aurait commencé son activité de diariste à l'âge de treize ans, c'est à cette époque qu'il aurait noté sur ses petites tablettes la date de naissance de Jeannette Rousseau, trouvée dans les registres paroissiaux de son village de Courgis. Cet épisode est peut-être une invention destinée à mettre en valeur son amour précoce pour la fille Rousseau néanmoins, il semble que, dès 1749, il ait tenu des *Codices*, qu'il appelle ses *memoranda* (les événements qui ne doivent pas être oubliés) de façon régulière. Entre 1752 et 1754, les cahiers d'adolescents deviennent véritablement un journal intime dont les feuillets seraient les fidèles dépositaires de ses pensées écrites à mesure pour lui-même. C'est dans ces cahiers qu'il puisera les souvenirs pour l'écriture de *M. Nicolas*, malgré la destruction des cahiers relatifs aux années 1753-1754 par sa belle-mère (un épisode relaté dans *M. Nicolas*, qui est peut-être une invention).

Puis, c'est en gravant sur les murs de l'île Saint-Louis les menus événements qui jalonnent son existence (en particulier son parcours sentimental) que Restif poursuit l'écriture personnelle, cette pratique étant assimilée pour lui à la tenue d'un journal : « Désormais je ne ferai mon histoire que par le journal de ma vie, écrit en abrégé sur la pierre de l'Île Saint-Louis⁷⁴⁵ ». Il est difficile de déterminer des dates précises relatives à son activité de graveur :

⁷⁴³ Jean-Jacques ROUSSEAU, *Rêveries du promeneur solitaire*, *Op. cit.*, p. 49.

⁷⁴⁴ Philippe LEJEUNE, *Signes de vie (Le Pacte autobiographique 2)*, *Op. cit.*, p. 79.

⁷⁴⁵ Nicolas-Edme RESTIF DE LA BRETONNE cité par Pierre TESTUD, *Restif de la Bretonne et la création littéraire*, *Op. cit.*, p. 584.

dans *Mes Inscriptions*, Restif dit que la première inscription fut tracée dans la nuit du 25 au 26 août 1776 alors qu'il venait de quitter une jeune fille nommée Virginie et qu'elle ne fut suivie d'aucune autre avant 1779. Pourtant, dans *Monsieur Nicolas*, il rapporte avoir rencontré Victoire Dorneval et inscrit la première formule sur les parapets de l'île Saint-Louis en 1769. On ignore donc les dates précises qui entament et achèvent les inscriptions dont on peut globalement situer l'époque entre 1769 (si on se fie à la parole de l'auteur dans *M. Nicolas* qui modifie peut-être ici la réalité), plus certainement 1779 (les inscriptions relevées par l'auteur commencent cette année-ci), à 1792, date des probables ultimes sorties nocturnes de l'auteur sur l'île. Entre le 1er septembre et le 4 novembre 1785, l'auteur relève toutes les inscriptions de l'île sur papier afin d'en garder une trace. Il est question de ces inscriptions dans *Les Nuits de Paris* (qui peuvent être classées parmi les mémoires personnelles de Restif⁷⁴⁶), et on assiste à des glissements depuis la réalité présentée par Restif dans le relevé des notes gravées jusqu'à la fiction puisque les personnes visées par les inscriptions changent, les événements entourant ces inscriptions sont également modifiés. Ainsi, le mal dont il est question dans l'inscription du 5 novembre 1779 (probablement un mal de poitrine) devient un mal d'amour pour la marquise de Montalembert. Or, en 1779, Restif ne connaissait pas Mme de Montalembert, sujet de ses fantasmes dans *Les Nuits de Paris* comme le confirme l'évocation de leur premier entretien qui donne lieu à une image de l'ordre du cliché amoureux, lui dans la rue et elle à son balcon, un entretien qui n'a, selon l'aveu même de Restif, jamais été qu'imaginaire.

Directement après les inscriptions, dans le même document, en gardant la même numérotation, il commence la rédaction d'un journal, le 5 novembre 1785 : « (...) j'en suis parvenu ici, ce matin, pour le relevé de mes *Inscriptions* (...) Je continuerai désormais à écrire, jour-par-jour, tout ce qui m'arrivera, jusqu'à la fin de ma vie (...).⁷⁴⁷ ». Ces deux écritures de l'intime sont distinctes dans leur finalité. Les inscriptions visent à rendre publiques des éléments factuels (rencontres, ruptures), la ville jouant le rôle d'un écran sur lequel sont projetées les images discontinues d'une vie. Restif offre à tous les regards son intimité : « On pénétrait dans ma pensée en lisant mes dates sur l'île Saint Louis (...) ⁷⁴⁸ » raconte-t-il dans *Monsieur Nicolas*. Les inscriptions étaient destinées à compléter les œuvres autobiographiques tandis que le journal est tout entier tendu vers l'intimité : rédigé sous une forme codée comprenant de nombreuses abréviations qui rendent sa lecture laborieuse, parfois en latin, en orthographe simplifiée ou en écriture serrée (les mots ne sont pas détachés les uns

⁷⁴⁶ Voir Paul COTTIN, Nicolas-Edme RESTIF DE LA BRETONNE, *Mes Inscriptions* (« Préface »), *Op. cit.*

⁷⁴⁷ Nicolas-Edme RESTIF DE LA BRETONNE, *Mes Inscriptions - Journal*, *Op. cit.*, p. 206.

⁷⁴⁸ *Ibid.*, p. 21.

des autres). Le but est de protéger le journal des regards indiscrets, obligés de traduire les feuilles avant d'espérer en saisir le sens.

Mais l'important est moins la différence entre les inscriptions et le journal que leur visée commune, participant d'une « climatologie de l'espace du dedans⁷⁴⁹ » qu'on retrouve dans tous les journaux prenant part au *corpus*. En effet, pour parler de sa pratique journalière, Restif recourt à une métaphore caractéristique de son temps en parlant de thermomètre moral. Diderot décrit ce type d'écriture comme un télescope qui servirait à sonder le moi comme il sert à l'astronome à explorer les astres tandis que Rousseau l'envisage comme un baromètre qu'il pourrait appliquer à son âme de même que le font les physiciens, désireux de mesurer au quotidien l'état de l'air. Le *Journal* de Strindberg véhicule précisément la même idée en utilisant copieusement le mot « atmosphère », qui révèle une continuité entre l'ambiance dans laquelle il évolue et son état intérieur : « Atmosphère assez calme, mais terrible.⁷⁵⁰ », « Atmosphère calme, mais pesante⁷⁵¹ », « (...) atmosphère obscure, accablante, empoisonnée⁷⁵² », « Atmosphère lourde et empoisonnée⁷⁵³ », « (...) atmosphère sévère⁷⁵⁴ », « Atmosphère étrange toute la journée⁷⁵⁵ », « (...) atmosphère lourde, oppressée⁷⁵⁶ », « Atmosphère neutre jusqu'au soir⁷⁵⁷ », « Atmosphère lourde⁷⁵⁸ ». De même, les changements climatiques ont à voir avec l'état de son âme, soit qu'ils influencent (ou sont sensés influencer) sur ce dernier (« Absence d'harmonie quoique le soleil brille⁷⁵⁹ »), soit qu'ils servent à métaphoriser les agitations de la vie intérieure (« Tempête dans mon esprit !⁷⁶⁰ », « Petite éclaircie dans mon esprit.⁷⁶¹ »), soit qu'ils métaphorisent les agitations qu'il sent dans son corps (« A ce moment-là, une tempête a éclaté, d'abord avec des palpitations, puis des crampes à l'estomac (...)⁷⁶² »). Strindberg fait bel et bien de son *Journal* un baromètre de sa vie intérieure, décrivant jour après jour les états de son âme.

Ces derniers sont extrêmement fluctuants et dépendent entièrement de sa relation avec sa troisième épouse, Harriet Bosse ; une relation qui éclaire la part autobiographique de son théâtre, tant dans les thèmes abordés que dans les conditions d'écriture des pièces. L'écriture

⁷⁴⁹ Georges GUSDORF, *Lignes de vie I, Les écritures du moi*, Odile Jacob, 1990, p. 355.

⁷⁵⁰ August STRINDBERG, *Journal occulte, Op. cit.*, p. 42.

⁷⁵¹ *Ibid.*, p. 62.

⁷⁵² *Ibid.*, p. 68.

⁷⁵³ *Ibid.*, p. 99.

⁷⁵⁴ *Ibid.*, p. 103.

⁷⁵⁵ *Ibid.*, p. 122.

⁷⁵⁶ *Ibid.*, p. 129.

⁷⁵⁷ *Ibid.*, p. 135.

⁷⁵⁸ *Ibid.*, p. 155.

⁷⁵⁹ *Ibid.*, p. 25.

⁷⁶⁰ *Ibid.*, p. 108.

⁷⁶¹ *Ibid.*, p. 110.

⁷⁶² *Ibid.*, p. 131.

du *Songe* par exemple est évoquée (et non racontée en détails) jour après jour dans ces écrits personnels qui révèlent l'inter-dépendance liant création et parcours personnel : la pièce, probablement commencée avant, est terminée au moment où le couple qu'il forme avec Harriet Bosse traverse une crise grave. Le 26 juin 1901, Harriet Bosse quitte Strindberg pour se rendre seule au Danemark, Strindberg la rejoint le 2 juillet, ils se réconcilient, le 7 août le couple rentre à Stockholm, le 9 août est découverte la grossesse d'Harriet Bosse, le 22 Bosse quitte l'auteur définitivement, le même jour Strindberg note : « Ai repris *Le Drame du corridor*⁷⁶³ » (premier nom du *Songe*). Au mois de septembre de la même année, Harriet Bosse et Strindberg ne cessent de se voir et leur relation oscille entre les crises, les supplications et les réconciliations ainsi, le 6 septembre, l'auteur note : « Cette histoire d'amour qui était pour moi si grande, si extraordinairement belle et qui s'est dissoute en farce, m'a donné la complète certitude que la vie est une illusion et que les plus belles histoires, qui se dissolvent en bulles d'eau de lessive, sont créées pour nous donner le dégoût de la vie.⁷⁶⁴ ». Le 12 septembre, l'auteur supplie : « Harriet, laisse-moi te revoir ! » puis se désespère : « 25, 26, 27, 28 septembre. Journée d'épouvante. Le désir de mourir de ma propre main devient plus intense et sera bientôt irrésistible.⁷⁶⁵ » avant un apaisement qui survient le 5 octobre : « Aujourd'hui, le soleil luit, l'appartement sourit ! Viens pour le déjeuner (...)»⁷⁶⁶ » écrit-il à Bosse en lui annonçant, par la même occasion, la fin de la rédaction du *Songe*. La pièce est véritablement achevée plus tard puisque le 18 novembre, il note dans son journal être en train d'étudier l'hindouisme et le bouddhisme en vue de l'écriture du *Songe*. Finalement, c'est une remarque plus tardive (14 avril 1907) qui permet de confirmer que *Le Songe* est le fruit d'un mûrissement très personnel et une pièce à caractère autobiographique où l'auteur met en drame sa vision de la vie : « Ce drame a été écrit après quarante jours de souffrance (août-septembre 1901), alors qu'Harriet était partie avec mon dernier enfant qui n'était pas encore né⁷⁶⁷ ». De la souffrance générée par la séparation et la perte de l'enfant émerge ainsi ce parcours de la fille d'un dieu parmi le monde injuste des humains.

Mais, au-delà d'apporter des informations sur le contexte d'écriture des pièces à partir de 1896, le journal délivre aussi la vision qu'a l'auteur des femmes, et celle-ci éclaire les pièces déjà écrites et les suivantes d'une lumière très intime. En effet, les écrits personnels de Strindberg confirment ce que ses œuvres théâtrales laissent largement penser : les femmes sont des créatures psychiquement supérieures aux hommes dans le sens qu'elles sont mieux

⁷⁶³ August STRINDBERG, *Théâtre complet (tome V)*, *Op. cit.*, p. 575.

⁷⁶⁴ August STRINDBERG, *Journal occulte*, *Op. cit.*, pp. 49-50.

⁷⁶⁵ *Ibid.*, p. 57.

⁷⁶⁶ *Ibid.*, p. 69.

⁷⁶⁷ *Ibid.*, p. 105.

armées, plus cruelles, plus féroces. Les femmes manigencent et arrachent les enfants aux pères selon l'expérience personnelle de l'auteur (Siri Von Essen obtenant la garde de leurs enfants après leur divorce en 1893) : « Ma vieille croyance en la femme comme lien entre l'homme et l'enfant, était ébranlée. Je me disais alors que la femme est d'une origine supérieure, mais tombée plus bas que l'homme. Car la méchanceté et la mauvaise foi de la femme sont sans limite⁷⁶⁸ » observe-t-il. Dès le début de sa relation avec Siri Von Essen, la femme lui apparaît comme une force bien supérieure à la volonté masculine. Ainsi, dans *Lui et Elle* (recueil de leur correspondance), il adresse à son épouse ces mots : « Votre chambre était pour moi un temple, un sanctuaire avec ses mystères (...)»⁷⁶⁹ ». La femme lui inspire des visions divines que l'on voit confirmées dans le *Plaidoyer d'un fou* (écrit en 1887, le livre est d'abord nommé *L'Histoire de mon mariage*), ouvrage dans lequel il attaque sa femme en mettant en valeur sa propre faiblesse : « Plus elle me voit en bas, à genoux, petit, chétif, plus elle m'adore.⁷⁷⁰ », « Elle pose en idole et me regarde l'adorer.⁷⁷¹ ». Harriet Bosse prend la place de Siri Von Essen mais les sentiments de Strindberg ne changent pas vis-à-vis des femmes et, à son tour, elle lui apparaît comme venant d'une origine supérieure ce qu'il consigne dans son journal le 22 juin 1904. Sa prétendue relation télépathique avec son épouse se ressent d'un vocabulaire empreint de mysticisme, il évoque la « beauté surnaturelle⁷⁷² » d'Harriet ou encore son allure « divine⁷⁷³ » : « (...) je la crois parfois d'une origine supérieure, et non un être humain ordinaire.⁷⁷⁴ ». La conséquence d'une telle approche est la déception et le sentiment d'avoir été floué : « La femme (...) m'a donné (...) l'illusion d'un grand bonheur qui s'est pourtant tout de suite évanoui, révélant ainsi sa nature. Les deux premières n'ont pas laissé de souvenirs derrière elles, rien qu'un vif dégoût. Chez la dernière, il y avait quelque chose des mondes supérieurs, mais mêlé à tant de mal et de laideur !⁷⁷⁵ ».

Les écrits personnels de Strindberg constituent comme une préface ou une postface aux pièces qui invitent à être envisagées tout près de leur auteur : *Le Père*, *Le Songe*, *Le Chemin de Damas*, *La Grand'Route*. D'abord, Strindberg explique sa production dramatique par sa vie même : « Dramaturge, je l'étais à vingt ans, mais si ma vie s'était écoulée paisible et tranquille, je n'aurais rien eu à décrire.⁷⁷⁶ », il établit ici un lien direct et clairement énoncé entre vie dramatique et vie personnelle. De plus, ce sont ses choix esthétiques qu'on retrouve

⁷⁶⁸ *Ibid.*, p. 57.

⁷⁶⁹ August STRINBERG, *Elle et Lui*, *Œuvre autobiographique*, Paris, Mercure de France, 1990, p. 1299.

⁷⁷⁰ August STRINBERG, *Le Plaidoyer d'un fou*, *Œuvre autobiographique*, *Op. cit.*, p. 176.

⁷⁷¹ *Ibid.*, p. 1025.

⁷⁷² August STRINDBERG, *Journal occulte*, *Op. cit.*, p. 16.

⁷⁷³ *Ibid.*, p. 57.

⁷⁷⁴ *Ibid.*, p. 83.

⁷⁷⁵ *Ibid.*, p. 166.

⁷⁷⁶ *Ibid.*, p. 21.

dans les remarques émises dans son journal : « (...) est-il possible que toutes les horreurs que j'ai vécues me soient présentées comme sur une scène, me permettant ainsi de devenir dramaturge et de décrire tous les états d'âme et toutes les situations.⁷⁷⁷ ». Cette formule montre que le texte dramatique est un reflet du vécu de l'auteur notamment *Le Songe*, *Le Chemin de Damas* et *La Grand'Route* qui se présentent sous la forme d'une succession de tableaux dont le premier spectateur serait Strindberg lui-même, assistant à une progression de nature autobiographique, chaque fragment contenant ses ressentis, son point de vue et les messages qu'il désire adresser à la société de son temps à travers ses expériences personnelles.

A propos des journaux de Restif et de Strindberg, on constate qu'ils sont dépositaires de la vie intérieure de leurs auteurs qui se confient entièrement dans ces pages : amours malheureuses, sexualité, espoirs déçus, tous les aspects les plus intimes de leur existence s'y trouvent consignés à une époque où l'intimité reste une notion à inventer (surtout à l'époque de Restif de la Bretonne). Ils s'opposent nettement aux journaux des auteurs contemporains tels que Philippe Caubère et Jean-Luc Lagarce qui, bien qu'abordant des détails de l'ordre de l'intime, se font davantage cahiers d'écriture recensant les projets artistiques, les ambitions professionnelles, les remarques esthétiques dans la lignée des pages écrites par Tadeusz Kantor en tant que journal intime (manuscrit non publié, conservé dans une collection privée) qui abordent surtout la création. Émerge alors une autre manière d'ordonner son intimité par laquelle la création (au sens large : genèse des œuvres, difficultés du processus de création *etc.*) est mise en avant plutôt que la vie familiale et sentimentale.

Comme Restif et Strindberg, les journaux de Philippe Caubère et Jean-Luc Lagarce s'opposent par la durée de leur tenue. Caubère écrit dans ses carnets de 1976 à 1981 (il arrête d'écrire le lendemain de la première représentation de *La Danse du diable*) tandis que Jean-Luc Lagarce tient un journal dès l'âge de vingt ans et ce jusqu'à son décès (1977-1995). Les deux journaux présentent les caractéristiques formelles du journal intime : marques de l'énonciation subjective, dominance des temps du présent, constructions stéréotypées comme l'omission des pronoms personnels, les phrases nominales, infinitives, la présence de listes et d'énumérations comme « consignation scrupuleuse de l'impossibilité de tout dire⁷⁷⁸ » (ambition qui caractérise la démarche autobiographique pour Lejeune), les récits de petits événements du quotidien, les commentaires sur l'actualité, les lectures *etc.* Les deux journaux se ressemblent aussi dans la fracture qu'ils présentent entre le vécu et l'écrit puisqu'ils ne sont pas écrits jour après jour : « Je peux noter de petits événements avec plusieurs jours de retard,

⁷⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁷⁸ Olivier PY, Jean-Luc LAGARCE, *Journal (1990-1995)* (« Préface »), *Op. cit.*, p. 11.

voire une semaine ou deux⁷⁷⁹ » note Lagarce tandis que Caubère procède à des résumés des périodes vacantes : « Depuis un an, il y a eu trois choses (...) »⁷⁸⁰ ».

Les deux journaux montrent surtout le même intérêt pour l'écriture sans cesse rappelé. Ce sont beaucoup moins des journaux écrits sous l'impulsion d'une vie intérieure bouillonnante, malheureuse, agitée, que des textes agencés avec soin (même si, à première vue, cela ne semble pas le cas), des projets mis en ordre et des essais d'écriture. Le fantasme d'écriture est très présent notamment dans les écrits personnels de Caubère qui entame des nouvelles, des récits épistolaires, des poésies, parle du « Début de [s]on livre⁷⁸¹ » au sujet d'un petit texte. Il aborde aussi les relations entre l'écriture et le jeu d'où le modèle qu'il se choisit qui est Molière : « (...) je suis double (...) : l'acteur et l'auteur⁷⁸² », il se voit ainsi comme le lieu d'une « division⁷⁸³ ». A ce titre, il rappelle la double fonction qui est sienne dans le texte liminaire du *Roman d'un acteur* où il parle de l'« acteur-auteur⁷⁸⁴ » rappelant que l'œuvre autobiographique est née d'un désir d'écrire davantage que d'un désir de jouer. En outre, il est clair que les dix carnets de Caubère, regroupés sous le titre *Carnets d'un jeune homme* font montre d'une transition : recueillant, dans leurs premières pages, les états d'âme du jeune homme, ils deviennent progressivement, d'abord une énumération de tout ce que Caubère envisage de faire après son passage au Théâtre du Soleil, puis une conduite de travail. Ainsi, les deux derniers carnets abordent exclusivement la genèse de son autobiographie théâtrale avec, d'une part, les problèmes matériels qu'il rencontre (argent, lieu où répéter, collaborateurs nécessaires) et d'autre part la création à proprement parler avec les essais de monologues, les premières improvisations, les fables qu'il commence à former autour du fond autobiographique de plus en plus évident. La valeur littéraire des carnets de Caubère tient à cette transition qui explique tout le processus qui a mené l'acteur de Mnouchkine à monter seul une conséquente œuvre autobiographique. Processus de création, premières versions, doutes et difficultés sont re-commentés ultérieurement par Caubère, qui ajoute quelques remarques ça et là et écrit un épilogue à l'occasion de la publication des carnets en 1999.

Le *Journal* de Jean-Luc Lagarce fait aussi apparaître, sur la durée, une transition, du jeune homme à l'auteur. Peu à peu apparaissent de plus en plus régulièrement les influences qui sont les siennes, il parle des « Textes magnifiques de Duras (...) L'écriture débarrassée des petites fioritures. Terrible, pure.⁷⁸⁵ » ou encore de la « Lecture : Autobiographie de Stephen Spender.

⁷⁷⁹ Jean-Luc LAGARCE, *Du luxe et de l'impuissance*, *Op. cit.*, p. 30.

⁷⁸⁰ Philippe CAUBÈRE, *Les Carnets d'un jeune homme*, *Op. cit.*, p. 509.

⁷⁸¹ *Ibid.*, p. 582.

⁷⁸² *Ibid.*, p. 755.

⁷⁸³ *Ibid.*

⁷⁸⁴ Philippe CAUBÈRE, *Le Roman d'un acteur*, *Op. cit.*, p. 21.

⁷⁸⁵ Jean-Luc LAGARCE, *Journal (1990-1995)*, *Op. cit.*, p. 230.

Cela me plaît beaucoup. / J'essaie d'écrire au propre quelques notes autobiographiques. C'est pour ça que je le lis. Cela me plaît beaucoup⁷⁸⁶ ». Il aborde aussi la création à laquelle il aspire par des commentaires sur les pièces qu'il est en train d'écrire : « Reprendre les choses, ne pas avoir peur, couper mille et une choses, être clair⁷⁸⁷ ». Il émet sa volonté de publier un roman d'abord intitulé *Mes deux dernières années* puis *Les Adieux*⁷⁸⁸ qui prendrait racine dans son journal comme les nouvelles *Le Bain*, *L'Apprentissage* et *Le Voyage à La Haye* (publiées après sa mort). En effet, si Lagarce entend puiser dans son journal pour l'écriture d'un roman, c'est qu'il voit de plus en plus ses écrits personnels comme des écrits qui seraient eux-mêmes de l'ordre de la création : « Si parfois Jean-Luc s'arrêta d'écrire, jamais il n'abandonna son journal, et petit à petit s'imposa à lui sa valeur littéraire, ou du moins le désir d'une telle valeur.⁷⁸⁹ ».

Là se trouve le principal paradoxe du journal de Lagarce qui devient une œuvre au même titre qu'une pièce ou un roman. En effet, son journal apparaît, au fil des pages, de plus en plus construit, la vie n'y est pas que consignée mais réinventée, agencée pour un lecteur futur, régulièrement interpellé : « C'est l'hiver dans l'Est de la France – vous ne savez pas ce que c'est (...)»⁷⁹⁰ » et l'auteur imagine même la réception ultérieure qui pourrait être faite de ses écrits : « Le Pen (extrême-droite) m'inquiète : il est à souhaiter « ami lecteur » qu'à l'heure où vous lisez ces lignes, vous ne sachiez pas qui c'est (...)»⁷⁹¹ ». De plus, comme s'il s'agissait d'une œuvre à part à entière, Lagarce développe un discours sur l'écriture de son journal, il la commente, l'explique mais pas dans les pages de ce dernier, dans un petit texte intitulé *Comment j'écris* en 1994. Dans ce dernier, il donne son regard sur sa pratique de diariste, il parle du support qu'il utilise : « J'écris (...) mon Journal sur des cahiers d'écolier, à petits carreaux, de cent quatre-vingt-douze pages.⁷⁹² », de la fréquence avec laquelle il écrit : « Il m'arrive de l'écrire très tard dans la nuit, jusque dans mon lit. Et je peux noter de petits événements avec plusieurs jours de retard, voire une semaine ou deux⁷⁹³ », de son refus d'utiliser l'ordinateur : « Avec l'ordinateur, ont disparu encore le brouillon, la rature et le remords.⁷⁹⁴ », du contexte dans lequel il aime écrire : « (...) J'écris principalement mon Journal dans les cafés. Je pars marcher et j'emporte mon cahier glissé sur le devant, sous le

⁷⁸⁶ *Ibid.*, p. 197.

⁷⁸⁷ Jean-Luc LAGARCE, *Journal (1977-1990)*, *Op. cit.*, p. 255.

⁷⁸⁸ Jean-Pierre THIBAUDAT, *Jean-Luc Lagarce*, Paris, Culturesfrance, 2007, p. 89.

⁷⁸⁹ François BERREUR, Jean-Luc LAGARCE, *Journal 1977-1990* (« Note de l'éditeur »), *Op. cit.*, p. 7.

⁷⁹⁰ Jean-Luc LAGARCE, *Ibid.*, p. 191.

⁷⁹¹ *Ibid.*, p. 195.

⁷⁹² Jean-Luc LAGARCE, *Du luxe et de l'impuissance*, *Op. cit.* pp. 29-30.

⁷⁹³ *Ibid.*, p. 30.

⁷⁹⁴ *Ibid.*, p. 31.

pull ou retenu par la ceinture du pantalon ou encore dans un sac.⁷⁹⁵ ». Plus tard, François Berreur confirme la tendance de Lagarce à écrire son journal dans des lieux publics et bruyants. Mais ce que ce dernier qualifie d'« écriture spontanée⁷⁹⁶ » ne garantit en rien la réalité de la vie de l'auteur : « (...) ce n'est pas de vérité dont il est question dans ces pages : cette publication témoigne d'abord de l'œuvre d'un écrivain pour qui le réel n'est pas préoccupation première.⁷⁹⁷ ». C'est ce qui fait observer à Jean-Pierre Thibaudat : « Son journal est un théâtre. C'est son ultime théâtre et son seul vrai roman.⁷⁹⁸ ».

Par conséquent, le journal des auteurs dramatiques ayant produit une ou plusieurs œuvres autobiographiques est utile en tant que parole rendant compte directement de la vie intérieure, intime de ces derniers. Secret, le journal donne une idée de l'état de l'âme de son auteur se parlant à lui-même (Restif, Strindberg). Mais la période contemporaine voit s'épanouir une autre pratique journalière, peut-être moins spontanée, plus construite dans laquelle les écrits servent un peu moins à témoigner de l'intimité des auteurs qu'à être un journal de bord de la vie créatrice : l'auteur cherche des formes, fait des tentatives d'écriture (Caubère). Le journal devient ainsi un outil de travail (Kantor). Enfin, le journal lui-même peut s'inscrire comme une œuvre autobiographique, proposer un style, une forme et l'auteur peut ainsi développer un discours sur son propre journal (Lagarce). Dans tous les cas, ces journaux présentent un point commun qui est celui de constituer un moyen de contrôler davantage la fuite du temps.

- Le rapport au temps : s'inscrire dans le vivant

D'une manière générale, le journal est envisagé par rapport à la notion de temps qu'il met en jeu, qu'il éclate, qu'il réduit à des instants. C'est ce qui donne au journal son aspect « discontinu, lacunaire, allusif⁷⁹⁹ ». En cela, le journal va à l'encontre de la communication littéraire puisqu'il est « non narratif⁸⁰⁰ » c'est-à-dire qu'il n'appréhende pas le temps comme le ferait une œuvre de type romanesque par exemple. Il n'est pas construit comme un récit comprenant un début, un milieu, une fin, il est écrit « (...) dans l'ignorance de sa fin⁸⁰¹ ». Au contraire, il peut être « redondant et répétitif⁸⁰² », reflétant l'appréhension du temps par l'artiste : « pris dans cette folie de répétition qu'est la vie elle-même⁸⁰³ » : « (...) il est d'abord

⁷⁹⁵ *Ibid.*, pp. 29-30.

⁷⁹⁶ François BERREUR, Jean-Luc LAGARCE, *Journal (1990-1995)* (« Note de l'éditeur »), *Op. cit.*, p. 8.

⁷⁹⁷ *Ibid.*, p. 7.

⁷⁹⁸ Jean-Pierre THIBAUDAT, *Le Roman de Jean-Luc Lagarce*, *Op. cit.*, p. 91.

⁷⁹⁹ Philippe LEJEUNE, *Signes de vie (Le Pacte autobiographique 2)*, *Op. cit.*, p. 66.

⁸⁰⁰ *Ibid.*

⁸⁰¹ *Ibid.*, p. 67.

⁸⁰² *Ibid.*, p. 66.

⁸⁰³ *Ibid.*

une musique, c'est-à-dire un art de la répétition et de la variation.⁸⁰⁴ ». Pour les auteurs dramatiques, le journal est une série de traces datées (« Le journal est avant tout une trace⁸⁰⁵ ») et le temps y revêt donc une importance capitale, que la scène autobiographique viendra ensuite illustrer dans ses ressorts esthétiques.

Le temps est une des obsessions de Restif de la Bretonne qui grave dans la pierre à une fréquence quotidienne. Le fait d'inscrire des bribes de sa vie sur les murs de l'île exprime la volonté d'installer une seule dimension du temps qui est celle de la mémoire, ainsi se ménage-t-il des anniversaires, une manie qui l'anime toute sa vie. Dans cette dimension de la durée mémorable, il peut, dès le lendemain et ce de manière pérenne, savourer les souvenirs, la jouissance et les vives émotions qui sont attachés à une date, au-dessous de laquelle est parfois exprimée la situation de son âme deux ou trois ans auparavant. Le journal poursuit cette dynamique de la dimension mémorielle, qu'il faut entendre comme l'anticipation d'un futur qui l'effraie, qu'il voit comme un gouffre profond qu'il n'ose sonder. Chaque inscription joue alors comme une pierre jetée dans l'eau par ceux qui la craignent. Restif veut laisser des traces, comme autant de repères jalonnant son parcours et lui donnant du sens parce qu'elles lui permettent de se situer entre deux points en envisageant le passé sur lequel il se retourne fréquemment et en envisageant les temps à venir. En somme, les écritures journalières lui permettent de sentir tangiblement le temps passer. On peut voir que Philippe Caubère trouve dans la tenue de ses carnets la même utilité. L'acteur évalue le temps qui passe mais, à la différence de Restif, moins pour éprouver des émotions relatives au passé ou à l'avenir incertain, que pour évaluer l'avancement de sa carrière en fonction de ses anniversaires successifs : « (...) a quinze ans, c'était Rimbaud, Cocteau ou Radiguet. A vingt-ans, foutu pour Radiguet, je passais à Pagnol. Puis Artaud. Maintenant, c'est Molière. Molière, grand consolateur des succès tardif (...)»⁸⁰⁶ » « « J'ai vingt-cinq ans. A quinze ans je pensais qu'à cet âge je serais déjà une grande vedette, presque morte. J'ai vingt-cinq ans passés, bientôt vingt-six. Je commence.⁸⁰⁷ » « Bientôt vingt-neuf ans, et toujours rien (...)»⁸⁰⁸ ». De surcroît, Caubère fait ces remarques après avoir relu ses propres carnets et considéré le temps passé, on trouve ce même réflexe chez Restif qui voit dans la relecture du journal le plaisir d'abolir le temps quand, des années plus tard, il rouvre ses cahiers dans lesquels ses dates le reportent au temps où il les écrivait : il s'y retrouve et les années s'effacent.

⁸⁰⁴ *Ibid.*, p. 80.

⁸⁰⁵ *Ibid.*, p. 93.

⁸⁰⁶ Philippe CAUBÈRE, *Les Carnets d'un jeune homme*, *Op. cit.*, pp. 52-53.

⁸⁰⁷ *Ibid.*, p. 89.

⁸⁰⁸ *Ibid.*, p. 569.

Une autre caractéristique de l'écriture intime de Restif est le besoin d'enregistrer les souvenirs, de les compiler. Ce faisant, Restif a conscience de transformer les moments vécus en souvenirs selon un processus qui semble s'accélérer. Dans les cahiers de jeunesse sont consignés en latin les événements importants comme la première vision de Jeannette Rousseau à Courgis en 1748. Du 1er janvier 1780 au 19 août 1787, Restif de la Bretonne prend l'habitude d'écrire tous les soirs en rentrant chez lui ce qu'il avait vu et entendu dans la journée en tenant plusieurs carnets et un journal à partir de 1785. La volonté de ne rien laisser perdre de la succession des jours y est manifeste même si cela doit lui coûter des répétitions : il répète chaque jour ce qui s'est répété chaque jour. Dans son journal, dans un premier temps, il privilégie un fait parmi les faits retenus et le commente puis, progressivement, au cours de l'année 1786, il se livre à moins de développement et s'étale davantage sur divers moments de la journée écoulée. La concision est préférée par l'auteur qui se focalise davantage sur l'enregistrement que sur la narration. Le journal présente donc une succession de petits faits quotidiens esquissés qui semblent être le reflet des conditions même de l'écriture. Restif dit ainsi consigner « des anecdotes, écrites sur-le-champ, sinon avec correction, du moins avec feu.⁸⁰⁹ ». Sa méthode montre une volonté de tout raconter, de tout retranscrire plutôt que de procéder à des découps et des sélections dans les événements quotidiens. De fait, l'écriture intime est un moyen pour Restif de se sentir vivant puisqu'il retrouve les émotions qui l'habitaient alors qu'il vivait les événements qu'il compile. Et en même temps, l'écriture intime adhère au rythme de la vie, un rythme frénétique qui ne lui permet que d'esquisser les faits selon une dynamique qu'il adapte à son autobiographie théâtrale. En effet, la longueur de l'œuvre est le reflet du souci du détail qui anime l'auteur dont le style vivant fait se succéder des centaines d'épisodes sur un rythme très soutenu.

La question du journal comme reflet du rythme de l'existence se pose une nouvelle fois avec le *Journal* de Jean-Luc Lagarce mais dans d'autres paramètres. Dans le court texte *Comment j'écris*, qui paraît en 1994, Lagarce s'interroge sur l'utilisation d'un ordinateur pour écrire son journal, ce qui éviterait la transcription et lui ferait gagner du temps mais il observe : « Ce serait admettre qu'on souhaite être lu et ce n'est pas si clair, je ne sais pas, je m'en inquiète.⁸¹⁰ ». Pourtant, en 1990, malade, l'auteur du *Pays lointain* a entrepris de recopier un premier cahier de son journal à la machine à écrire : « Me suis mis à travailler – mettre au propre - mon Journal et je ne fais, de fait, rien d'autre.⁸¹¹ ». Puis, il résume les neuf premiers cahiers en laissant des citations avant de reprendre au dixième carnet la transcription intégrale

⁸⁰⁹ Nicolas-Edme RESTIF DE LA BRETONNE, « Lettre à Milran du 12 octobre 1783 », *Mes Inscriptions - Journal, Op. cit.*, p. 17.

⁸¹⁰ Jean-Luc LAGARCE, *Du luxe et de l'impuissance, Op. cit.*, p. 31.

⁸¹¹ Jean-Luc LAGARCE, *Journal (1990-1995), Op. cit.*, p. 528.

mettant en marge des commentaires (« comme des remords ou des précisions sur tout ce temps passé⁸¹² ») montrant qu'il ne s'agissait pas d'un simple travail de recopie mécanique. Ce travail est poursuivi par François Berreur après la mort de l'auteur.

En recopiant son journal, Lagarce dépasse les bornes de la définition donnée par Philippe Lejeune au journal intime qui n'est ni composé, ni corrigé : « Le journal tire sa valeur d'être la trace d'un instant.⁸¹³ ». Si Lagarce apporte des retouches à son journal, c'est en vue d'une publication qui devait finalement avoir lieu après sa mort. Cette publication est envisagée par l'auteur comme une forme de lutte contre sa disparition imminente, une mort qui se fait très présente dans les dernières pages de son *Journal* comme dans *Le Pays lointain*, sa dernière pièce. Et contre la menace de la mort, le journal se pose comme « un vivre⁸¹⁴ », inscrit, d'une part, dans le quotidien, jamais fini, ouvert à toutes les perspectives et destiné, d'autre part, à s'inscrire dans la pérennité d'une version éditée. Et à la lumière de ce que représente le journal pour Lagarce, le court texte *Comment j'écris* apparaît comme une extension de celui-ci. Ce texte ouvre le lecteur sur l'intimité de l'écriture personnelle avec des petits faits précis qui, peut-être plus encore que le journal, rapprochent le lecteur de l'auteur en inscrivant l'écriture dans un temps quotidien qui donne l'impression de recueillir des confidences sur les habitudes de l'auteur, son écriture (« J'occupe l'ensemble de la page, je souligne la date directement, d'un mouvement, en deux ou trois reprises, pas très droit.⁸¹⁵ »), les fautes d'orthographe, l'encre sur les doigts, les moments de la journée privilégiés pour écrire *etc.*, autant de détails qui animent la lecture de son journal et semblent faire entendre la voix de l'auteur comme une manifestation du présent.

On pourra également relever, comme preuve que Lagarce vise, avec l'écriture personnelle, à travailler le temps comme une matière, un projet de ce dernier en marge de la potentielle publication de son journal : « Mon projet (...) : filmer en vidéo ce journal, ou tenter le même type de travail avec une caméra vidéo.⁸¹⁶ ». En réalisant *Journal vidéo*⁸¹⁷ (1992, 51 minutes), Lagarce donne un pendant imagé à son journal. Y apparaissent des lignes de ce dernier qui défilent sur l'écran avec, en fond visuel, des images filmées par l'auteur (mère, père, sœur, amis, collaborateurs mais aussi les paysages vus d'un train, un cimetière profané à Berlin *etc.*). Le film est dédié à Ron et Gary, double dédicace d'amour pour deux personnes qui sont très présentes dans les lignes du journal. Les mots défilent sur l'écran de droite à gauche et

⁸¹² François BERREUR, *Ibid.*, p. 8.

⁸¹³ Philippe LEJEUNE, *Signes de vie (Le Pacte autobiographique 2)*, *Op. cit.*, p. 85.

⁸¹⁴ Olivier PY, Jean-Luc LAGARCE, *Journal (1990-1995)* (« Préface »), *Op. cit.*, p. 11.

⁸¹⁵ Jean-Luc LAGARCE, *Du luxe et de l'impuissance*, *Op. cit.*, pp. 29-30.

⁸¹⁶ Jean-Luc LAGARCE, *Journal (1977-1990)*, *Op. cit.*, p. 471.

⁸¹⁷ Jean-Luc LAGARCE (réalisation), *Journal vidéo (1992)*, DVD Éditions Les Solitaires Intempestifs, 51 minutes, 2007.

donnent l'impression de montrer un cheminement depuis la mort, à laquelle est destiné l'auteur du fait de sa maladie, jusqu'à la vie, comme si les mots rebroussaient chemin en quelque sorte. L'année suivante, Lagarce complète son *Journal vidéo* d'un court-métrage, *Portrait*⁸¹⁸ (1993, 1 minute 41 secondes), qui montre une succession de photographies personnelles de l'auteur donnant à voir sa vie, elles défilent en vue de dresser un autoportrait qui restera inscrit visuellement comme le journal restera une trace écrite de l'auteur.

C'est aussi une forme de lutte contre le temps qui passe qu'on entrevoit dans les *Cahiers de la guerre* de Marguerite Duras, manuscrits déposés par l'auteur à l'Institut Mémoires de l'édition contemporaine (Imec) en 1995. Pendant la seconde guerre mondiale, Duras, à vingt-neuf ans, craignant d'oublier ses souvenirs d'enfance, décide de les consigner. Écrits entre 1943 et 1949, ces cahiers, conservés dans une enveloppe et intitulés *Cahiers de la guerre*, constituent un document autobiographique unique, en même temps qu'un témoignage précieux sur le travail littéraire de l'écrivain à ses débuts. Le contenu de ces quatre cahiers excède amplement le cadre de la guerre, malgré l'appellation inscrite par Marguerite Duras sur l'enveloppe. C'est dans les soixante-dix premières pages du plus long des quatre cahiers qu'elle rédige un texte évoquant la période la plus cruciale de sa vie, sa jeunesse en Indochine qui la « tracasse⁸¹⁹ » et au sujet de laquelle elle note : « (...) [elle] suit ma vie comme une ombre.⁸²⁰ ». Ce récit est développé sans rature, de manière régulière. A ce dernier s'ajoutent quatre textes autobiographiques sous le titre *L'Enfance illimitée*. Malgré la présence d'un lecteur interpellé par un impersonnel « on », les motivations de l'auteur à retracer ses souvenirs d'enfance sont personnelles : « Aucune raison ne me les fait écrire, sinon cet instinct de déterrement. C'est très simple. Si je ne les écris pas, je les oublierai peu à peu⁸²¹ ». Ainsi, c'est la volonté de sauvegarder les souvenirs d'enfance qui la fait écrire et, pour envisager une pièce comme *L'Éden cinéma*, il faut consulter ces premiers textes sur la période indochinoise pour comprendre les partis pris esthétiques de l'auteur précisant, toujours à propos de sa jeunesse : « Elle ne m'attire pas par son charme, car elle n'en a guère à mes yeux, mais tout au contraire par son étrangeté.⁸²² ».

Du point de vue des auteurs, l'écriture personnelle, en ce qu'elle aborde largement la question du temps (temps qui passe, souvenirs, appréhension du futur, visions sur la mort), leur permet d'éprouver le sentiment du cosmique c'est-à-dire le sentiment du « vivant », en

⁸¹⁸ Jean-Luc LAGARCE (réalisation), *Portrait* (1993), DVD Éditions Les Solitaires Intempestifs, 1 minute et 41 secondes, 2007.

⁸¹⁹ Marguerite DURAS, *Cahiers de la guerre et autres textes*, Paris, P.O.L./IMEC, 2006, p. 341.

⁸²⁰ *Ibid.*

⁸²¹ *Ibid.*, p. 31.

⁸²² *Ibid.*, p. 341.

tant qu'individus, petites parties du collectif, qui laissent une trace au-delà de la mort. L'écriture apparaît donc comme un outil pour échapper à la désintégration, consécutive de la mort du corps et de l'esprit. Par ailleurs, du point de vue du lecteur, les écrits personnels constituent une source importante puisque ce sont les seuls documents qui permettent d'avoir un accès direct sur l'intimité de certains auteurs retenus dans le *corpus*. Davantage qu'un entretien ou qu'une lettre, le journal, le carnet, le cahier contiennent les pensées profondes de l'auteur, concomitantes de ses expériences personnelles. Ainsi, il est possible d'envisager l'écriture journalière comme un épitexte des œuvres étudiées, à la seule condition qu'elle se présente sous une forme éditée c'est-à-dire visible et accessible, à portée de main du lecteur / spectateur.

b) Des écrits génétiques : le journal épitexte

On entend par « épitexte intime⁸²³ », la définition de Gérard Genette : « tout message, direct ou indirect, concernant son œuvre passée, présente ou à venir, que l'auteur s'adresse à lui-même, avec ou sans intention de publication ultérieure – l'intention ne garantissant pas toujours l'effet.⁸²⁴ ». Le journal peut donc se constituer en épitexte quand il est un réservoir de l'œuvre c'est-à-dire quand l'auteur a largement puisé dans ses pages le contenu même de sa pièce et / ou quand le journal apporte des éclaircissements sur les choix dramaturgiques (trame, personnages, didascalies) de l'auteur comme c'est le cas pour *L'Éden cinéma* de Duras.

On trouve dans les quatre petits *Cahiers de la guerre* l'architecture primitive de l'imaginaire de Duras avec l'ébauche de ses romans (en particulier *Un barrage contre le Pacifique* qui donne lieu à une transition du « je » de l'auteur à l'ébauche des personnages de Suzanne et Léo) ou encore l'esquisse du récit qui donnera lieu au texte de *La Douleur* (1985). Nous nous intéresserons essentiellement au premier cahier, le *Cahier rose marbré*, qui contient un long récit autobiographique retraçant l'enfance et la jeunesse de l'auteur en Indochine, un récit qui annonce *Un barrage contre le Pacifique* qui devient pour le théâtre *L'Éden cinéma*. Tous les détails concernant l'achat de la maison de Prey Nop et l'environnement matériel de l'enfance de Duras se trouvent dans le cahier : comment la mère a acquis la propriété de « deux cents hectares⁸²⁵ », comment elle « s'adressa à un chetty, c'est-à-

⁸²³ Gérard GENETTE, *Seuils*, *Op. cit.*, p. 355.

⁸²⁴ *Ibid.*

⁸²⁵ Marguerite DURAS, *Cahiers de la guerre et autres textes*, *Op. cit.*, p. 35, Marguerite DURAS, *L'Éden cinéma*, *Op. cit.*, p. 19.

dire un usurier hindou, qui consentit à lui prêter cette somme moyennant une hypothèque sur son traitement d'institutrice⁸²⁶ », comment, par deux fois, les barrages, destinés à protéger les cultures, furent rompus : « (...) les barrages furent rongés par les nuées de crabes qui s'enlisaient lors des marées – et lorsque la mer monta l'année d'après, les barrages construits en terre meuble, minés par les crabes, fondirent à peu près complètement. Toute la récolte fut perdue une deuxième fois.⁸²⁷ », comment la famille se déplaçait à bord d'une « vieille Citröen⁸²⁸ », autant de faits présents dans la pièce de Duras.

Sont aussi évoquées, outre des épisodes comme ceux de la maladie du cheval, des bains dans la rivière ou encore des sorties en ville avec un « chapeau⁸²⁹ » et « un petit sac à main⁸³⁰ », les attaques dépressives de la mère et ses « crises d'épilepsie qui la laissaient dans une espèce de coma léthargique, qui pouvait se prolonger pendant une journée entière⁸³¹ », l'obligeant à rester au lit en attendant un remède venu de la nature : « lorsque le soleil disparaissait de la vallée derrière les monts de l'Éléphant notre mère reprenait connaissance.⁸³² ». Duras revient aussi sur la violence de la mère, ses accès de colère pendant lesquels les coups pleuvaient : « Maman me battait souvent et c'était en général lorsque « ses nerfs la lâchaient » (...).⁸³³ ». De plus, les *Cahiers de la guerre* permettent d'envisager directement les choix de Duras concernant le personnage de la mère dans sa pièce *L'Éden cinéma* : « (...) je n'ai eu ni maison familiale, ni jardins connus, ni greniers, ni grands-parents, ni livres, ni ces camarades qu'on voit grandir. Rien de tout cela. Vous vous demandez ce qu'il reste ? Il reste ma mère.⁸³⁴ ». En effet, si la mère est déjà un personnage de première importance dans le roman *Un barrage contre le Pacifique*, la pièce se focalise en grande partie sur le personnage de la mère dont la quasi-absence de parole rend sa présence totémique.

Le goût du frère cadet pour la chasse se voit également confirmé dans ces lignes des *Cahiers* : « Mon frère cadet avait décidé qu'il serait chasseur, qu'il deviendrait le plus grand chasseur d'Indochine (...) il comptait à son actif douze tigres (...)»⁸³⁵ ». Précisons que ce dernier passage peut prêter à une réserve, il semble que Duras entame ici une sorte de légende aux contours herculéens ayant trait à son petit frère adoré et disparu prématurément. Par

⁸²⁶ Marguerite DURAS, *Cahiers de la guerre et autres textes*, *Op. cit.*, p. 37.

⁸²⁷ *Ibid.*

⁸²⁸ *Ibid.*, p. 39.

⁸²⁹ *Ibid.*, p. 90.

⁸³⁰ *Ibid.*

⁸³¹ *Ibid.*, p. 34.

⁸³² *Ibid.*, p. 35.

⁸³³ *Ibid.*, p. 44.

⁸³⁴ *Ibid.*, p. 342.

⁸³⁵ *Ibid.*, p. 55.

ailleurs, la description de la maison dans le cahier rejoint l'ambiance mortifère qui règne dans le bungalow de *L'Éden cinéma* : « (...) la soupenne de la maison où on remisait les chasses de mon frère. Quatre biches et un cerf y pendaient, suspendus par des crochets de fer. (...) Les biches perdaient leur sang goutte à goutte (...). Comme il faisait très chaud, les bêtes se décomposaient vite, dans ce cas on les décrochait et on les jetait dans la rivière.⁸³⁶ ». Et comme dans la pièce, quand les biches ne sont plus souhaitées au menu, ce sont les échassiers qui constituent la nourriture de la famille : « (...) on en était dégoûté, et à la fin nous leur préférons autre chose – par exemple les échassiers à chair noire que mon frère tuait dans les forêts de palétuviers qui bordaient la mer (...)»⁸³⁷. Duras met également en lumière la complicité qui la lie au frère cadet en prenant l'exemple de la danse : « Je n'aimais pas danser, sauf avec mon frère cadet avec qui je valsais.⁸³⁸ ». La danse (valse et *fox-trot*), et par là même la musique, annoncent un trait caractéristique de la version romanesque puis, surtout, de la version théâtrale dans laquelle elles occupent une place signifiante. La danse constitue d'ailleurs un outil qui permet à l'auteur de modifier la version originale de son récit.

C'est dans le *Cahier rose marbré* qu'est racontée la rencontre entre l'amant chinois et la jeune Marguerite Donnadiou qui donne lieu à la fable latente d'*Un barrage contre le Pacifique* et de *L'Éden cinéma* : « Ce fut sur le bac qui se trouve entre Sadec et Saï que je rencontrai Léo pour la première fois⁸³⁹ ». Plus tard, dans *L'Amant* (1984), Duras met en scène sa rencontre avec le chinois telle qu'elle est racontée dans ses *Cahiers de guerre* tandis qu'*Un barrage contre le Pacifique* et la pièce modifiaient cette scène pour la faire se dérouler à la cantine de Ram (Réam dans la version théâtrale), où Mr. Jo rencontre Suzanne et l'invite à danser. La suite du récit original se retrouve dans les deux œuvres avec plus ou moins de modifications. Dans les *Cahiers*, Léo inspire du dégoût à l'auteur : « La répulsion que j'éprouvai est proprement indescriptible. Je bousculai Léo, je crachai, je voulais sauter de l'auto⁸⁴⁰ ». Physiquement, il est décrit comme « un être informe⁸⁴¹ », laid : « Il avait eu la petite vérole et il en avait gardé des traces – il était nettement plus laid que l'Annamite moyen⁸⁴² ». L'impact de cette laideur se trouve fortement accrue par les répercussions qu'elle suscite dans la conscience de la narratrice : « Léo était le ridicule même et j'en souffrais beaucoup. Il avait une tournure ridicule, parce qu'il était si maigre et petit et qu'il avait les

⁸³⁶ *Ibid.*, p. 96.

⁸³⁷ *Ibid.*

⁸³⁸ *Ibid.*, p. 61.

⁸³⁹ *Ibid.*, p. 31.

⁸⁴⁰ *Ibid.*, p. 86.

⁸⁴¹ *Ibid.*, p. 87.

⁸⁴² *Ibid.*, p. 59.

épaules tombantes⁸⁴³ ». Pourtant, son argent attire l'attention de la jeune Donnadiou comme celle de Suzanne dans les œuvres : « (...) fils unique, il disposait d'un argent considérable.⁸⁴⁴ », ainsi Duras se rappelle-t-elle de la « Morris Léon-Bollée⁸⁴⁵ » qu'on retrouve dans le roman et la pièce. De même, le rapport entre la famille de Suzanne et Mr. Jo tant dans *Un barrage contre le Pacifique* que dans *L'Éden cinéma* relève du même rapport que la famille Donnadiou avec Léo tel qu'il est rapporté dans les *Cahiers* :

L'intrusion de Léo dans la famille changea les plans. Dès qu'on connu le montant de sa fortune, il fut décidé à l'unanimité que Léo paierait les chettys, financerait diverses entreprises (...) dont les plans furent soigneusement étudiés par ma mère, qu'en outre et accessoirement il munirait chaque membre de la famille d'une auto particulière. J'étais chargée de transmettre ces projets à Léo et de le « sonder » à cet effet, sans rien lui promettre en contre-partie.⁸⁴⁶

A ce titre, on retrouve aussi dans le roman et la pièce les tensions qui entourent le projet de mariage de Suzanne avec Mr. Jo, le père de Léo s'étant opposé à cette union : « Léo (...) déclara qu'à sa grande douleur il ne pouvait m'épouser que totalement déshérité par son père, qui ne voulait à aucun prix de ce mariage.⁸⁴⁷ ». La vocation principale des *Cahiers* de Duras est donc de conserver les souvenirs de l'auteur en vue de puiser par la suite la matière de certaines de ses œuvres, même s'il faut aussi considérer ces souvenirs comme un réarrangement de la réalité (la définition même du souvenir) à l'égard duquel le bénéfice du doute est laissé à un auteur qui est clair sur son intention autobiographique, utilisant la première personne et son propre nom pour s'exprimer.

Les carnets de Philippe Caubère peuvent, dans une moindre mesure, relever de la même nature épitextuelle que les cahiers de Duras c'est-à-dire qu'ils peuvent être lus dans une perspective comparatiste d'une part (l'acteur transposant certains passages de son journal dans ses pièces autobiographiques) et d'autre part parce que les textes présents dans ses carnets donnent des explications sur la création des premières pièces autobiographiques, donnent aussi des informations sur les faits présentés par l'acteur. De fait, les carnets de Caubère présentent la génétique des pièces puisque l'auteur y explique l'apparition de l'idée de monter sa propre vie au théâtre ainsi que la création des personnages de ses pièces, transpositions de personnes réelles, s'attardant sur les personnages d'Ariane (Mnouchkine) et de Claudine (Caubère) qui sont à l'origine du projet. A ce titre, on trouve dans ses carnets (en particulier les derniers) des textes intitulés : « Première improvisation d'Ariane⁸⁴⁸ », « Première

⁸⁴³ *Ibid.*, p. 63.

⁸⁴⁴ *Ibid.*, p. 41.

⁸⁴⁵ *Ibid.*, p. 40. Marguerite DURAS, *L'Éden cinéma*, *Op. cit.*, p. 45.

⁸⁴⁶ Marguerite DURAS, *Cahiers de la guerre et autres textes*, *Op. cit.*, p. 56.

⁸⁴⁷ *Ibid.*

⁸⁴⁸ Philippe CAUBÈRE, *Les Carnets d'un jeune homme*, *Op. cit.*, p. 735.

improvisation de la mère⁸⁴⁹ », « Premier projet de plan⁸⁵⁰ », « Premier essai de prologue⁸⁵¹ », « Essai de titre et d'annonce⁸⁵² », « Nouveaux essais de texte pour la fin⁸⁵³ ». Après les improvisations, Caubère note donc les résultats de son travail, des essais de monologues, des brouillons de dialogues, instituant les carnets en comptes-rendus de création et contredisant ainsi l'idée selon laquelle : « (...) il est fort rare de rencontrer simultanément une activité productrice et une activité de journal⁸⁵⁴ ».

On voit que les journaux de Duras comme de Caubère sont déjà tournés vers la création c'est-à-dire qu'ils contiennent les germes des œuvres dramatiques à venir. D'une manière générale, les journaux sont une source importante car, de façon consciente (Duras, Caubère, Lagarce se servant de leur journaux en partie comme d'un outil de travail) ou moins consciente (Restif, Strindberg envisageant l'écriture journalière comme une déposition majoritairement de l'ordre de l'intimité), ils délivrent toujours des explications sur les partis dramatiques de ces auteurs désireux d'utiliser leur existence personnelle pour écrire.

Par conséquent, on peut considérer que le journal est le liant qui fait exister un espace dit autobiographique c'est-à-dire la cohabitation, dans la carrière d'un auteur, de plusieurs textes, ou plus généralement de plusieurs productions, autobiographiques ou d'inspiration autobiographique, de nature différentes, qui vont presque systématiquement s'interpénétrer.

ii. Différents régimes de productions autobiographiques

a) Les autobiographies

Restif de la Bretonne et August Strindberg ont en commun une importante production autobiographique qui forme un tissu au sein duquel se niche une ou plusieurs pièces à caractère autobiographique, le réseau formé par les autobiographies et les pièces facilitant l'approche de ces dernières.

Ainsi, *Le Drame de la vie contenant un homme tout entier* apparaît non seulement comme un pendant dramaturgique des œuvres autobiographiques précédentes comme *Le Paysan*

⁸⁴⁹ *Ibid.*, p. 738.

⁸⁵⁰ *Ibid.*, p. 772.

⁸⁵¹ *Ibid.*, p. 773.

⁸⁵² *Ibid.*, p. 775.

⁸⁵³ *Ibid.*, p. 782.

⁸⁵⁴ Alain GIRARD, *Le Journal intime*, P.U.F., 1963, p. 168.

perversi, ou Les dangers de la ville (1775)⁸⁵⁵, mais aussi comme la seconde partie d'une trilogie autobiographique conçue dans les années 1780-1790, probablement favorisée par une période de « régénération collective et de (...) remémoration narcissique ⁸⁵⁶ » observe Goldzink. *Le Drame* n'est donc pas une œuvre isolée dans la carrière de son auteur. Entamé en 1789, il est achevé entre 1792 et 1793 et publiée en 1797, peu après l'autobiographie intitulée *Monsieur Nicolas*, roman fort détaillé qui se veut une anatomie du cœur humain et dont la rédaction, probablement commencée en 1783⁸⁵⁷, s'achève en 1785, le roman étant édité entre 1794 et 1797. D'abord nommé *Ressorts du cœur humain dévoilés*, ce mémorial est évoqué dans ses catalogues imprimés dès 1778 par un auteur qui souhaite distinguer sa démarche de celle de Rousseau (qui meurt cette même année). Cette évocation de 1778 suffirait d'ailleurs selon lui à confirmer l'absence d'influence rousseauiste : puisqu'il en parle en 1778, alors il ne connaissait pas *Les Confessions* de Rousseau. A ce titre, Restif précise que sa Mme Parangon n'a rien à voir avec Mme de Warens puisqu'elle était déjà présente dans *Le Paysan perversi*, avant, donc, que ne fut rendue publique l'œuvre autobiographique de Rousseau (1781).

La lecture de *Monsieur Nicolas* est très instructive pour envisager l'autobiographie théâtrale et son héros, Anneaugustin. Par exemple, pour comprendre la destinée peu commune du personnage, on peut se référer à sa généalogie mirifique, indiquée dans *Monsieur Nicolas* comme elle l'est, pour la première fois, dans *La Vie de mon père*. Restif se présente comme le soixante-septième descendant de l'empereur Pertinax. Ainsi Anneaugustin rejoint-il le panthéon des héros à l'illustre ascendance, des princes tragiques, incarnations vivantes d'anciennes lignées.

Par ailleurs, l'autobiographie appelle déjà le théâtre si on se penche sur la volonté rétivienne de recourir à l'estampe, non comme une simple illustration mais comme le prolongement et le complément de l'écriture. Afin de mieux représenter ses histoires et ses personnages, Restif souhaite annexer à *Monsieur Nicolas* les ressources de l'image, selon un procédé auquel il recourt déjà dans *Le Quadragénaire* (1777) pour lequel il avait fait appel pour la première fois à un dessinateur (Dutertre). Restif souhaite doubler l'entièreté du récit par des dessins, tel le procédé de la bande-dessinée. Finalement l'entreprise, trop coûteuse, ne voit pas le jour. Pourtant, en cherchant à faire de *Monsieur Nicolas* un ouvrage garni de

⁸⁵⁵ Roman épistolaire regroupant les lettres échangées par le héros, Edmond, avec Ursule (sa sœur) et d'autres personnages, qui rapporte les aventures d'un provincial venu à Paris, et sombrant peu à peu dans la violence et la criminalité.

⁸⁵⁶ Jean GOLDZINK, Nicolas-Edme RESTIF DE LA BRETONNE, *Le Drame de la vie* (« Préface »), *Op. cit.*, p. 7.

⁸⁵⁷ Paul Cottin (préface des *Inscriptions*) fixe l'écriture des sept premières pages de l'ouvrage au 14 novembre 1783, date à laquelle il note sur l'Île Saint-Louis : « *Compère Nicolas* » (voir Adolphe TABARANT, *Le Vrai Visage de Restif de la Bretonne*, *Op. cit.*, p. 409.)

figures, Restif envisage l'estampe, non seulement comme un document historique donnant une idée de la mode vestimentaire de son temps par exemple, mais aussi comme un prolongement visuel du texte écrit qui va ajouter les éléments d'un décor, des postures, des physionomies ainsi que la spécificité de chaque visage : « Elle donne à voir de façon immédiate et tend ainsi à réduire la distance qui sépare le livre du théâtre⁸⁵⁸ ». De fait, lors de la publication du *Drame de la vie*, qui s'entame avec un portrait de l'auteur (dessin de Binet et gravure de Berthet), il n'est pas prévu d'estampes précisément parce que la forme dramatique rend superflue, aux yeux de Restif, la transcription visuelle des situations.

Précédé de *Monsieur Nicolas*, *Le Drame de la vie* est suivi du *Kalendrier* (ou *Mon Calendrier*) qui achève le triptyque et fait un léger écho à la pièce, elle-même soutenue par la structure d'un calendrier invisible : douze « actes des ombres » correspondant aux douze mois de l'année (même si un treizième acte peut être pris en compte), dix pièces faisant référence au nouveau système décimal révolutionnaire et trois-cent soixante-cinq scènes tels les jours de l'année, chacune consacrée à une des figures féminines qui jalonnent la vie de l'auteur. Rédigé le 14 septembre 1790, peu après le début de la rédaction du *Drame*, le *Kalendrier* (treizième partie de *Monsieur Nicolas*) est un condensé d'une vie en une seule année selon un calendrier purement personnel, totalement laïcisé, féminisé, érotisé où sont citées les quatre-cent six femmes qui aurait traversé le parcours de Restif.

Par conséquent, l'approche du *Drame de la vie* ne peut faire l'économie d'une approche plus large justifiée par le nombre d'œuvres se recoupant, dont le héros est toujours Restif plus ou moins caché. La fantaisie que constitue l'autobiographie théâtrale gagne sa crédibilité aux yeux des observateurs ultérieurs au titre de cette multiplication des œuvres autobiographiques. En effet, pour Paul Cottin par exemple, les récits qui se répètent depuis les romans d'inspiration autobiographique jusqu'à *Monsieur Nicolas* puis au *Drame de la vie* étayeraient « la sincérité de l'autobiographie de Restif⁸⁵⁹ ». Restif en a manifestement conscience, qui souligne la continuité de son entreprise autobiographique par la voix de Castanio dans *Le Drame*, abrégeant certaines scènes d'ombres en renvoyant aux récits déjà publiés par Restif, ne se limitant pas à *Monsieur Nicolas* mais prenant aussi en compte *Les Nuits de Paris*. De même, certains personnages du *Drame* se manifestent pour la première fois dans ces mêmes œuvres comme Rose Bourgeois, déjà présente dans *La Famille vertueuse* et *Les Nuits de Paris* (et qui sera à nouveau présente dans *Le Kalendrier*), ou comme Aquilin de L'Élysée, Grimod de la Reynière de son vrai nom (il apparaît sous ce nom dans les « Scènes détachées »

⁸⁵⁸ Pierre TESTUD, *Restif de la Bretonne et la création littéraire*, *Op. cit.*, p. 363.

⁸⁵⁹ Paul COTTIN, Nicolas-Edme RESTIF DE LA BRETONNE, *Mes Inscriptions* (« Préface »), *Op. cit.*, p. VI.

qui clôturent *Le Drame*), un ami rencontré le 22 novembre 1782. La Reynière est présent tant dans *Les Nuits de Paris* que dans *Monsieur Nicolas*. Dans ces deux œuvres, Restif évoque les dîners excentriques organisés par son ami dans l'hôtel de son père rue des Champs-Élysées (qui lui vaut son surnom dans *Le Drame de la vie*). Dans la pièce, est mis en scène le dîner du 9 mars 1786 dont parle Restif dans *Monsieur Nicolas* (en modifiant la date et en le situant en février 1784) et qu'une estampe des *Nuits de Paris* montre : on y voit Restif en chapeau (puisque l'auteur était souffrant ce jour-là), attablé avec les autres convives selon une représentation qu'on retrouve dans *Le Drame* (scène XX de l'acte IV des « Scènes détachées »). Cependant, certains épisodes du *Drame* (comme celui de « Louise et Thérèse », présent dans *Les Nuits de Paris* et dans *Nouveaux mémoires d'un homme de qualité*) apparaissent modifiés par rapport aux autres versions. En somme, le *Drame de la vie* peut clairement s'envisager, non seulement comme la version théâtrale de *Monsieur Nicolas* mais surtout comme la somme des récits antérieurs. *Le Drame de la vie* est d'ailleurs une des dernières œuvres de Restif (qui meurt en 1806).

La répétition des épisodes autobiographiques servirait à asseoir une forme d'authenticité propre à l'expression autobiographique de Restif : Paul Cottin, par exemple, qualifie Monsieur Nicolas de « récit authentique⁸⁶⁰ ». Mais l'authenticité est à entendre ici comme réalisme d'un univers recréé par l'écriture et non comme vérité. On a vu la part de fiction indéniablement présente dans les récits autobiographiques de Restif et dont il se cache à peine, eut égard la manière ambiguë dont il présente *Monsieur Nicolas*, comme des fables trouvées pour divertir l'oisiveté et donc une histoire vraie, mettant sur un même plan les fables et l'histoire vraie. En revanche, malgré les épisodes fictionnels qu'il adjoint à son autobiographie, il se dégage de l'œuvre de Restif une vérité qui semble ne pouvoir être qualifiée comme telle que parce que l'auteur s'inspire d'un vécu bien réel. Par exemple, *Les Nuits de Paris* sont présentées par leur auteur comme un recueil de fait qui sont réellement arrivés même si l'œuvre présente des modifications, des arrangements, des faits parfois inventés tandis que seuls les deux derniers volumes (*La semaine nocturne* et *Vingts nuit de Paris*) peuvent être considérés comme un journal authentique des débuts de la Révolution, l'auteur y précise d'ailleurs s'il a été un témoin oculaire des événements qu'il rapporte ou s'ils lui ont été rapportés par des témoins. Le vécu est modifié dans les faits pour les nécessités de l'écriture : « (...) il est, de tous, le seul à avoir écrit des romans dont toute la substance fut tirée de ses aventures personnelles à peine transposées, et, sous formes diverses.⁸⁶¹ ». De fait, l'univers social qu'il dépeint dans *Monsieur Nicolas* est réaliste voire naturaliste. La légende réstivienne veut qu'il ait été lui-même un

⁸⁶⁰ *Ibid.*

⁸⁶¹ Henri BACHELIN, Nicolas-Edme RESTIF DE LA BRETONNE, *Œuvres* (« Préface »), *Op. cit.*, p. XVI.

homme du peuple, qui a fréquenté les rues et les classes populaires de Paris selon une pensée véhiculée en premier lieu par l'auteur lui-même : « Écoutez la voix d'un plébéien, qui voit tout, qui vit avec le peuple, qui connaît ses plus secrètes pensées !⁸⁶² » ce qui lui vaut les surnoms de « Rousseau des halles⁸⁶³ » ou encore de « Rousseau du ruisseau⁸⁶⁴ ». Par conséquent, c'est le monde du peuple qu'il met en lumière tant dans *Monsieur Nicolas* que dans *Le Drame de la vie* dans lequel apparaissent tous les métiers du petit peuple parisien : garçons traiteurs, tapissiers, ouvriers-imprimeurs, fruitiers, gouvernantes, blanchisseuses, bedeaux, carillonneurs, commis, chambrières, libraires, cuisinières. Le ton qu'emploie Restif dans la forme romanesque, mais aussi dans la forme théâtrale, sans continuité, sans homogénéité, procédant par assemblage de registres disparates (le tragique côtoie le familier voire le graveleux) se fait donc à l'image de ce monde des rues, animé, disparate, bruyant. C'est dans ce monde que Restif entend puiser toute la vérité de son style, son authenticité et c'est au titre de cette vérité qu'il justifie sa marginalité tant humaine que littéraire : il veut être vrai même si la vérité doit l'exposer au mépris (*Monsieur Nicolas*). De fait, la réception ultérieure de Restif l'a en effet fréquemment exposé aux critiques et au mépris notamment de la part de Victor Hugo qui compare l'écriture restifienne à une « hottée de plâtras⁸⁶⁵ », matériaux hétérogènes provenant de démolitions. Plus tard encore, ce sont les adversaires du naturalisme qui prennent pour tactique de rapprocher péjorativement Zola de Restif qualifié de « Zola du XVIII^e siècle », d'« ancêtre du naturalisme » (Charles Monselet, *Événement*, 2 juin 1883) ou encore d'« aventurier du naturalisme » (Ferdinand Brunetière, *Revue des Deux-Mondes*, 15 février 1880), à l'origine de *L'Assommoir*, du *Ventre de Paris* ou de *Pot-Bouille*.

C'est dans le miroitement des œuvres entre elles que le lecteur est amené à identifier un espace dans lequel cohabitent plusieurs écritures dont les ressorts sont autobiographiques. Cet espace permet d'envisager avec plus de clarté les drames à caractère autobiographique. Peut-être du fait de son appartenance au courant naturaliste et donc de son désir de dresser le portrait d'un monde dans toute la justesse acquise suite à un travail d'observation, Strindberg, comme Restif, a multiplié les œuvres autobiographiques à partir de 1886 : *Le Fils de la servante* sous-titré *Histoire de l'évolution d'une âme* (1849-1867), *Fermentation (Le Fils de la servante II)*, 1867-1872), *Dans la chambre rouge* (1872- 1875) et *l'Écrivain (Le Fils de la servante IV)*, qui va de 1877 à 1886). Dans ces quatre œuvres, et de la même manière qu'il a

⁸⁶² Nicolas-Edme RESTIF DE LA BRETONNE, *Les Nuits de Paris*, *Op. cit.*, p. 22.

⁸⁶³ Joseph-Marie QUERARD, *La France littéraire ou Dictionnaire bibliographique des savants*, *Op. cit.*, p. 172. Quérard ajoute à sa présentation : « L'un des plus singuliers et des plus féconds auteurs du XVIII^e siècle, écrivain cynique et bizarre par système » (*Ibid.*, p. 170).

⁸⁶⁴ *Ibid.*, p. 176.

⁸⁶⁵ Victor HUGO, *Notre-Dame de Paris*, Gallimard, 2009, p. 297.

choisi l'expression théâtrale pour raconter une part de lui-même à travers des êtres fictifs, il se raconte à la troisième personne et sous son premier prénom, Johan. Toute la vie de Strindberg y est consignée (la mort de la mère alors qu'il est un jeune garçon, les mariages malheureux, la naissance de ses enfants, les traits de sa personnalité, l'obsession de l'inégalité sociale) et on trouve tous les thèmes qui sont exploités à la scène, en lien étroit avec le parcours personnel de l'auteur.

Dans le premier livre, *Le Fils de la servante*, on voit surtout confirmées deux caractéristiques relatives à l'auteur, que les pièces invitent aussi à envisager. D'abord, Strindberg formule la manière dont il envisage l'existence : « La vie humaine est une lutte du début jusqu'à la fin (...) lutte ininterrompue contre les adversités et les malheurs, une lutte à laquelle seule la mort mettra fin.⁸⁶⁶ ». Le thème de la lutte (entre les classes, entre les sexes, entre les époux) dynamise ainsi ses pièces aux forts accents autobiographiques (telle *Le Père*). Ensuite, il évoque le fonctionnement intérieur qui est le sien : « (...) la vie de Johan devint une vie entièrement intérieure et abstraite, une vie de la pensée.⁸⁶⁷ » note Strindberg. Ce dernier point renvoie à la dramaturgie des pièces retenues dans le *corpus* qui se construit à partir de la transposition du point de vue de l'auteur dans un être fictif et essentiellement en vue de dresser un portrait précis d'une réalité psychologique. Mais il y a aussi une sorte de filiation qui s'entrevoit entre Strindberg et Jean-Jacques Rousseau sous l'égide duquel l'auteur dit avoir été élevé, faisant référence à *Emile* (« une éducation rappelant un peu celle d'Émile⁸⁶⁸ »). Un chapitre de *L'Écrivain* est d'ailleurs intitulé « Rousseau », Strindberg y évoque son propre caractère, davantage attiré par la contemplation de la nature que par les échanges générés par la société : « Les rêves du jeune homme quittaient souvent la société artificielle pour la nature.⁸⁶⁹ ».

Les œuvres suivantes, *Inferno* (1897), *Légendes* (1898), *Le Combat de Jacob* (1898) délivrent d'autres éléments au sujet de la partie mystique du théâtre de Strindberg, dans laquelle prennent place *Le Songe*, *Le Chemin de Damas*, *La Grand'Route*. Au fil des récits des douloureuses expériences psychiques qui l'ont mené au bord de la folie, se dessine une dramaturgie rendant compte d'une intériorité en proie au délire de persécution (déjà présent dans *Le Père*), au sentiment de culpabilité, aux heurts entre le rêve et la réalité, aux visions l'entraînant sur le chemin de la religion, du surnaturel et de l'occultisme. Par la suite, dans *Le Deuxième Récit du Maître de quarantaine*, qui fait partie de *Baie de beauté, détroit de honte*

⁸⁶⁶ August STRINBERG, *Le Fils de la servante, Œuvre autobiographique, Op. cit.*, p. 176.

⁸⁶⁷ *Ibid.*, p. 94.

⁸⁶⁸ *Ibid.*, p. 67.

⁸⁶⁹ August STRINBERG, *Fermentation, Œuvre autobiographique, Op. cit.*, p. 298.

(1902), Strindberg raconte l'histoire à peine romancée de son mariage avec Frida Uhl, tel qu'il le voit après *Inferno* et quatre ans de séparation. Enfin, dans *Seul* (1903), Strindberg raconte la vie solitaire qu'il mène à Stockholm et dans l'archipel, avant son troisième mariage. Ces dernières œuvres sont moins importantes pour la problématique théâtrale que pour comprendre un fonctionnement global : dans chacune d'entre elles, Strindberg réaffirme que le matériau autobiographique est tout ce dont dispose un auteur.

On notera que les œuvres autobiographiques de Strindberg diffèrent de celles de Restif en ce sens qu'elles n'invitent pas à la transposition théâtrale comme c'est le cas entre *M. Nicolas* et *Le Drame de la vie*, version théâtrale du roman. Les œuvres de Strindberg mettent davantage en lumière une continuité thématique entre l'autobiographie et son théâtre. Ainsi, c'est avec l'autobiographie de Marcel Pomerlo, *Possibilités d'averses*, qu'on retrouve l'idée d'une écriture autobiographique directement transposée dans l'écriture dramatique c'est-à-dire que la version théâtrale développe des scènes du texte autobiographique.

Possibilités d'averses a été publié en amont du spectacle *L'Inoublié*. L'auteur ne laisse planer aucun doute sur la nature autobiographique de ce récit à la première personne où sont indiqués sa date de naissance, le nom de ses parents, grands-parents, proches, les lieux fréquentés, les souvenirs. Par ailleurs, il développe son récit autour du thème de l'eau (à ce titre, il change Pomerlo en Pomerleau), l'eau dans tous ses états qui correspond à deux dynamiques proprement autobiographiques. D'abord, l'eau est liée aux souvenirs : les larmes de sa mère (« La pluie est glacée. (...) Blanche a pleuré.⁸⁷⁰ », « Une rivière de larmes. / Un ruisseau, une mer, un océan⁸⁷¹ »), les baignades dans le lac de son grand-père⁸⁷², le nettoyage à grande eau de sa bicyclette⁸⁷³, les cours de natation à la piscine du WHY (« J'y ai appris à plonger. J'y ai appris à ne pas me noyer⁸⁷⁴ », « Je suis M. P. nageant sur le dos⁸⁷⁵ »), l'accident d'un enfant de son âge dans cette même piscine (« le sang s'est mêlé à l'eau chlorée⁸⁷⁶ »), les promenades au bord de la rivière Yamaska (« J'écoute l'eau couler⁸⁷⁷ »), le poème de sa mère *Le petit ruisseau*⁸⁷⁸, la mort de Marie Cardinale qui lui rappelle sa rencontre avec cette dernière (« C'était un soir de pluie⁸⁷⁹ »), la fin de l'hiver qui « sous le soleil fait fondre la

⁸⁷⁰ Marcel POMERLO, *Possibilités d'averses*, *Op. cit.*, p. 92.

⁸⁷¹ *Ibid*

⁸⁷² *Ibid.*, pp. 92-93.

⁸⁷³ *Ibid.*, p. 94.

⁸⁷⁴ *Ibid.*

⁸⁷⁵ *Ibid.*, p. 95.

⁸⁷⁶ *Ibid.*

⁸⁷⁷ *Ibid.*, p. 101.

⁸⁷⁸ *Ibid.*, pp. 101-102.

⁸⁷⁹ *Ibid.*, p. 104.

neige⁸⁸⁰ » (qui fait écho aux larmes du narrateur « Je pleure⁸⁸¹ ») et enfin sa mère aux chutes Montmorency (« Blanche dit : (...) L'eau coule depuis toujours, c'est la vie. Pas d'eau, tu vis pas. Pas d'eau, tu meurs.⁸⁸² »). En outre, l'eau correspond également aux différentes étapes de l'existence : l'apprentissage du plongeur avec son frère disparu prématurément et « seul témoin de [s]on premier plongeon⁸⁸³ », les premières fleurs qu'il reçoit dans sa carrière d'acteur (« Je mets les fleurs dans l'eau, pour qu'elles restent belles⁸⁸⁴ »). Marquant un moment important dans son parcours, l'eau renvoie aussi, de nouveau, aux souvenirs : « (...) je regarde l'eau de mes fleurs (...) je repense au WHY. A ses eaux qui m'ont rendu si heureux.⁸⁸⁵ ». L'eau joue le rôle de fil conducteur dans le texte autobiographique, à partir duquel Pomerlo fait une transposition métaphorique sur scène. En effet, en guise de scénographie, l'acteur évolue au milieu de nombreux récipients de toutes les tailles remplis d'eau. Liquide amniotique, eau du lac de la maison familiale, eau des lacs que creusaient son père et son grand-père, bains publics du samedi soir au YMCA de Québec, les récipients glissent d'un sens à l'autre et soulignent le cycle éternel de l'eau. De plus, la présence de l'eau lui permet de mettre en valeur le thème du double, le double perdu (le frère) et le reflet narcissique que l'eau renvoie à celui qui regarde sa surface.

Pour poursuivre la mise en place de bornes délimitant un espace autobiographique, distinguons, dans les productions écrites, les autobiographies (annoncées comme telles, rédigées à la première personne (à l'exception ici de l'œuvre autobiographique de Strindberg), présentant une identité de nom) des romans inspirés par la vie de leurs auteurs (qui donnent lieu, généralement, à une narration à la troisième personne et, surtout, ne recourent pas à l'identité de nom). Cette distinction doit mettre en lumière un espace dans la carrière des auteurs qui présente avant tout un mouvement c'est-à-dire que chacune des parties de cet espace renvoie à une autre selon un jeu des formes en constante évolution puisque les auteurs exploitent tantôt des faits véridiques, qu'on peut retrouver dans les journaux, à l'intérieur de leurs autobiographies, tantôt des faits véridiques à l'intérieur d'une trame fictive (romans d'inspiration autobiographique), les deux procédés se côtoyant dans des drames dont les ressorts seront autobiographiques.

⁸⁸⁰ *Ibid.*, p. 99.

⁸⁸¹ *Ibid.*

⁸⁸² *Ibid.*, p. 106.

⁸⁸³ *Ibid.*, p. 99.

⁸⁸⁴ *Ibid.*, p. 101.

⁸⁸⁵ *Ibid.*

b) Les romans d'inspiration autobiographique

Si certains romans d'inspiration autobiographique mettent en lumière la quête identitaire menée par leurs auteurs à travers des êtres fictifs comme thématique centrale et récurrente des romans jusqu'aux drames, d'autres mettent en relation l'écriture journalistique avec l'écriture romanesque et théâtrale par le jeu des transpositions et des adaptations des événements rapportés. Le roman qui correspond le plus à cette seconde catégorie est *Un barrage contre le Pacifique* qui se situe entre le récit intime des *Cahiers de la guerre* et la version théâtrale de ce même récit (*L'Éden cinéma*). *Un barrage contre le Pacifique* marque une transition à l'occasion de laquelle Duras procède aux premières (légères) modifications par rapport au récit original.

D'un point de vue structurel, le roman se présente en deux parties et la gestion du temps semble au cœur du travail de l'auteur, une préoccupation qu'on retrouve par la suite dans la version théâtrale. La première partie contient huit chapitres assez longs, le rythme y est ralenti, à l'image de la vie dans le bungalow mise en scène en alternance avec la petite ville la plus proche, Ram. Seul le troisième chapitre est plus rapide, car il représente un moment-clé, celui de l'*ultimatum* posé à Mr. Jo pour épouser Suzanne. La seconde partie, avec ses vingt-deux chapitres, se scinde en deux étapes. Les dix premiers chapitres se passent à la ville. Plus courts, ils marquent une accélération du rythme, à l'image de celui de la ville, qui détermine l'évolution des personnages. Puis, avec le retour au bungalow, les douze chapitres s'allongent à nouveau, pour reproduire la longue attente qui s'installe alors. Le roman s'achève avec la mort de la mère, annoncée indirectement par la mort du cheval au début, et la libération des enfants, soit, leur départ de la concession. Par ailleurs, le roman se déroule sur trois niveaux : un tableau familial (mère envahissante, rapport quasi-incestueux de Suzanne et de Joseph), un récit de l'adolescence (dans lequel le thème de la prostitution occupe une place non négligeable mise en rapport avec la découverte sensuelle) et une perspective politique qui dénonce une situation coloniale dans laquelle les paysans sont outrageusement exploités ce qu'explique la lettre de la mère incitant au meurtre des personnes travaillant pour le cadastre. Au niveau de l'énonciation, Suzanne apparaît comme le « filtre permanent de toute l'information⁸⁸⁶ », dans une narration à la troisième personne qui dégage une forme de froideur sous laquelle point, grâce à la focalisation sur le personnage de Suzanne, une première personne cachée, inavouée. C'est ainsi que Duras choisit d'agencer le récit rapporté dans les *Cahiers de la guerre*.

⁸⁸⁶ Madeleine BORGOMANO, « Romans : la fascination du vide », *L'Arc*, Aix-en-Provence, n°98, 1985, p. 41.

Par rapport à ces cahiers, le roman présente des petits changements qui interviennent tant au niveau des personnages que des faits qui sont arrangés. *Un barrage contre le Pacifique* donne à Suzanne un seul frère qui, bien qu'empruntant aux caractères des deux frères réels de l'auteur, est surtout inspiré par la violence et le mystère de l'aîné, Pierre, celui qui donne à l'adolescente Marguerite Donnadiou des envies de meurtre. De plus, le roman est le lieu d'une modification au niveau de la rencontre entre Suzanne et Mr. Jo qui a lieu à la cantine de Ram, un détail inventé qu'on retrouve dans la pièce (on a vu que ce changement permet à l'auteur d'exploiter le thème de la danse). Dès la première évocation du personnage de Mr. Jo (Léo donc) et à l'instar des *Cahiers*, c'est l'apparence extérieure du chinois qui attire l'attention, le roman décrit les signes visibles de sa richesse (comme le diamant qu'il arbore au doigt, le costume de tussor grège, la Maurice-Léon-Bollée) ainsi que les signes visibles de sa laideur (la figure disgracieuse, les épaules tombantes). Par conséquent, dans son roman, Duras procède aux premières modifications par rapport au récit autobiographique des *Cahiers* mais c'est dans la version théâtrale de *L'Éden cinéma* que ces changements sont aboutis, notamment au niveau des personnages qui sont différents de la version romanesque sans pour autant défigurer le récit des *Cahiers*. Ainsi, on retrouve les caractéristiques déjà présentes dans les *Cahiers* et pourtant il semble que tout soit passé à travers le filtre du théâtre, par exemple Mr. Jo n'est plus caractérisé par sa laideur et la mère perd la parole en même temps que la violence qui l'habite dans le roman, son silence et son inertie participant d'une dramaturgie qui est presque de l'ordre d'un rituel. Les limites de l'espace autobiographique s'envisagent donc concrètement entre ces trois régimes de textes que sont les cahiers intimes, le roman et la pièce de théâtre, tous trois abordant le même récit.

On peut voir une autre manifestation d'un espace autobiographique en prenant l'exemple des liens qui unissent la pièce *On ne badine pas avec l'amour* à la *Confession d'un enfant du siècle* d'Alfred de Musset qui n'est ni strictement un roman, ni des Mémoires, ni un récit épistolaire mais un récit intime, forme très usitée au début de la Monarchie de Juillet. La pièce, qui manie conjointement comique bouffon (scènes menées par maître Blazius, le gouverneur de Perdican, Dame Pluche la gouvernante de Camille, maître Bridaine, curé épicurien), badinage, drame parfois proche du marivaudage (la demande en mariage de Perdican à Rosette, sœur de lait de Camille, jeune paysanne naïve qui aime Perdican et ne voit pas qu'il ne vise qu'à attirer la jalousie de sa cousine, scène entre Camille et Perdican) est écrite en 1834 à son retour de Venise, voyage pendant lequel il s'est séparé de George Sand suite à la liaison de cette dernière avec le médecin qui avait été appelé au chevet de Musset malade. La pièce est donc écrite dans le souvenir de son histoire malheureuse avec Sand et

annonce déjà *La Confession* qui paraît en 1836, dans laquelle Sand elle-même reconnaît la peinture d'une intimité malheureuse, ce qu'elle évoque dans une lettre adressée à Mme d'Agoult.

Pourtant, il ne faut pas voir dans cette confession un récit purement autobiographique comme l'explique Paul de Musset : « Quoique les sentiments exprimés soient, en partie, personnels, on n'y trouverait point la vérité dans les faits, même en bouleversant leur ordre chronologique. L'auteur n'a pas eu l'intention d'écrire l'histoire de sa jeunesse ; il n'a pas seulement puisé dans ses propres souvenirs ; mais il a observé tout ce qu'il voyait vivre et s'agiter autour de lui.⁸⁸⁷ ». Musset semble ainsi se jouer de l'autobiographie traditionnelle mettant au singulier le titre de l'œuvre, un choix qui indique l'envie de démanteler les grands modèles littéraires de l'autobiographie même si on notera que la dimension religieuse traditionnelle perdue à travers de nombreuses interpellations à dieu dans le récit (supplications, implorations). Ces interpellations sont aussi des échos de la voix de Saint-Augustin, que Musset voit comme l'homme le plus vrai qui ait existé (Lettre à George Sand du 4 juin 1834) et qui, sous la Restauration et la Monarchie de Juillet, est un mythe pour la jeunesse du siècle qui voit en lui l'ancêtre du romantisme. A ce titre, la trajectoire morale d'Octave dans le roman, depuis les orgies jusqu'à la vérité et l'amour qui sanctifie (« (...) il ne restât qu'un malheureux⁸⁸⁸ ») rappelle le cheminement qui conduit à la conversion de Saint-Augustin. Par ailleurs, l'auteur a été assez rapidement amené à découvrir l'œuvre de Rousseau notamment parce que son père était spécialiste de l'œuvre du philosophe (dont il fournit une édition des *Œuvres complètes* en 1819) mais aussi parce que Sand était une fervente lectrice de l'auteur des *Confessions*. Or, Musset n'aime pas Rousseau l'autobiographe à qui il reproche son expression roturière et surtout son impudeur qui lui font éprouver du dégoût à la lecture des *Confessions* (Lettre à Franz Liszt du 20 juin 183- »).

Par conséquent, pour raconter une partie de sa vie (sa relation avec George Sand), Musset choisit de déguiser ses traits sous ceux d'Octave, comme il le fait déjà abondamment au théâtre (*Les Caprices de Marianne*, *Fantasio*, *On ne badine pas avec l'amour*, *Lorenzaccio*). C'est sous le thème du déguisement qu'il traite de la vérité dans le roman, selon un procédé qu'il a déjà expérimenté en tant que dramaturge. Il faut d'ailleurs noter que Paul de Musset semble plus franc à dire que les pièces de théâtre de son frère lui ressemblent bien plus que toutes ses autres œuvres. De fait, le « je » du héros-narrateur de sa fiction, Octave, ne saurait se fondre complètement avec celui de l'auteur (il remet, par là, en question, le « je »

⁸⁸⁷ Paul de MUSSET, *Alfred de Musset, Op. cit.*, p. 134.

⁸⁸⁸ Alfred DE MUSSET, *La Confession d'un enfant du siècle*, Paris, Flammarion, 2010, p. 351.

autoritaire de l'auteur) comme le prouvent de larges passages inventés dans le déroulement de l'œuvre : « Pour écrire l'histoire de sa vie, il faut avoir beaucoup vécu ; aussi n'est-ce pas la mienne que j'écris⁸⁸⁹ » note-t-il pour introduire son ouvrage. Musset écrit donc une fiction largement inspirée de sa vie en montrant que le récit de soi et l'invention ne sont pas incompatibles. Ce faisant, il prend pour modèle Rousseau, non pas l'auteur des *Confessions* mais le romancier, l'auteur de *La Nouvelle Héloïse* (qu'il compare aux *Souffrances du jeune Werther*) et dont il admire le style et la sensibilité. Le roman de Musset est traversé par la quête identitaire du narrateur dont les questions existentielles (qui pourraient se résumer par « Qui suis-je ? Que sais-je ? ») ramassent l'intrigue autour d'Octave, dont le parcours rappelle aussi, de près ou de loin, celui de son auteur jusqu'au moment où il produit ce texte. Par exemple, après avoir dressé un portrait de son temps, Octave rapporte la trahison de sa maîtresse, directement inspirée de la mésaventure vénitienne, et les désillusions qui l'ont suivies. De même, la mort du père d'Octave constitue l'élément déclencheur qui met fin à la débauche du héros comme la mort du père de Musset (suite à l'épidémie de choléra de 1832) marque un tournant dans sa vie et dans son écriture, de plus en plus empreinte par la mort.

Mais en quoi le roman peut-il concrètement constituer un espace autobiographique avec les pièces de Musset ? Ce n'est pas par un jeu de transposition d'une forme de texte à l'autre que se forme, ici, un espace autobiographique mais par l'utilisation d'un autre régime de texte, la correspondance de Musset avec Sand, dans *On ne badine pas avec l'amour* et *La Confession d'un enfant du siècle*. En effet, la rupture qui intervient suite au retour de Venise donne lieu à un échange de lettres qui devient matériau épistolaire pour la scène V de l'acte II d'*On ne badine pas avec l'amour*, la dernière tirade de Percican reprenant mot pour mot la lettre de Sand datée du 12 mai 1834 : « Tous les hommes sont menteurs, inconstants, faux, bavards, hypocrites, orgueilleux et lâches, méprisables et sensuels (...)»⁸⁹⁰. Par une lettre du 10 juillet 1834, Musset demande à Sand de lui rendre les lettres qu'il lui a adressées, il y puisera la matière du récit de *La Confession* et certains passages comme la lettre de Brigitte, écrite sur le modèle des lettres de George Sand. Musset mêle ainsi l'intimité de sa correspondance à la fiction romanesque, retraçant les contours de son histoire amoureuse avec les phrases écrites pour Sand ou reçues d'elle dans le but, personnel, de soulager la douleur engendrée par la rupture et, littéraire, d'insuffler plus d'authenticité dans les échanges des personnages : « (...) l'épanchement du lyrisme épistolaire dans la fiction inocule un puissant analgésique et accroît la vérité des personnages⁸⁹¹ » observe Sylvain Ledda.

⁸⁸⁹ *Ibid.*, p. 59.

⁸⁹⁰ Alfred de MUSSET, *On ne badine pas avec l'amour*, *Op. cit.*, p. 61.

⁸⁹¹ Sylvain LEDDA, Alfred DE MUSSET, *La Confession d'un enfant du siècle* (« Présentation »), *Op. cit.*, p. 12.

Enfin, si *Un barrage contre le Pacifique* et *L'Éden cinéma* relèvent d'une transposition (de la forme journalière, à la forme romanesque puis théâtrale), si *On ne badine pas avec l'amour* et *La Confession d'un enfant du siècle* puisent dans le même matériau (la correspondance), il est aussi des romans qui invitent à la réécriture et aux traitements multiples d'une même trame et des mêmes thèmes. C'est le cas du roman d'inspiration autobiographique de Wajdi Mouawad intitulé *Visage retrouvé*, qui a été réécrit sous la forme d'un monologue principalement destiné aux jeunes lecteurs/spectateurs, *Un Obus dans le cœur*, qui peut se lire comme un récit puisqu'il ne fait apparaître aucun des traits marquants de l'écriture théâtrale. Néanmoins, c'est avec *Incendies* et *Seul(s)* que le roman achève de former un espace de récurrences thématiques qui donne lieu à des réécritures.

Visage retrouvé est une réflexion sur la quête identitaire qui constitue déjà un thème obsessionnel de l'œuvre de Mouawad. Bien que le roman aient de forts accents autobiographiques, l'auteur apporte quand même une nuance qui rejoint encore une fois l'idée qu'il décale son point de vue : « *Visage retrouvé* est avant tout un roman. Il évoque des instants réels, mais en même temps, tout y est fiction. Je ne suis pas Wahab, je suis un autre qui écrit sur quelqu'un qu'il connaît bien.⁸⁹² ». L'*incipit* du roman retrace, en huit courts chapitres, l'enfance du héros, Wahab, de ses quatre ans à ses sept ans. Ce dernier raconte son quotidien (l'arrosage du jardin, les bagarres dans la cour de récréation, les trajets en voiture avec sa famille), puis intervient la guerre, phénomène hors de portée de la compréhension enfantine : « A la radio, pas de musiques, pas de chants. Une voix parle. Des mots que je ne comprends pas.⁸⁹³ ». L'incompréhension perdure jusqu'à ce que la guerre fasse irruption dans son univers familial (les bombes dans le jardin familial) notamment lors d'un épisode qui est d'ordre autobiographique puisque l'auteur lui-même a été témoin de l'embrasement d'un bus transportant des palestiniens, événement marquant le début de la guerre civile libanaise (1975-1990). Cet épisode hante les récits de l'auteur. Le feu dévore les passagers du bus et fait apparaître la Mort, personnifiée dans les yeux de Wahab par « une femme vêtue de noir (...) Ses mains et ses bras sont de bois, son visage voilé. Cette femme n'existait pour personne avant. Elle est née du feu.⁸⁹⁴ ». Si le préambule souligne l'importance du temps, chaque chapitre s'achevant par l'évocation du temps qui passe, à partir de cet événement, le temps passe mais l'auteur ajoute qu'il ne sait plus comment. Les deux livres qui suivent le préambule, constituant le roman, se déroulent donc dans un temps arrêté, les années ne se succèdent plus, Wahab a quatorze ans dans le premier livre (divisé en deux chapitres) puis

⁸⁹² Wajdi MOUAWAD, Geneviève GAZAILLE, *L'Avenue du Mont Royal*, <<http://www.montroyal.et>>, 27 décembre 2005.

⁸⁹³ Wajdi MOUAWAD, *Visage retrouvé*, *Op. cit.*, p. 18.

⁸⁹⁴ *Ibid.*, p. 23.

dix-neuf ans dans le second (en un chapitre). Avec la temporalité brisée se révèle une nouvelle manière de voir le monde avec laquelle est mise en lumière l'impossibilité du narrateur à parler en son nom. La place de Wahab se modifie : « Je voudrais tellement ne plus dire « je », ne plus m'occuper de rien. Je voudrais tellement que quelqu'un dise « il » pour moi, qu'on me débarrasse.⁸⁹⁵ ». Mouawad exploite donc le genre romanesque pour rendre perceptible un glissement de point de vue.

Le premier livre est le récit de la fuite et de l'errance de Wahab, racontées à la troisième personne. A quatorze ans, en rentrant de l'école, Wahab constate que l'appartement familial a subtilement changé, il ne reconnaît même pas sa chambre, le lieu de son intimité, là où il fait ses devoirs, dort, rêve et joue. Plus grave encore, il ne reconnaît pas les femmes de sa famille, sa sœur et sa mère ne se ressemblent plus : « (...) Wahab la contemplait les yeux grands ouvert. Je n'ai jamais vu cette femme de ma vie ! Ce n'est pas ma mère !⁸⁹⁶ ». Cet événement lui fait craindre pour sa santé mentale (« Voilà je suis fou⁸⁹⁷ ») pourtant une personne est restée la même à ses yeux, son père. Wahab décide alors de partir loin de ces visages inconnus, fuyant aussi l'image de la femme aux bras en bois. Il fugue dans la ville enneigée et Mouawad s'inspire là encore d'un épisode de son parcours personnel : « En 1982, j'ai fait une fugue. La police m'a retrouvé au bois de Vincennes, sur la route de la Pyramide, à cent mètres de la Cartoucherie et du Théâtre du Soleil.⁸⁹⁸ ». Pendant son errance, Wahab rencontre Maya, une jeune fille muette après avoir perdu son frère Julien. La quête de Maya rejoint celle de Wahab qui devient le visage retrouvé de cette dernière, il se fait donc passer pour son frère. Mais Wahab, reconnu par le père de Maya, est ramené chez lui.

Commence alors le second chapitre dans lequel Wahab, devenu peintre, cherche dans ses coups de pinceaux le visage de sa mère dans un « geste de couleur⁸⁹⁹ » qui est aussi une « réconciliation⁹⁰⁰ » avec cette dernière. Le point de vue revient à Wahab, de nouveau narrateur de sa propre vie sous la forme de sa voix intérieure, il a retrouvé la parole qu'il avait perdue : « Avant c'est comme si quelqu'un parlait pour moi...faisait le récit de ma propre vie. C'est comme si je disais « il » pour moi. Voix intérieure...Protection.⁹⁰¹ ». Avec l'annonce de la mort imminente de sa mère, le héros est amené à se rendre à son chevet à l'hôpital alors la temporalité du récit se concentre, se contracte sur une seule journée mais fait surgir une autre

⁸⁹⁵ *Ibid.*, p. 27.

⁸⁹⁶ *Ibid.*, p. 41.

⁸⁹⁷ *Ibid.*, p. 66.

⁸⁹⁸ Wajdi MOUAWAD, Brigitte SALINO, « Wajdi Mouawad, enfant dans la guerre, exilé sans frontières », 7 juillet 2007, lemonde.fr, page consultée le 30 juillet 2011 (mise à jour le 7/7/2007)

⁸⁹⁹ Wajdi MOUAWAD, *Visage retrouvé*, *Op. cit.*, p. 199.

⁹⁰⁰ *Ibid.*, p. 200.

⁹⁰¹ *Ibid.*, p. 161.

période : l'ellipse qui a mené le héros de l'adolescence à ses dix-neuf ans. Sont résumés les événements de cette période, sa fugue qui avait été plus longue que les apparences ne le laissaient entendre (« Une fameuse semaine où j'avais erré des jours durant. Une bêtise. Une fugue.⁹⁰² »), sa rencontre avec le psychologue suite à cette fugue, son choix de la peinture. Après le décès de sa mère, le narrateur doit retourner dans la chambre d'hôpital de cette dernière et là se produit la résolution de son problème : la perte conjointe de la terre natale et de la langue maternelle (une forme de mort symbolisée par la femme aux membres de bois) est assimilée à la perte de la mère, deux pertes réunies toutes les deux dans cette chambre. Alors, Wahab reconnaît le visage de sa mère :

Ma mémoire refait surface. Je regarde le visage de ma mère. Visage de beauté. C'est un visage qui est mort. Je me penche. Dans ses rides, je vois les chemins que j'ai parcourus lors de ma fugue, lorsque j'allai à travers le monde pour sauver mon âme. Penché sur le visage de ma mère, je vois les vallées profondes que j'ai descendues pour me rapprocher du monde. Je regarde son visage. La peur est conjurée, maman.⁹⁰³

Le roman s'achève sur l'évocation de la toile qu'est en train de réaliser le narrateur, à laquelle il entend donner « simplement la vérité⁹⁰⁴ ». La lecture de *Visage retrouvé* permet de montrer que, tant dans l'écriture dramatique que dans l'écriture romanesque, le tropisme qui traverse le travail de Mouawad est la quête identitaire avec toujours les mêmes thèmes obsédants (l'impact de la guerre, l'exil, la langue maternelle, la mort de la mère, le rôle du père) qui sont arrimés au parcours personnel de l'auteur.

La forme romanesque n'est pas la seule forme qui recueille des éléments autobiographiques relatifs aux auteurs dramatiques. En effet, des formes plus petites (dans le sens de plus courtes, plus ramassées) participent aussi d'un espace autobiographique : la nouvelle, le court-métrage. Si ces deux formes, pourtant opposées de nature (l'une littéraire, l'autre audiovisuelle) sont unies dans cette étude, c'est qu'elles sont des réalisations-exercices en exergue des productions dramatiques à caractère autobiographique, qui vont nourrir, compléter, éclairer ces dernières.

c) Les petites formes : nouvelles et courts-métrages comme exercices autobiographiques

Ce sont deux auteurs qui ont côtoyé les mêmes sphères de la création théâtrale du début des années 1990 qui recourent à ces petites formes : Jean-Luc Lagarce et Olivier Py. Jean-Luc Lagarce, qui apprend sa séropositivité en 1986, a toujours refusé le rapprochement de son

⁹⁰² *Ibid.*, p. 164.

⁹⁰³ *Ibid.*, p. 210.

⁹⁰⁴ *Ibid.*, p. 211.

écriture dramatique avec sa maladie considérant que cette dernière ne pouvait constituer un sujet. On constate d'ailleurs que la maladie et la mort hantaient déjà ses pièces avant même qu'il ne tombe malade (*Vagues souvenirs de l'année de la peste* (1982), *Les Orphelins* (1984)). Après l'annonce de sa maladie, l'évocation de cette dernière se fait majoritairement dans la forme du récit et non plus du théâtre, plus précisément dans la forme de la nouvelle (*Le Bain* (1993), *L'Apprentissage* (1994) et *Le Voyage à La Haye* (1994)). Et cette évocation devient plus clairement autobiographique quand on sait que Lagarce fait résonner ces récits avec son *Journal*.

Le récit du *Bain* est ainsi puisé dans le *Journal*, le personnage de G., malade, faisant très fortement penser au Gary dont il est question dans les écrits personnels de Lagarce. Une assimilation renforcée par Jean-Luc Lagarce qui décrit l'état de G. au moyen des mêmes termes tant dans la nouvelle (« Il va mourir vite, maintenant (...) »⁹⁰⁵) que dans le *Journal* (« Il va mourir vite maintenant (...) »⁹⁰⁶). De même, il est question d'un dîner au restaurant et d'une séance de cinéma suivis d'une soirée au bain : « On prend un long bain, lui, posé sur moi comme un enfant malade, son corps superbe en train de se défaire.⁹⁰⁷ ». Le *Journal* rapporte le même déroulement de la soirée : « (...) nuit très douce et belle chez moi et longue journée dans le lit, dans le bain.⁹⁰⁸ », « On prend un long bain, lui, posé sur moi comme un enfant malade, son corps superbe en train de se défaire. / On dort enlacés / C'était comme le bonheur le plus grand d'être si paisibles et le désespoir encore de savoir qu'on se quitte.⁹⁰⁹ ». Dans la nouvelle comme dans le *Journal*, il est question des mêmes conversations : « On parle de nos parents, de nous, enfants (...) »⁹¹⁰ et on retrouve les personnages de Ron et Müller (qui ne sont peut-être pas les vrais noms de ceux dont parle Lagarce dans son *Journal*, François Berreur précisant que les noms ont parfois été modifiés⁹¹¹). En somme, dans *Le Bain* comme dans le *Journal*, Lagarce fait le récit d'une scène d'adieux entre deux amants : « On s'abandonne. Nous nous faisons nos adieux.⁹¹² » note-t-il dans la nouvelle, « On s'abandonne⁹¹³ » est-il inscrit dans le *Journal*.

⁹⁰⁵ Jean-Luc LAGARCE, *Le Bain (Trois récits)*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2001, p. 43.

⁹⁰⁶ Jean-Luc LAGARCE, *Journal (1990-1995)*, *Op. cit.*, p. 21.

⁹⁰⁷ Jean-Luc LAGARCE, *Le Bain (Trois récits)*, *Op. cit.*, p. 46.

⁹⁰⁸ Jean-Luc LAGARCE, *Journal (1990-1995)*, *Op. cit.*, p. 21.

⁹⁰⁹ *Ibid.*

⁹¹⁰ Jean-Luc LAGARCE, *Le Bain (Trois récits)*, *Op. cit.*, p. 47, Jean-Luc LAGARCE, *Journal (1990-1995)*, *Op. cit.*, p. 21.

⁹¹¹ François BERREUR, Jean-Luc LAGARCE, *Journal (1990-1995)* (« Note de l'éditeur »), *Op. cit.*.

⁹¹² Jean-Luc LAGARCE, *Le Bain (Trois récits)*, *Op. cit.*, p.47.

⁹¹³ Jean-Luc LAGARCE, *Journal (1990-1995)*, *Op. cit.*, p. 21.

Le Voyage à La Haye, est également puisé quasiment mot pour mot dans le *Journal*⁹¹⁴. Lagarce rapporte le bref séjour qu'il fit à la Haye pour assister à la première d'une pièce dont il avait conçu la mise en scène. La maladie constitue ici la chaîne des fils où vient se tisser le quotidien d'une troupe en voyage avant le retour en France et l'hospitalisation qui engage une réflexion de l'auteur sur la vie dans l'attente de la mort et la future vie des autres qui va continuer. Ce dernier voyage est aussi l'occasion de dresser une petite comédie humaine (l'ambassadeur de France aux Pays-bas, paresseux et imbécile, les douaniers, les médecins de l'hôpital, savants et protecteurs qui infantilisent le patient).

Enfin, en 1993, suite à une commande de Roland Fichet sur le thème des « Récits de naissance », Jean-Luc Lagarce écrit *L'Apprentissage*, un récit à la première personne qui raconte un retour à la vie après une plongée dans le coma, la redécouverte des sens, la réappropriation de la parole et la sortie de l'hôpital. C'est donc un récit de re-naissance que propose Lagarce, une nouvelle vie qui s'engage après le coma dans laquelle : « On ne s'aime plus jamais, on comprend qu'on ne s'aimera plus jamais, on découvre cela aussi.⁹¹⁵ ». On retrouve dans cette nouvelle l'ironie qui marquait *Le Voyage à La Haye*, apposée au monde de l'hôpital. Ici aussi, le journal est pris comme modèle quand il s'agit de décrire la décrépitude du corps malade : « (...) si maigre, si effrayant⁹¹⁶ » qui lui inspire des cauchemars : « Mes bras étaient démesurément allongés et totalement décharnés⁹¹⁷ » ce qui devient un état réel dans la nouvelle : « (...) je ne me serais jamais imaginé démesurément long, si maladroitement long⁹¹⁸ ». Dans cette dernière, la maladie donne également lieu à des descriptions du corps : « si laid⁹¹⁹ », « sac d'os⁹²⁰ », « très maigre⁹²¹ », « débris de chose⁹²² », qui lui fait ressembler à la fois à un « vieillard⁹²³ » et à un « enfant petit⁹²⁴ », en proie aux soins médicaux (« mince tuyau enfoncé dans le nez⁹²⁵ », les « tuyaux dans les bras⁹²⁶ »).

En somme, ces trois nouvelles confirment la manière avec laquelle Jean-Luc Lagarce envisage son *Journal*. Celui-ci constitue un réservoir dans lequel l'auteur puise des séquences, des faits, des expériences pour les retranscrire dans le cadre d'une fiction (la nouvelle) très

⁹¹⁴ *Ibid.*, pp. 299-303.

⁹¹⁵ Jean-Luc LAGARCE, *L'Apprentissage (Trois récits)*, *Op. cit.*, p. 28.

⁹¹⁶ Jean-Luc LAGARCE, *Journal (1990-1995)*, *Op. cit.*, p. 138.

⁹¹⁷ *Ibid.*, p. 313.

⁹¹⁸ Jean-Luc LAGARCE, *L'Apprentissage (Trois récits)*, *Op. cit.*, p. 17.

⁹¹⁹ *Ibid.*

⁹²⁰ *Ibid.*, p. 25.

⁹²¹ *Ibid.*, p. 30.

⁹²² *Ibid.*, p. 28.

⁹²³ *Ibid.*

⁹²⁴ *Ibid.*

⁹²⁵ *Ibid.*, p. 18.

⁹²⁶ *Ibid.*

inspirée par son vécu, essentiellement focalisée sur la maladie (sensations physiques, relations humaines engendrées par cette dernière) qui donne lieu à une expression largement ironique provenant du point de vue mordant de celui qui s'apprête à quitter un monde qu'il observe. Mais surtout, il semble que la correspondance entre le *Journal* et les nouvelles donne aussi une autre facette à une pièce à caractère autobiographique comme *Le Pays lointain*. Dans ces productions écrites, de différents régimes, un même thème est traité : l'imminence de la mort. Or, si, dans la pièce, l'approche de la mort agit sur le temps, sur les personnages (avec la présence de personnages venus de l'au-delà) et sur le langage (dialogues inachevés, interrompus, impossibilité de dire), il n'est pas question du corps, des sensations physiques engendrées par l'avancée du mal ainsi la lecture des nouvelles complètent les pièces en donnant des éléments relatifs à cette dimension. L'écriture des nouvelles permet donc à l'auteur de traiter une autre facette des adieux à la vie depuis le point de vue du personnage malade sur ce qu'il ressent dans sa chair. En cela, la nouvelle développe la face la plus intime de la perception du personnage tandis que la pièce montre davantage quels sont les effets de la maladie sur la perception du personnage porte-parole de l'auteur (Louis dans *Le Pays Lointain*) : perception du temps, perception des relations qui se tissent autour de lui. De fait, la pièce traite du point de vue du personnage tourné vers le monde extérieur.

Les petites formes peuvent aussi être très éloignées du genre dans lequel s'exprime l'auteur d'habitude. C'est le cas d'un court-métrage réalisé en 2011 par Olivier Py et intitulé *Méditerranée*⁹²⁷. Le film est composé à partir de vieilles bobines 8mm tournées entre 1961 et 1974 dont les couleurs sont saturées, les images ont été remontées par l'auteur dont la *voix off* guide le spectateur au moyen d'un texte écrit pour l'occasion. Le film revient sur son histoire familiale en débutant avant la guerre d'Algérie avec des images au bord de la mer, un endroit symbolique puisque c'est cette même mer que les parents traversent en 1962 pour gagner la France. Les images montrent ses parents se filmer mutuellement, des cercles de femmes, des jeunes gens montés sur le toit d'une voiture qu'ils martèlent en rythme permettant de comprendre qu'ils scandent un slogan favorable à l'Algérie française. Puis, ce sont des images de son enfance qui défilent. Ce film, qui intervient plusieurs années après la pièce *Théâtres* (1998), apporte une confirmation de la nature autobiographique de la pièce en étayant tout ce qui est déjà présent dans cette dernière, au niveau de l'histoire familiale et de l'enfance de Py. De plus, le film prend le relais de la parole de l'auteur, seule source jusqu'alors dont disposait le lecteur/spectateur pour identifier la nature autobiographique de l'œuvre.

⁹²⁷ Olivier PY (réalisation), *Méditerranée*, Sombrero Films, couleur, 32 minutes, 2011.

Dans la problématique de l'autobiographie appliquée au théâtre, les petites formes non théâtrales produites par les auteurs dramatiques au cours de leur carrière nous intéressent dans la mesure où elles forment un espace avec les écrits personnels et les pièces envisagées comme autobiographiques, l'ensemble de ces écrits traitant des mêmes sujets et attestant, par là même, de l'utilisation de faits réels dans l'écriture. Ces petites formes, exercices formels et stylistiques, contribuent à faire exister le phénomène autobiographique dans l'écriture dramatique.

Par conséquent, on peut voir dans l'espace autobiographique une spécificité récurrente, presque systématique, dans la carrière des auteurs ayant produit au moins une pièce autobiographique. L'espace autobiographique vient compléter ce qu'on a appelé la « parole de l'auteur » (entretiens, correspondances, paratextes des pièces) puisque celle-ci se borne à l'évocation d'une œuvre précise mise en questionnement ; de cette parole on déduira ou non la nature autobiographique d'une pièce. Avec l'existence de l'espace autobiographique, cette nature tendra à être confirmée. Dans l'espace autobiographique, l'auteur émet un discours sur son propre parcours de manière plus ou moins ordonnée selon qu'il apparaît dans la pratique journalière ou agencé dans le but d'en faire une production artistique (autobiographie, roman, nouvelle, film et enfin pièce de théâtre). Une pièce qui semble présenter un caractère autobiographique invite donc systématiquement à envisager son existence dans un espace plus vaste à l'intérieur duquel se perçoivent des résonances et des comparaisons possibles entre les faits réels et les faits traités et retraités, depuis le journal jusqu'à la nouvelle, le roman, le film. A la lumière de cet espace autobiographique, la scène apparaît comme le lieu où se retrouvent les différentes formes que peut prendre le discours autobiographique d'un auteur.

iii. Des pièces à la confluence d'un espace autobiographique

a) Transpositions et réécritures : se dire au fil des œuvres

- Du journal au drame

L'utilisation du journal intime dans l'écriture dramatique contribue à étayer l'existence d'un théâtre de nature autobiographique par la mise en valeur d'un espace autobiographique dans lequel les différentes formes du discours (journal et théâtre compris donc) entrent en contact.

On parlera de transposition depuis le journal et non d'inspiration à partir de ce dernier parce qu'il s'agit de mettre en valeur des éléments très précis qui sont prélevés dans les pages personnelles, des faits qui entrent concrètement dans le cadre de la biographie de l'auteur (c'est-à-dire qu'ils sont attestés par des dates ou encore des personnes réelles). La transposition est à entendre ici comme la reproduction de situations ou de dialogues dans un autre contexte qui est celui du théâtre, nécessitant quelques ajustements. Au préalable, il faut noter que tous les auteurs ne se servent pas de leurs pages personnelles de la même manière. Il existe d'abord une transposition de type factuelle c'est-à-dire que les événements de l'ordre de l'intime et les réactions de l'auteur à ces événements, consignés dans les journaux, carnets, cahiers, sont transférés dans la trame d'une pièce notamment dans le discours (en particulier dans la forme dialogique) qui va formuler les mêmes doutes, regrets *etc.* et dans la dimension visuelle (transmise par les didascalies). Ensuite, c'est une transposition textuelle du journal à la forme théâtrale qu'on peut retrouver, la pièce faisant état d'un ou de plusieurs passages retranscrits quasiment mot pour mot à partir des pages personnelles. Le choix d'une de ces deux manières n'excluant pas systématiquement la cohabitation avec l'autre. En somme, il s'agit de montrer que l'auteur dramatique utilise son journal dans le but d'orienter le propos général de sa pièce, ou d'un sujet particulier à l'intérieur de cette dernière, vers la délivrance de ses pensées intimes.

Il y a donc d'abord une forme de transposition discrète mais qui apparaît clairement à l'occasion de la lecture du journal de l'auteur. Dans cette forme de transposition, l'auteur adapte à la scène les doutes émis dans son journal et relatifs à sa vie personnelle. Par exemple, dans *La Grand'Route*, Strindberg élabore le parcours du héros selon un passage en revue de la vie de ce dernier, qui est re-confronté à toutes les étapes de son existence. Ce choix dramaturgique était déjà appelé par Strindberg dans son *Journal* qui émet la volonté de « (...) passer [sa] vie en revue⁹²⁸ ». Ce faisant, il montre son héros confronté à son propre enfant qui ne le connaît pas : « Voilà papa !⁹²⁹ » dit l'enfant, désignant un autre homme. Cette scène traduit les sentiments nostalgiques générés par la nouvelle vie sentimentale d'Harriet Bosse qui donne à leur fille, Anne-Marie, un beau-père, comme le remariage de Frida Uhl avait donné un beau-père à la fille qu'ils avaient eu ensemble, qui destituait la figure paternelle pour l'auteur : « Je me suis toujours attendu à ce que Kerstin ait un beau-père (...), à quoi bon alors un père titulaire ?⁹³⁰ ». La rencontre de l'enfant et du personnage principal de *La Grand'Route* illustre ainsi parfaitement les craintes de Strindberg (« Qu'est-ce que j'espère : qu'un beau-père

⁹²⁸ August STRINDBERG, *Journal occulte*, *Op. cit.*, p. 98.

⁹²⁹ August STRINDBERG, *La Grand'Route*, *Op. cit.*, p. 495.

⁹³⁰ August STRINDBERG, *Théâtre complet (tome VI)*, *Op. cit.*, p. 508.

soit épargné à la Petite !⁹³¹ ») et les reproches qu'il formule, encore une fois, à la Femme, ici dans son rôle de Mère : « Tu m'as envoyé ton enfant avec le bracelet du Serf ! A cet instant, l'enfant a cessé d'être à moi ! J'y ai renoncé, j'y renonce.⁹³² » note-il dans son *Journal*, le « Serf » désignant ici l'aimé de Bosse. Les pièces de Strindberg ne donnent pas lieu à une transposition directe des passages de son journal mais révèlent davantage sa volonté de montrer « (...) une vie plus élevée sur un plan plus élevé⁹³³ » en plaçant remarques personnelles, doutes et regrets intimes dans un univers fantastique et symbolique. Strindberg utilise donc dans ses pièces des éléments qu'on trouve dans son journal, mais, placés dans l'écriture dramatique, ces éléments apparaissent comme éthérés, dépourvus de leur dimension prosaïque voire anecdotique.

Par conséquent, la correspondance entre les pièces et les écrits personnels peut mettre en lumière la dimension autobiographique de certains thèmes et faits présents dans une pièce, par exemple, ici les angoisses paternelles pour Strindberg. De ce point de vue, Marguerite Duras se situe dans la lignée de l'auteur suédois en faisant passer les faits précisément exposés dans ses *Cahiers de la guerre* dans la trame de *L'Éden cinéma*. On y retrouve tous les éléments du *Cahier rose marbré* comme le recours aux chettys avec lesquels la mère traite pour obtenir l'argent nécessaire à l'achat de la concession de Prey Nop : « Elle emprunte aux chettys de Saïgon – les derniers des usuriers du Sud asiatique. / Elle hypothèque son bungalow. / Elle vend ses meubles.⁹³⁴ ». Puis, on retrouve le désastre qui s'abat sur les terres nouvellement acquises : « La marée de juillet monta à l'assaut de la plaine et noya les récoltes⁹³⁵ ». Comme dans le récit que l'auteur rapporte dans ses cahiers, la famille de Suzanne se déplace dans une vieille Citroën (« La mère : (...) La nôtre, c'est une Citroën.⁹³⁶ ») qui contraste avec la Morris Léon-Bollée de Léo / Mr. Jo. La pièce rapporte aussi le goût du frère de Suzanne pour la chasse, faisant de ce dernier « le petit frère chasseur de tigres⁹³⁷ ». Duras reprend un détail de ses carnets qui est la chasse aux échassiers noirs, intervenant quand les autres viandes n'étaient plus souhaitées par la famille : « Maintenant, on préférerait les échassiers noirs. Joseph les tuait dans les marécages⁹³⁸ ». L'activité de la chasse plonge le bungalow dans une ambiance empreinte de mort : « Dans la remise il y avait des biches qui pendaient, la mâchoire ouverte. On les gardait trois jours, puis après, on les jetait dans la rivière.⁹³⁹ ». On

⁹³¹ August STRINDBERG, *Journal occulte*, *Op. cit.*, p. 144.

⁹³² *Ibid.*, p. 130.

⁹³³ *Ibid.*, p. 128.

⁹³⁴ Marguerite DURAS, *L'Éden cinéma*, *Op. cit.*, p. 24.

⁹³⁵ *Ibid.*, p. 20.

⁹³⁶ *Ibid.*, p. 49.

⁹³⁷ *Ibid.*, p. 29.

⁹³⁸ *Ibid.*, p. 32.

⁹³⁹ *Ibid.*

retrouve également la violence de la mère que les cahiers abordent : « Voix de Suzanne : Quand elle était revenue (...) elle s'était jetée sur moi et elle m'avait battue. / Elle criait.⁹⁴⁰ ».

En revanche, il y a aussi des écarts notables par rapport à la version des écrits personnels, le plus important d'entre eux concernant la personnalité de Léo / Mr. Jo. Pourtant, les grandes étapes de l'histoire liant la narratrice à Léo dans les cahiers sont repris dans le déroulement de la pièce. L'intérêt matériel que suscite Léo aux yeux de la famille Donnadiou se retrouve dans *L'Éden cinéma* sous la forme d'un dialogue entre Mr. Jo et Suzanne, largement mené par cette dernière. De même, le refus du mariage de Suzanne avec Mr. Jo rejoue le refus initial du père de Léo : « Suzanne : C'est son père. / Il veut une jeune fille riche pour son fils⁹⁴¹ ». Cependant, l'assurance que donnait sa fortune au chinois de Cholen, qui pouvait prendre un air d'arrogance, se mue dans la pièce en timidité et en fragilité qui favorise un jeu d'acteur mettant en valeur cette sensibilité perceptible du personnage : « Mr. Jo, *hésite*⁹⁴² », « Suzanne : Devant moi Mr Jo pleurait⁹⁴³ », « Mr. Jo pleure sans répondre (...) Mr. Jo pleure toujours⁹⁴⁴ », « Peur de Mr. Jo⁹⁴⁵ », « Mr. Jo, *désespéré*⁹⁴⁶ », « Mr. Jo pleure⁹⁴⁷ », « Mr. Jo baisse les yeux⁹⁴⁸ » ; il apparaît successivement « Supplicié⁹⁴⁹ », « (...) écrasé⁹⁵⁰ ». De même, certains détails des cahiers sont légèrement modifiés en vue de leur adaptation à l'écriture dramatique et plus loin à leur réalisation scénique. Ainsi, quand Duras décrit ses sorties en ville dans ses cahiers, elle parle de sa vêtue, son chapeau et son sac à main. Dans la pièce, elle prolonge la description de son accoutrement en s'assimilant à une « petite putain⁹⁵¹ » : « Suzanne - « fardée comme une putain » -, (...) avec un chapeau de paille, un sac à la main⁹⁵² ». La banale description des vêtements est modifiée et agrémentée de sorte de correspondre à l'un des fils conducteurs de la pièce qui est la prostitution de Suzanne contre les faveurs du chinois (Suzanne : (...) C'était ma première prostitution⁹⁵³ ». A partir d'un détail relevé dans l'écriture personnelle, Duras forme les signes visuels de ce qui sous-tend la trame de *L'Éden cinéma*. De la même manière, Duras se sert d'un détail émis dans les cahiers pour en faire un élément signifiant de la pièce. Dans les *Cahiers de la guerre*, l'auteur note

⁹⁴⁰ *Ibid.*, p. 95.

⁹⁴¹ *Ibid.*, p. 77.

⁹⁴² *Ibid.*, p. 45.

⁹⁴³ *Ibid.*, p. 63.

⁹⁴⁴ *Ibid.*, p. 67.

⁹⁴⁵ *Ibid.*, p. 72.

⁹⁴⁶ *Ibid.*

⁹⁴⁷ *Ibid.*, p. 93.

⁹⁴⁸ *Ibid.*, p. 90.

⁹⁴⁹ *Ibid.*, p. 73.

⁹⁵⁰ *Ibid.*, p. 92.

⁹⁵¹ *Ibid.*, p. 90.

⁹⁵² *Ibid.*, p. 101.

⁹⁵³ *Ibid.*, p. 43.

qu'elle aime à danser avec son frère, ce qui devient dans la pièce le signe visuel de la relation presque incestueuse qu'ils entretiennent : « La danse devient comme une donnée de la parenté, ils dansent à deux comme un seul corps.⁹⁵⁴ ». Par conséquent, Duras cherche à traduire dans l'ordre de la communication théâtrale des éléments de l'écriture intime c'est-à-dire par le biais de la dimension sonore (des dialogues) et visuelle (corps : postures, costumes) qu'implique la scène.

On retrouve cette correspondance entre des passages du journal personnel et une trame théâtrale dans *Le Pays lointain* de Jean-Luc Lagarce. La relation du personnage de Louis avec sa famille, une relation fondée sur la distance, presque l'indifférence, rejoint tout à fait les pages du journal consacrées aux relations familiales : « Tout le monde se fout de ce que je fais dans la vie. On ne se parle pas (...) On m'aime. Qui dirait le contraire ?⁹⁵⁵ », « (...) je pense à cette distance infranchissable entre eux et moi⁹⁵⁶ », « indifférence paisible⁹⁵⁷ ». On retrouve ainsi dans ses pages personnelles le thème du non-dit si présent dans la pièce : « Mes parents ont failli me faire hurler des horreurs définitives ce soir. Il a fallu que j'aie me mettre au lit (...) pour éviter l'irréparable.⁹⁵⁸ ». De fait, l'attitude de Louis rejoint celle de l'auteur tel qu'il se voit au sein du noyau familial, se contentant de « jouer le rôle du bon fils⁹⁵⁹ » et constatant le décalage qui règne entre sa famille, provinciale et attachée aux valeurs traditionnelles du travail et de la famille (symbolisées dans la pièce par le prénom de l'enfant du frère de Louis, nommé Louis aussi, perpétuant une tradition familiale) et lui, parti à la capitale et auteur : « Toute cette hargne – cette haine, cette violence, la haine, oui, qui m'a pris – contre les parents. Toutes ces longues années – depuis que je suis un homme – à ne jamais vouloir me voir tel que je suis.⁹⁶⁰ ». Mais Lagarce ne se limite pas à traiter des éléments qui ont manifestement trait à son intimité, à son parcours personnel, aux rapports humains qui régissent sa vie privée. Il fait du *Pays lointain*, un lieu de transposition de passages de son journal.

Le lundi 1er avril 1991, Jean-Luc Lagarce rapporte la visite qu'il vient d'effectuer à sa famille en Province et décrit sa rencontre avec un ancien ami très proche, Louis. Lorsqu'il ajoute, plus tard, des commentaires à ses premiers carnets, il revient sur cet instant mais Louis est alors renommé Paul. Ces deux prénoms sont probablement inventés en revanche il s'agit bien d'une seule et même personne. Dans *Le Pays lointain*, cette dernière est présente,

⁹⁵⁴ *Ibid.*, p. 67.

⁹⁵⁵ Jean-Luc LAGARCE, *Journal (1977-1990)*, *Op. cit.*, p. 467.

⁹⁵⁶ Jean-Luc LAGARCE, *Journal (1990-1995)*, *Op. cit.*, p. 84.

⁹⁵⁷ *Ibid.*, p. 75.

⁹⁵⁸ *Ibid.*, p. 103.

⁹⁵⁹ *Ibid.*, p. 107.

⁹⁶⁰ *Ibid.*, p. 137.

renommée Pierre : « l'Ami qui devient fou⁹⁶¹ ». Dans son *Journal*, il dit avoir croisé son ami lors d'une promenade : « Ai rencontré – je me promène avec ma mère dans la forêt derrière chez nous – la famille de Paul et Paul lui-même (...)»⁹⁶², « Je l'ai revu, c'était un dimanche après-midi, sur la route forestière⁹⁶³ ». Dans la pièce, cette rencontre est rapportée par les personnages, l'auteur reprend le cadre de la promenade pour en faire le récit : « Louis : On se rencontre, je me promène, je suis avec ma mère, il se promène, il est avec ses parents – tu es avec tes parents (...)»⁹⁶⁴. Dans le *Journal*, Lagarce évoque une personne « (...) un peu à la traîne.⁹⁶⁵ » tandis que dans la pièce ce même élément est développé pour insister sur une forme de désarroi de Pierre, mêlé à de la solitude morale : « Louis : (...) il marche à quelques distance d'eux, et semble les suivre, silencieux comme il fut toujours. (...)»⁹⁶⁶. Dans le *Journal*, c'est la mère de l'auteur qui délivre l'information principale concernant Louis / Paul : « (...) ma mère m'explique que Paul est très malade, en train de devenir fou à peu à peu ; que, depuis plusieurs années il ne peut plus travailler, qu'il a de graves troubles de la personnalité et qu'il habite à nouveau chez ses parents, complètement à leur charge⁹⁶⁷ ». L'information est synthétisée ensuite dans les commentaires ultérieurs de l'auteur dans son *Journal* : « Ensuite, plus tard, il est devenu fou, c'est ma mère qui dit ça, il est à la charge de ses parents.⁹⁶⁸ ». Dans *Le Pays lointain*, c'est le personnage de la mère qui rapporte directement l'information mais elle-même fonde son propos sur un récit qu'elle a entendu : « La Mère : Il est devenu doucement fou, ce qu'on dit, ce que les autres gens disent (...) il est devenu fou, doucement, et dans l'incapacité aujourd'hui d'être seul, de se sortir seul des difficultés de la vie, d'y faire face, cette manière-là qu'ont les gens de parler⁹⁶⁹ ». La maladie mentale du personnage est évoquée comme une rumeur, les propos des gens du pays sur ce qui peut apparaître comme une forme de honte ou d'anomalie. De fait, Lagarce transpose ce passage du journal au texte dramatique dans le but de mettre en parallèle les deux maladies (mentale et physique) qui touchent les personnages de Louis et de Pierre, et l'effet qu'elles ont sur eux, un effet relatif à la solitude, paradoxal d'ailleurs, quand on pense à la dépendance aux autres qu'elles provoquent (en termes de soin, d'accompagnement *etc.*). Cette mise en parallèle dans la pièce apparaît comme la version développée de la comparaison qu'effectue déjà l'auteur dans son *Journal*, sur le ton de l'ironie : « (...) j'étais déjà malade et lui fou, on

⁹⁶¹ Jean-Luc LAGARCE, *Le Pays lointain*, *Op. cit.*, p. 63.

⁹⁶² Jean-Luc LAGARCE, *Journal (1990-1995)*, *Op. cit.*, p. 71.

⁹⁶³ Jean-Luc LAGARCE, *Journal (1977-1990)*, *Op. cit.*, p. 20.

⁹⁶⁴ Jean-Luc LAGARCE, *Le Pays lointain*, *Op. cit.*, pp. 63-64.

⁹⁶⁵ Jean-Luc LAGARCE, *Journal (1990-1995)*, *Op. cit.*, 2008, p. 71.

⁹⁶⁶ Jean-Luc LAGARCE, *Le Pays lointain*, *Op. cit.*, pp. 63-64.

⁹⁶⁷ Jean-Luc LAGARCE, *Journal (1990-1995)*, *Op. cit.*, p. 71.

⁹⁶⁸ Jean-Luc LAGARCE, *Journal (1977-1990)*, *Op. cit.*, p. 20.

⁹⁶⁹ Jean-Luc LAGARCE, *Le Pays lointain*, *Op. cit.*, pp. 63-64.

était bien.⁹⁷⁰ ». En définitive, Lagarce utilise cet instant presque anecdotique de la rencontre avec l'ancien ami, rapportée dans le journal, dans le but d'orienter la lecture du personnage de Louis, que la solitude gagne à mesure que la maladie progresse et l'entraîne vers la mort.

La transposition textuelle de passages appartenant à la sphère privée peut-être envisagée comme une caractéristique de la scène autobiographique puisque Restif de la Bretonne comme Philippe Caubère, se réclamant tous deux clairement d'une expression autobiographique, y recourent. Dans *Le Drame de la vie*, Restif cite des passages de ses *Cahiers* notamment dans l'épisode consacré à Madame Parangon (*Madame Parangon* (Scène 7, acte III)). Certes, il faut préciser que les cahiers de jeunesse de Restif ne sont pas parvenus à la connaissance contemporaine en particulier les cahiers de 1753-54 qui auraient été détruits par la belle-mère de Restif. Or, quand Mme Parangon demande à Edmond de lui lire des passages de son cahier, il s'agit, par déduction, des cahiers qui ont été détruits puisque Restif / Edmond est en apprentissage chez les Parangon entre 1751 et 1755. On peut donc supposer que, si Restif restitue ici des pages de son cahier, c'est de mémoire et peut-être plus probablement encore invente-t-il ces pages. Néanmoins, cette scène est intéressante à plusieurs égards puisque l'auteur inclus dans son *Drame* des répliques qui seraient de l'ordre de l'écriture intime (« (...) il n'est peut-être personne, qui puisse...comprendre.⁹⁷¹ ») et ce de manière tout à fait assumée puisque toute la scène se déroule autour du cahier qu'Edmond hésite à ouvrir (« Mais...je serai bien honteux...C'est une espèce de confession, madame !⁹⁷² »). Pourtant, l'écriture intime est ici feinte si on considère que Restif reconstitue les pages de ses cahiers de mémoire et non qu'il puise directement à l'intérieur les extraits en question. L'écriture intime devient elle-même spectacle, elle est adaptée à la scène de séduction entre Edmond et Mme Parangon avec la complicité de la servante, Toinette. La traduction à laquelle procède Edmond depuis les pages écrites en latin et en grec participe à la fois de la dimension autobiographique (on connaît l'habitude de Restif de recourir aux langues antiques dans ses écrits personnels) et théâtrale avec toujours une dynamique du dévoilement, ici un effeuillage mental, qui noue à l'érotisme. De fait, cette scène donne aussi des éléments sur ce qui motive la pratique d'écriture de Restif : le désir que suscite chez lui la gence féminine. Enfin, cette scène retient aussi l'attention puisque le journal y est matériellement mis en scène dans un jeu de dissimulation indiqué par les didascalies : «Edmond. (*tirant le cahier dessous d'autres papiers*)⁹⁷³ », « Mme Parangon. (*prenant le cahier, qu'Edmond*

⁹⁷⁰ Jean-Luc LAGARCE, *Journal (1977-1990)*, *Op. cit.*, p. 20.

⁹⁷¹ Nicolas-Edme RESTIF DE LA BRETONNE, *Le Drame de la vie*, *Op. cit.*, p. 88.

⁹⁷² *Ibid.*

⁹⁷³ *Ibid.*

retient)⁹⁷⁴ », « Mme Parangon. (*laissant le cahier*)⁹⁷⁵ », « Edmond. (*avec véhémence, présentant le cahier ouvert*)⁹⁷⁶ », « Mme Parangon. (*jetant un coup d'œil sur le cahier ouvert*)⁹⁷⁷ », « Mme Parangon. (*feuilletant*)⁹⁷⁸ », Edmond. (*Il pose le cahier sur la table. Toinette le prend et elle étudie.*)⁹⁷⁹ », « Toinette (*remettant le cahier à Edmond*)⁹⁸⁰ ». Le cahier intime pénètre donc l'œuvre en occupant la place d'un objet scénique mettant en perspective les différentes écritures de soi.

Dans *Le Triomphe de la jalousie (Le Roman d'un acteur)*, Philippe Caubère donne aussi à ses carnets la fonction d'objet scénique : « Clémence espionne les carnets de Ferdinand (...) », « Il extirpe le carnet de sous Clémence.⁹⁸¹ ». A l'instar de Restif, Caubère met en scène indirectement sa pratique d'écriture personnelle. Cette mise en jeu du journal dans la pièce n'est pas que d'ordre matériel puisque des passages du journal sont aussi adaptés. Ainsi, la rencontre entre Clémence et Ferdinand donne lieu à une première adaptation. Dans cette scène, le héros est amené à raconter d'où il vient ce qui lui permet de donner des faits autobiographiques déjà présents dans les carnets comme l'aventure du Théâtre d'Essai d'Aix-en-Provence. Dans les carnets, il décrit la Provence de son enfance qui se situe très loin du cliché cultivé depuis la littérature de Marcel Pagnol : « Ma Provence, ça été celle des usines, des routes, des cheminées, des camions, et des incendies qui ravagent les collines et encerclent la mer.⁹⁸² ». C'est une Provence industrielle qu'il présente : « (...) les routes (...) le cercle lumineux des usines Shell, avec leurs torchères magnifiquement plantées le long du rivage de l'étang de Berre.⁹⁸³ ». Dans la pièce, cette présentation est reprise sous la forme d'un dialogue :

Clémence : Oh ! « La-Fare-les-Oliviers », comme c'est joli ! J'imagine tous ces oliviers.

Ferdinand : Oh ! N'imaginez rien du tout, mademoiselle. C'est des grosses collines pleine d'oliviers, vous savez. C'est la culture industrielle, là ! Pas de place pour le rêve. A peine pour les tracteurs...

Clémence : Moi j'imaginai un petit village au fond d'une vallée.

Ferdinand : Au contraire, c'est une cité-dortoir à côté de Schell-Berre. Vingt-mille ouvriers immigrés tous les soirs qui s'endorment en rêvant à leur pays. L'enfer sur terre.(...)⁹⁸⁴

⁹⁷⁴ *Ibid.*

⁹⁷⁵ *Ibid.*

⁹⁷⁶ *Ibid.*

⁹⁷⁷ *Ibid.*

⁹⁷⁸ *Ibid.*, p. 90.

⁹⁷⁹ *Ibid.*

⁹⁸⁰ *Ibid.*

⁹⁸¹ Philippe CAUBERE, *Le Roman d'un acteur, Op. cit.*, p. 538.

⁹⁸² Philippe CAUBERE, *Les Carnets d'un jeune homme, Op. cit.*, p. 595.

⁹⁸³ *Ibid.*, p. 596.

⁹⁸⁴ Philippe CAUBERE, *Le Roman d'un acteur, Op. cit.*, p. 47.

Plus précisément encore, il rapporte dans ses carnets le dialogue par lequel il mit fin à sa collaboration avec Ariane Mnouchkine : « - Ariane, je suis dans la merde ! / - C'est-à-dire ? / - C'est-à-dire que je vais me tirer !⁹⁸⁵ », et la scène qui suivit : « Quelques balbutiements, quelques bavardages, quelques tentatives vaseuses de justifications, et me voilà tout seul sur le périphérique, jeté de sa 2CV (...)»⁹⁸⁶ ». Il transpose trait pour trait cette scène dans *Les Marches du Palais* : la 2CV constituant le cadre de la rupture, le dialogue : « Ferdinand : Écoute, Ariane, je ne te cache pas que je suis dans la merde. / Ariane : Pourquoi ? / Ferdinand : Parce que je crois que je vais me tirer⁹⁸⁷ », les justifications balbutiantes précédant l'abandon sur le périphérique : « Ariane : Salut ! Va-t'en. (*Elle le fout dehors, referme la portière, embraye et démarre.*) (...) Ferdinand : (...) mais comment je vais faire pour rentrer chez moi ?⁹⁸⁸ ». A ces éléments des carnets, Caubère ajoute des éléments de mise en scène destinés à rendre solennel cet échange qui marque un basculement dans la vie de l'acteur : la musique de Purcell (*King Arthur*) accompagne le flot de sang dont l'acteur se couvre dans un double renvoi à un univers tragique et à la mort de Molière que jouait Caubère dans le film du Théâtre du Soleil.

Par conséquent, les pièces à caractère autobiographique recueillent et adaptent à leurs propres contours théâtraux des passages issus de textes personnels de l'auteur. Ce procédé permet non seulement d'apporter de nouvelles attestations quant à l'existence d'une scène autobiographique (en permettant des études comparatives entre les faits présentés comme réels et autobiographiques et les trames) tout en montrant une quasi-systématisation du travail de transposition et d'adaptation depuis les journaux mais aussi depuis les romans.

- De l'œuvre romanesque à l'œuvre théâtrale : la question de la théâtralité

Le texte dramatique à caractère autobiographique est fréquemment le lieu d'une réécriture d'une œuvre autobiographique déjà existante sous forme romanesque, qui peut éventuellement occuper une place transitionnelle entre le journal intime et la pièce à caractère autobiographique même si l'autobiographie romanesque ne montre pas systématiquement de passages transposés depuis un journal.

C'est notamment cette position en amont de l'autobiographie romanesque par rapport à la pièce qui fait refuser à Pierre Testud le terme de *théâtre autobiographique* (*Europe*, 1990)

⁹⁸⁵ Philippe CAUBERE, *Les Carnets d'un jeune homme*, *Op. cit.*, p. 566.

⁹⁸⁶ *Ibid.*

⁹⁸⁷ Philippe CAUBERE, *Le Roman d'un acteur*, *Op. cit.*, pp. 775-776.

⁹⁸⁸ *Ibid.*, pp. 780-781.

pour *Le Drame de la vie*, préférant envisager la pièce de Restif comme une théâtralisation du récit autobiographique ce qui laisse entendre qu'il s'agit d'une simple transposition du roman à la forme dialogique. Testud explique sa position en justifiant du fait que la pièce ne serait pas destinée à être représentée, elle ne serait pas conçue pour un public et son seul lecteur compétent serait Restif lui-même. Néanmoins, il semble que *Le Drame*, théâtralisant en effet *M. Nicolas*, soit aussi une réflexion sur l'art théâtral, depuis l'écriture dramatique jusqu'aux outils scéniques mis en jeu : « *Le Drame* est une œuvre théâtrale en attente d'un public, d'une scène, d'acteurs régénérés.⁹⁸⁹ ». Et cette réflexion commence avec le travail de réécriture qui met en valeur les moyens et les possibilités proposés par la scène. C'est pour cette raison que nous essayerons de concilier la vision de Testud avec celle qui est notre, qui considérons *Le Drame de la vie* comme une pièce relevant d'un théâtre autobiographique. La première proposition n'empêche pas la seconde mais cette complémentarité nécessite d'opérer à des distinctions entre la réécriture sous la forme de dialogues des passages de *M. Nicolas* (répondant alors à la lecture de Pierre Testud) et le travail sur les moyens relevant uniquement de la représentation sensible (recours aux ombres, marionnettes, scènes de mimes) qui élargissent la stricte et prétendue unique théâtralisation du récit pour toucher à la théâtralité.

Au préalable, il faut noter que la forme romanesque (*M. Nicolas*) appelait déjà le théâtre. Une scène est particulièrement représentative de cet emprise du théâtre sur l'auteur qui est celle du viol de Madame Parangon. Dans *Monsieur Nicolas*, en guise de prélude au viol, le héros rapte Colette Parangon, qui est en train de ranger des paquets, dans une scène d'une grande intensité dramatique qui appelle une dimension visuelle et sonore. En effet, dans le roman, le désir du héros est signifié par une description sensible, mettant en jeu la vue et le toucher : « Mon œil ardent se fixait sur sa jambe fine, sur son soulier de droguet blanc, dont le talon mince, élevé, donnait encore plus de délicatesse à son pied mignon (...) A chaque fois qu'elle posait un paquet de fil, elle me tournait le dos, et tendait une jambe en arrière ; son pied me touchait : c'était une mèche brûlante.⁹⁹⁰ ». C'est dans le discours didascalique que Restif réécrit son désir, faisant aboutir la théâtralité de cette scène : « A chaque paquet que Mme Parangon pose sur le haut de l'armoire, elle avance une jambe en dehors. Edmond la dévore des yeux. (...)»⁹⁹¹ ». Puis, la scène bascule d'une activité domestique à une proximité intime :

⁹⁸⁹ Jean GOLDZINK, RESTIF DE LA BRETONNE, *Le Drame de la vie* (« Préface »), *Op. cit.*, p. 9.

⁹⁹⁰ Nicolas RESTIF DE LA BRETONNE, *Monsieur Nicolas* (Pléiade), *Op. cit.*, p. 579.

⁹⁹¹ Nicolas-Edme RESTIF DE LA BRETONNE, *Le Drame de la vie*, *Op. cit.*, pp. 102-103.

Colette se retourna pour descendre...Elle s'appuya sur mon épaule. Je me retourne en face. Je posai une main de la manière convenable à mon dessein, et de l'autre, j'enveloppai sa taille. Elle fut sans effroi d'abord...Mais comme la main téméraire soulevait la jupe, et que je me dirigeais vers le lit, elle parut se troubler. « Posez-moi ! me dit-elle. - Non » répondis-je.⁹⁹²

Dans la version théâtrale, le forfait ne s'annonce pas tout à fait de la même manière :

(...) (*Après un dernier paquet, elle veut descendre.*)

Edmond (*la recevant dans ses bras, et l'y retenant*). - Précieux fardeau !

Mme Parangon (*avec douceur*). - Posez-moi, Edmond ! Je vous fatigue ?

Edmond (*la posant à l'autre bout de la salle*). - Vous êtes tout immatérielle !... et la vertu ne pèse pas !

Mme Parangon – Je voudrais que nos pères fussent ensemble ici, et qu'ils nous vissent !⁹⁹³

Dans cette scène, comparativement à la tournure romanesque, l'évocation des pères contribue à accentuer le caractère idéal de ce moment intime. De plus, en plaçant Anneaugustin et Madame Parangon sous le regard autoritaire des pères, Restif indique que la pudeur est de mise dans la représentation de son crime, comme si les figures paternelles convoquaient la bienséance. C'est pourquoi il rejette le viol hors de la scène à la fin de l'acte mais cette pudeur ne sert pas seulement à sauvegarder la moralité, elle sert aussi à ménager le souvenir d'une époque chérie et sacrée entre toutes. Plus largement, les scènes scabreuses de *Monsieur Nicolas* sont réécrites avec plus de pudeur dans la pièce. D'ailleurs, la complicité entre Edmond et Madame Parangon apparaît davantage motivée par la tendresse d'une mère pour son fils. Mais cette pudeur est une sorte de leurre qui bénéficie de la dimension fantasmatique de l'organisation théâtrale. En effet, la scène inaugurale de *Madame Parangon ou le Pouvoir de la Vertu* illustre bien comment le théâtre recycle des instants scabreux en scènes donnant lieu à un érotisme latent. Cette scène reprend un épisode de *M. Nicolas* dans laquelle le héros, inscrivant un talisman dans la chaussure de Mme Parangon, se retrouvait face à cette dernière « comme un criminel qui vient devant son juge⁹⁹⁴ ». *Le Drame* reprend le prétexte du talisman (l'inscription « Je vous adore !...⁹⁹⁵ ») pour développer le double thème du fétichisme (la chaussure soulevant l'enthousiasme du héros) et de l'exhibitionnisme puisque la scène de l'inscription du talisman se déroule sous le regard de la femme aimée qui, cachée, observe le jeune homme. On voit que Restif apporte des modifications qui visent à exploiter les possibilités du théâtre, ici le visible et le dissimulé. Ce sont les moyens techniques dont dispose l'auteur, avec la dimension matérielle de la scène, à laquelle se

⁹⁹² Nicolas RESTIF DE LA BRETONNE, *Monsieur Nicolas* (Pléiade), *Op. cit.*, p. 579.

⁹⁹³ Nicolas-Edme RESTIF DE LA BRETONNE, *Le Drame de la vie*, *Op. cit.*, pp. 102-103.

⁹⁹⁴ Nicolas-Edme RESTIF DE LA BRETONNE, *Monsieur Nicolas* (Pléiade), *Op. cit.*, p. 428.

⁹⁹⁵ Nicolas-Edme RESTIF DE LA BRETONNE, *Le Drame de la vie*, *Op. cit.*, p. 70.

réfèrent les didascalies, qui sont propres à représenter des épisodes comme le dîner du 9 mars 1786 chez Grimod de La Reynière au cours duquel Castanio donna en spectacle des phénomènes électriques ainsi que des ombres chinoises. Restif adapte donc les épisodes de son autobiographie dans l'ordre du visuel, en cultivant leur aspect spectaculaire.

Par ailleurs, Restif ne se contente pas de procéder à une transposition de *M. Nicolas* dans l'écriture dramatique puisque *Le Drame de la vie* constitue aussi un index extrêmement fourni et détaillé de toutes ses œuvres romanesques, ce de différentes manières. Certains épisodes sont puisés dans les œuvres précédentes et parfois modifiés, c'est le cas de l'épisode de Louise et Thérèse déjà présent dans *Les Nuits de Paris* et *Nouveaux mémoires d'un homme de qualité*, auquel Restif ajoute un épilogue : la découverte de sa paternité. C'est aussi l'occasion pour Restif de s'adresser directement au lecteur en l'informant des modifications qu'il a effectué : « Voyez la vertu dans le vice, vol. XXX des *Contemporaines* ; c'est le même trait ; car le dénouement n'arriva pas si tôt (...)»⁹⁹⁶ ». A d'autres endroits, ce sont des raccourcis opérés par la référence aux œuvres précédentes qui lui permettent de citer des œuvres antérieures, particulièrement dans les *Scènes détachées* : « Castanio joue le reste de l'aventure : mais nous la retranchons, attendu qu'à l'exception de ce commencement, elle est en entier dans *L'Année des Dames*, à la nouvelle intitulée *La Genevoise*.⁹⁹⁷ », « Voir cette Lettre, dans le *Paysan-Paysanne réunis*, p. 341 du premier volume (...)»⁹⁹⁸ », « Voyez *La Prévention nationale*⁹⁹⁹ ». En outre, le personnage de Filette [*sic*] est chargé de dresser une rétrospective¹⁰⁰⁰ de toutes ses œuvres et Restif ne rate pas une occasion d'émettre des repères biographiques à travers ses publications : « J'imprimai *Le Pornographe*¹⁰⁰¹ ». Il n'oublie donc pas d'annoncer la rédaction de l'œuvre précédant *Le Drame : Les ressorts du cœur humain dévoilés*¹⁰⁰², devenu par la suite *M. Nicolas*.

A première vue, on pourrait reprendre la nuance qu'opère Pierre Testud entre théâtre autobiographique et théâtralisation du récit pour envisager *L'Éden cinéma* mais là encore les deux notions se complètent puisque Duras travaille aussi sur la dimension visuelle et surtout sonore de son texte ce qui dépasse la théâtralisation du récit et se place bien dans l'ordre d'un questionnement sur la théâtralité de celui-ci. C'est d'ailleurs la théâtralité qui l'amène à formuler la différence qu'elle entrevoit entre écriture romanesque et écriture dramatique, cette dernière étant tout entière tournée vers la réalisation scénique qu'elle vise, dépossédant d'une

⁹⁹⁶ *Ibid.*, p. 429.

⁹⁹⁷ *Ibid.*, p. 434.

⁹⁹⁸ *Ibid.*, p. 465.

⁹⁹⁹ *Ibid.*, p. 172.

¹⁰⁰⁰ *Ibid.*, p. 393.

¹⁰⁰¹ *Ibid.*, p. 277.

¹⁰⁰² *Ibid.*, p. 393.

certaine manière l'auteur de son récit : « Le théâtre doit se traiter comme un corps étranger. Fait. Fabriqué du dehors. En dehors de soi. Il n'y a pas cette proximité entre le texte et soi. C'est du livre dont je me sens le plus proche.¹⁰⁰³ ». Ainsi, la réécriture sous une forme théâtrale du récit ajoute des éléments, des paramètres impossibles à exploiter dans la forme romanesque.

A la manière d'une variation musicale et selon un procédé récurrent dans son œuvre, Duras se sert d'*Un barrage contre le Pacifique*, lui-même puisé dans ses sources personnelles, pour écrire *L'Éden cinéma*, le roman servant aussi, ultérieurement, de texte-source aux textes de *L'Amant* (1984) et de *L'Amant de la Chine du Nord* (1991). Mais si *L'Éden cinéma* est bipartite comme le roman, la deuxième partie s'entamant dans la vente du diamant, cette pièce n'est pas une simple adaptation qui viserait à rendre théâtral le récit initial. Dans ce dernier, Suzanne était un filtre, les événements semblaient passer par ses yeux avant d'atteindre le lecteur. Dans la pièce elle devient la source du récit. Suzanne a donc beaucoup la parole et prend en charge une grande partie de la narration : elle est présente dans les scènes jouées et c'est essentiellement sa voix qu'on entend lorsqu'il s'agit d'émettre le discours en *voix off*. Dans ces scènes, pendant lesquelles Suzanne parle par le truchement d'un microphone, c'est majoritairement son point de vue qui est présenté dans des longues répliques narratives. En fait, Suzanne semble s'accaparer la légende familiale en même temps que l'auteur semble tracer sa légende personnelle.

Face à la présence prépondérante de Suzanne, son frère, Joseph, parle très peu lors des scènes jouées, un peu lors des scènes en *voix off* et est quasiment absent dans la deuxième partie. De plus, il ne parle jamais de Suzanne et son discours se focalise sur la mère tandis que Suzanne parle autant de sa mère que de son frère. Celui-ci diffère du roman en empruntant sa personnalité à Paul Donnadiou, le frère aîné de Marguerite et cadet de Pierre. Dans le roman, c'était Pierre le modèle de Joseph mais, avec *L'Éden cinéma*, Duras renoue davantage avec l'histoire réelle puisqu'au moment de l'achat de la concession, le grand frère était absent, éloigné par Marie Donnadiou à cause de sa violence envers son frère et sa sœur et de son addiction à l'opium.

Dans la pièce, le discours de Suzanne et Joseph est axé sur l'autre selon une constante de la narration durasienne¹⁰⁰⁴. L'autre renvoie ici au personnage de la mère, « objet du récit¹⁰⁰⁵ »,

¹⁰⁰³ Marguerite DURAS, Gilles COSTAZ, « Ce qui arrive tous les jours n'arrive qu'une seule fois », *Le Matin*, 28 septembre 1984, p. 28.

¹⁰⁰⁴ Voir Matthijs ENGELBERTS, *Défis du récit scénique. Formes et enjeux du monde narratif dans le théâtre de Beckett et de Duras*, Genève, Droz, 2001, p. 261.

¹⁰⁰⁵ Marguerite DURAS, *L'Éden cinéma*, *Op. cit.*, p. 12.

personnage-pivot sous l'égide duquel les enfants sont amenés à parler de leur vie et notamment du parcours de leur mère qui apparaît dépossédée de la parole. Le personnage de la mère semble entièrement revu pour les besoins du théâtre. Tandis qu'*Un barrage contre le Pacifique* s'achève sur la mort de la mère, la pièce est entamée par une didascalie laissant clairement entendre que la mère sera, durant toute l'action, déjà morte puisqu'elle arbore tous les signes de l'absence de vie : elle apparaît « immobile¹⁰⁰⁶ », « sans expression¹⁰⁰⁷ », « comme statufiée¹⁰⁰⁸ », une image qu'on retrouve plus tard dans *L'Amant* quand l'auteur parle de sa « famille de pierre, pétrifiée (...)»¹⁰⁰⁹. Par ailleurs, la violence de la mère qui est narrée dans le roman est fortement atténuée (néanmoins pas complètement absente) et laisse place à davantage de douceur, il est régulièrement question, dans les didascalies de la « douceur¹⁰¹⁰ » du rapport entre les enfants et la mère : « La mère commence à caresser les cheveux de son enfant, très doucement (...)»¹⁰¹¹. Par conséquent, le rôle de la mère laisse s'épanouir le silence tout en écrasant tout l'espace par sa présence statique, chaque geste trouvant ainsi une résonance accrue, seule la scène peut rendre compte d'un tel effet dans l'économie du geste et de la parole. Ainsi, peut-on résumer la différence entre le roman et le théâtre par rapport aux œuvres durasiennes : « (...) dans *Un barrage contre le Pacifique* on tue la mère pour s'en libérer et dans *Éden Cinéma* on la rend immortelle et on se réconcilie avec son corps¹⁰¹² ». Le théâtre ajoute donc cette dimension du corps. De plus, on voit dans ce dernier propos qu'il y a dans *L'Éden cinéma* une sorte de réhabilitation de la mère par rapport au roman. Alors que le roman raconte les conséquences néfastes de l'échec de la mère, coupable d'entêtement, la pièce souligne sa naïveté qui serait à l'origine de ce désastre. La salle de cinéma dans laquelle elle a travaillé dix ans devient la justification de la mère, restée trop longtemps dans l'obscurité, cachée, protégée : « Elle ne savait pas la Mère. Rien. Elle était sortie de la nuit de l'Éden ignorante de tout.¹⁰¹³ ».

On a vu que, par rapport à ses *Cahiers de la guerre*, Duras a modifié, dans *Un barrage contre le Pacifique*, le moment de la rencontre entre Suzanne et Mr. Jo. Dans *L'Éden cinéma*, l'auteur garde la cantine de Réam comme décor de leur rencontre, un instant qui lui permet de travailler sur la théâtralité d'une telle scène au moyen de la lumière et de la musique : « La cantine s'allume. / Éclairage électrique – ampoules visibles, lumière rougeoyante (...) / Force

¹⁰⁰⁶ *Ibid.*

¹⁰⁰⁷ *Ibid.*

¹⁰⁰⁸ *Ibid.*

¹⁰⁰⁹ Marguerite DURAS, *L'Amant*, *Op. cit.*, p. 69.

¹⁰¹⁰ Marguerite DURAS, *L'Éden cinéma*, *Op. cit.*, p. 69.

¹⁰¹¹ *Ibid.*, p. 114.

¹⁰¹² Sylvie BOURGEOIS, *Duras, une écriture de la réparation*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 229.

¹⁰¹³ Marguerite DURAS, *L'Éden cinéma*, *Op. cit.*, p. 21.

de cette image : au centre de la scène Mr. Jo.¹⁰¹⁴ ». Il semble que le théâtre soit envisagé par l'auteur comme un moyen pour donner une autre lecture de l'instant et du personnage, dépassant encore une fois la stricte théâtralisation. L'apparition du personnage de Mr. Jo dans le roman étaye cette remarque puisqu'elle est dépouillée de tout cadre qui rendrait cette rencontre spéciale : « C'est le type près d'Agosti, dans le coin. (...). Il était seul à sa table.¹⁰¹⁵ ». Ainsi, les éléments de la théâtralité indiquent immédiatement au lecteur / spectateur de *L'Éden* que cette rencontre est déterminante, spéciale, qu'elle change le cours des choses, qu'elle marque une rupture, qu'elle relance les dèss du destin de la famille, là où la version romanesque narre une rencontre assez banale qui s'inscrit dans la continuité du récit, avec un personnage sans grand charisme.

A ce titre, le Mr. Jo théâtral apparaît bien plus brillant que le Léo des *Cahiers* et que le Mr. Jo du roman. Dans les deux versions précédentes, il est laid malgré la distinction qui le caractérise dans *Un barrage contre le Pacifique*. Dans le roman, sa laideur est assez longuement détaillée tandis que dans la pièce, elle est proprement *neutralisée* en ce sens qu'il n'est jamais soulevé la question de son apparence, la seule remarque relative au physique de Mr. Jo renvoie à l'immatérialité de sa voix : « douce et distinguée¹⁰¹⁶ ». En revanche, ses attributs vestimentaires et ses accessoires sont décrits dès son apparition : « Il est en blanc, diamant au doigt (...)»¹⁰¹⁷ ». En ne décrivant pas l'allure du personnage, Duras indique que son propos se concentre sur autre chose, que l'attention de Suzanne est attiré par autre chose qui est son statut social ce qui est indiqué par la première réplique qui suit l'apparition sur la scène de Mr. Jo : « Suzanne : Mr. Jo était riche.¹⁰¹⁸ ». C'est sur un propos d'ordre social que Duras entend élaborer sa pièce. De fait, il n'est jamais question de désir du point de vue de Suzanne et jamais la pensée de cette dernière au sujet de Mr. Jo n'est exprimée, il ne semble ni beau, ni laid, ni désirable, il est entièrement défini par sa richesse. La question de son physique est d'autant plus neutralisée qu'elle renvoie Suzanne à son frère : « Depuis que Mr. Jo était entré dans ma vie je trouvais Joseph plus beau qu'autrefois¹⁰¹⁹ ». Le renvoi du premier au second vient attester que les initiales communes en « J » ne sont pas choisies par hasard, c'est un dédoublement, d'un côté l'argent et une vie facile, de l'autre l'amour du petit frère et la condition misérable, au centre duquel se trouve Suzanne.

¹⁰¹⁴ *Ibid.*, p. 41.

¹⁰¹⁵ Marguerite DURAS, *Un barrage contre le Pacifique*, *Op. cit.*, pp. 172-173.

¹⁰¹⁶ Marguerite DURAS, *L'Éden cinéma*, *Op. cit.*, p. 44.

¹⁰¹⁷ *Ibid.*, p. 41.

¹⁰¹⁸ *Ibid.*, p. 42.

¹⁰¹⁹ *Ibid.*, p. 88.

Plus généralement, *L'Éden Cinéma* est un théâtre d'après la crise, selon le modèle de la dramaturgie tragique classique. Et selon le modèle de l'autobiographie, les événements dont il est question ont eu lieu, ils sont recréés dans un espace qui n'est plus celui du maintenant, qui est celui du narratif, de la souvenance. Forme théâtrale et forme romanesque s'entremêlent donc d'une manière très ténue puisque s'alternent narration et dialogues dans la pièce comme dans le roman. La narration elle-même alterne longues répliques et *voix off*. Les premières marquent d'ailleurs une indifférence occasionnelle quant au choix du personnage récitant, laissant au metteur en scène le soin de choisir entre la mère et Suzanne (« Suzanne ou la mère¹⁰²⁰ »). A ce titre, cette absence de choix arrêté entre les deux personnages renvoie à leur assimilation l'une à l'autre, qui se confirme dans la seconde partie de la pièce lorsque Suzanne dans sa « robe de putain¹⁰²¹ », perdue dans la ville, cherche sa mère : « La mère, cette espèce de vieille putain perdue dans la ville où est-elle ?¹⁰²² ». Pour ce qui est des *voix off*, les voix de Suzanne et Joseph, les narrateurs, elle servent essentiellement à commenter les pensées des personnages en réaction à ce qui se passe autour d'eux : « Voix de Suzanne : Il avait dit qu'il prolongeait son séjour dans la plaine sous prétexte de surveiller des chargements de latex à Réam. Moi, je savais, il cherchait à tricher avec son père.¹⁰²³ ». Les *voix off* apportent aussi des informations supplémentaires en marge du récit : « Voix de Suzanne : Joseph avait couché avec toutes les femmes blanches qui étaient passées à Réam¹⁰²⁴ ». En outre, l'intervention des *voix off* se fait aussi dans le noir (« Voix de Suzanne sur le noir¹⁰²⁵ »). En séparant les voix des corps, devenus invisible, l'auteur renvoie à la séparation qui prélude au récit de la mère, une séparation entre celle-ci et son propre parcours puisqu'elle apparaît « séparée (...) de sa propre histoire¹⁰²⁶ ». Enfin, le recours aux microphones fait entendre la parole à un autre niveau qui se veut directement en contact avec le public.

Cette démarche participe d'une tentative d'incorporation du spectateur dans la trame montrée, un travail qu'elle poursuit, au niveau du lecteur cette fois, dans les didascalies, avec le recours permanent au « on » : « On entend le phonographe (...) ¹⁰²⁷ », « On entend des bruits d'eau. ¹⁰²⁸ », « On ne voit pas Suzanne parler. ¹⁰²⁹ », « On voit ce qui est dit. On n'entend pas

¹⁰²⁰ *Ibid.*, pp. 19, 21, 27, 28.

¹⁰²¹ *Ibid.*, p. 109.

¹⁰²² *Ibid.*

¹⁰²³ *Ibid.*, p. 75.

¹⁰²⁴ *Ibid.*, p. 60.

¹⁰²⁵ *Ibid.*, p. 41.

¹⁰²⁶ *Ibid.*, p. 12.

¹⁰²⁷ *Ibid.*, p. 36.

¹⁰²⁸ *Ibid.*, p. 65.

¹⁰²⁹ *Ibid.*, p. 94.

l'appel¹⁰³⁰ », « On voit ce qui est dit : la mère sort (...) ¹⁰³¹ », « On entend d'autres cris que ceux de la mère¹⁰³² ». De surcroît, les didascalies donnent parfois l'impression que Duras place le lecteur sur la scène : « Ici, où nous sommes, avec Joseph, Suzanne et Mr. Jo, personne ne prend garde à l'autre scène, celle entre la mère et la caporal¹⁰³³ », « Suzanne vient vers le public. / S'assied. / Nous parle. ¹⁰³⁴ ». Les didascalies montrent que la pièce est autant conçue pour être lue que montée, elles sont fortement narratives. Non seulement, elles annoncent ce qui, en fait, va être vu et entendu par le spectateur (la didascalie « Puis, Suzanne, de nouveau, raconte ce qui s'est passé – et que nous n'avons pas vu¹⁰³⁵ » est placée avant le récit en question) mais elles posent aussi la question de comment les concrétiser en scène : « Enfance profonde de tous¹⁰³⁶ », « On dirait que Mr. Jo est écrasé par le poids du désir¹⁰³⁷ », « Suzanne commence à oublier Mr. Jo¹⁰³⁸ », « On dirait que la mère essaye de se souvenir.¹⁰³⁹ », « Moment qui devrait être terrible ¹⁰⁴⁰», « (...) la mère la regarde avec un sourire arrivé du fond du monde : « Enfant. »¹⁰⁴¹ », « Comme si sa propre histoire l'avait bercée jusqu'au sommeil.¹⁰⁴² ». Les didascalies négatives en particulier marquent une aporie scénique : « On ne devrait pas le savoir¹⁰⁴³ ».

Par conséquent, Duras refuse de renoncer aux nuances propres à l'écriture romanesque et répond aux limites du théâtre par l'incursion narrative dans le genre dramatique. Cependant, la linéarité des passages narratifs est brisée par l'alternance des scènes jouées que l'auteur indique à chaque fois (« scènes jouées¹⁰⁴⁴ »). Pourtant, le théâtre est entièrement constitué de scènes jouées selon la *mimésis* platonicienne, c'est ce qui contribue à créer un effet de réel. En signalant les scènes jouées, Duras brise cet effet de réel et souligne la dimension illusoire de la scène. De plus, en signalant l'irruption du domaine théâtral à l'intérieur du récit, Duras met en valeur les scènes jouées comme des sortes d'anomalies. Par ailleurs, l'intrusion des scènes jouées dans le récit montre une accélération du temps favorisée par l'alternance entre le récit des souvenirs dans des textes majoritairement rédigés dans les temps du passé et leur

¹⁰³⁰ *Ibid.*, p. 89.

¹⁰³¹ *Ibid.*, p. 32.

¹⁰³² *Ibid.*, p. 33.

¹⁰³³ *Ibid.*, p. 92.

¹⁰³⁴ *Ibid.*, p. 147.

¹⁰³⁵ *Ibid.*, p. 95.

¹⁰³⁶ *Ibid.*, p. 38.

¹⁰³⁷ *Ibid.*, p. 75.

¹⁰³⁸ *Ibid.*, p. 93.

¹⁰³⁹ *Ibid.*, p. 103.

¹⁰⁴⁰ *Ibid.*, p. 106.

¹⁰⁴¹ *Ibid.*, p. 109.

¹⁰⁴² *Ibid.*, p. 133.

¹⁰⁴³ *Ibid.*, p. 115.

¹⁰⁴⁴ *Ibid.*, pp. 43, 55, 58, 96, 111.

représentation au présent. Cette accélération temporelle s'accompagne d'un ralentissement du motif narratif puisque les scènes jouées sont les souvenirs, marquant ainsi une régression temporelle dans l'avancée de la trame. Autrement dit, pendant que se déroulent les scènes jouées, l'action ne progresse plus.

L'Éden cinéma fait donc entendre, un discours sur plusieurs plans (passages narratifs, scènes jouées, *voix off* et didascalies (celles-ci concernent le point de vue du lecteur)), avec des temporalités enchevêtrées de même que l'espace montre une dissociation entre l'ailleurs depuis lequel sont dits les textes au microphone et l'ici de la scène qui représente successivement plusieurs endroits (le bungalow, la cantine de Réam, la ville). Par cet agencement complexe, qui, à première vue, semble être composé de nombreuses ruptures, Duras matérialise sa volonté de concevoir une scène qui puisse, à l'instar de l'effet que procure la lecture de roman, donner la sensation d'assister à une action illimitée, sans barrière, une action dans laquelle le lecteur / spectateur passe de manière fluide, continue, d'une scène à une autre (« Cette scène se prolonge tout au long de l'autre scène, celle entre Joseph, Suzanne et Mr. Jo (...) personne ne prend garde à l'autre scène, celle entre la mère et la caporal¹⁰⁴⁵ »), du passé dans le présent, d'un endroit à un autre, d'une conscience à une autre.

On constate donc, dans les études concernant la réécriture de la source romanesque dans le théâtre autobiographique de Restif de la Bretonne et de Marguerite Duras, que celle-ci se fait en vue de tirer toute la substance théâtrale du récit initial (dialogues, situations) pour l'exploiter ensuite dans le cadre d'une œuvre destinée à la scène, où l'on verra donc mis en jeu des aspects aussi divers que le visible et l'invisible, l'émission des voix, le recours à différentes techniques corporelles ou du moins, une prise en compte manifeste du corps. Mais on a vu aussi que l'espace autobiographique se définissait par la communication entre les œuvres (que montre bien la multiplication des références aux œuvres antérieures dans *Le Drame de la vie*). Cette communication ne concerne pas que les aspects formels (réécritures, adaptations, transpositions du roman au théâtre), elle existe aussi dans le recyclage des mêmes thèmes, relatifs au parcours personnel de l'auteur, du roman au théâtre ce qu'illustre la réécriture des thèmes de *Visage retrouvé* (2002) dans *Incendies* (2003) de Wajdi Mouawad.

Il faut souligner que les remarques concernant les deux œuvres de Mouawad se distinguent de l'étude menée au sujet de l'écriture romanesque et de l'écriture dramatique des auteurs précédents puisque *Incendies* n'est pas une réécriture à proprement parler du roman *Visage retrouvé*, ce dernier ayant néanmoins donné lieu à une adaptation théâtrale par un autre artiste prenant place dans le *corpus* qui est Marcel Pomerlo (Théâtre d'Aujourd'hui (Montréal),

¹⁰⁴⁵ *Ibid.*, p. 92.

2006). En revanche, du roman au théâtre se dessinent les contours d'un espace autobiographique par le biais des événements traités. L'enfance occupe une place importante dans les deux œuvres de Mouawad. Dans *Visage retrouvé*, le lecteur suit le héros, Wahab, qui porte le même prénom que le père de Nihad dans *Incendies*, depuis son enfance. Dans ce récit est rapportée l'épisode de l'embrassement du bus des Palestiniens par des membres de la Phalange libanaise. Dans cette séquence, l'enfant voit un garçon de son âge prisonnier des flammes. Dans *Incendies*, on retrouve le même événement, dont est témoin Nawal, qui distingue pour sa part dans les flammes une femme et son enfant. Du roman à la pièce, la même terreur et la même impuissance devant la décomposition de celui et celle qui peuvent être vus comme les doubles des personnages. Dans la pièce, Mouawad ne s'éloigne pas beaucoup de la version romanesque puisque l'événement n'est pas montré mais fait l'objet d'un récit de la part de Nawal.

Cette scène est puisée dans les propres souvenirs d'enfance de l'auteur qui semble voir dans ce bref moment de sa vie la fin douloureuse de l'enfance. La formule *leitmotiv* d'*Incendies* pourrait prendre ses racines dans cet instant : « L'enfance est un couteau planté dans la gorge¹⁰⁴⁶ », « (...) l'enfance est un couteau que l'on vient de me planter dans la gorge¹⁰⁴⁷ », « (...) l'enfance sera un couteau que je me planterai dans la gorge¹⁰⁴⁸ ». De plus, dans le roman, face à l'incendie du bus, Wahab est confronté pour la première fois à la mort, personnifiée sous les traits de la femme aux bras de bois, une image qui fait écho à la carrière artistique vers laquelle Mouawad a été amené : « Jouer, lire, écrire, mettre en scène, chorégrapier (...) pour moi, à chaque fois, c'est une manière de répondre à la mort.¹⁰⁴⁹ ».

Enfin, on peut voir dans le décès de la mère de l'auteur, peu après l'arrivée de sa famille au Canada, une influence sur le rôle de la mère dans ses œuvres. La disparition de sa mère renvoie encore une fois l'auteur à l'exil qui a marqué sa famille alors qu'il constate que sa mère est morte loin de son pays natal, chaud et bordé par la Méditerranée et est enterrée dans la terre glacée du Canada. La mère, en tant que personnage, joue exactement le même rôle dans le roman et dans la pièce, elle est le personnage du silence, qui pose une énigme à son enfant avant de mourir. Dans *Visage retrouvé*, Wahab ne reconnaît plus son visage et fugue. Dans sa fuite, il vit des expériences qui font de lui un adulte. Dans *Incendies*, Jeanne et Simon sont investis par leur mère d'une mission qui les mène sur les traces de leur identité dans le pays de leurs parents. La même trame se joue, qui noue à un schéma légendaire : une énigme

¹⁰⁴⁶ Wajdi MOUAWAD, *Incendies*, *Op. cit.*, pp. 18, 130.

¹⁰⁴⁷ *Ibid.*, p. 38.

¹⁰⁴⁸ *Ibid.*, p. 39.

¹⁰⁴⁹ Wajdi MOUAWAD, Pierre L'HERAULT, « De Wajdi...à Wahab », *Op. cit.*, pp. 97-103.

et un voyage assimilé à une quête au terme de laquelle a lieu une révélation. En définitive, le personnage de la mère renferme tout ce qui « se débat [en moi]¹⁰⁵⁰ » dans l'auteur : la perte de la langue maternelle et avec elle, plus largement, la perte de l'enfance et d'une partie de son identité.

A la lumière de ces différents cas de transpositions et de réécritures prenant leur source dans deux types de documents, les écrits personnels d'une part et d'autre part les autobiographies et les romans d'inspiration autobiographique, on peut déduire que la pièce à caractère autobiographique s'envisage quasi-systématiquement par rapport à une autre œuvre dont elle est une manifestation théâtrale. L'œuvre dramatique peut même constituer le point de rencontre d'un texte entamé dans l'intimité d'un cahier non destiné à la publication et poursuivi dans la forme romanesque (pensons au triptyque *Cahiers de la guerre-Un barrage contre le Pacifique-L'Éden cinéma*). Ainsi, l'existence d'un espace autobiographique dans la carrière des auteurs de notre *corpus* montre un effort sans cesse renouvelé par ceux-ci pour se dire. Mais il ne s'agit pas de voir dans la pièce autobiographique un simple pendant théâtral à un texte non-théâtral. Se dire à travers une œuvre dramatique c'est aussi rendre visible. Les œuvres montrent en effet un effort des auteurs, qui cherchent à détacher leurs pièces respectives de la stricte littérature pour expérimenter une théâtralité qui soit de l'ordre de l'autobiographie. Il existe enfin un dernier phénomène propre à ces carrières d'auteurs qui est une communication manifeste entre leurs pièces, une porosité qui entre dans le cadre d'une expression autobiographique.

b) Un fragment de l'espace autobiographique : l'homogénéité de l'expression ou la porosité entre les pièces

L'espace autobiographique se définit par l'hétérogénéité des genres dans lesquels se fait entendre l'autobiographie. Mais la question de la porosité entre les œuvres dramatiques se pose aussi à l'intérieur même de cet espace, comme un espace homogène (les pièces) à l'intérieur d'un espace hétérogène (formé par les pièces, les romans, les écrits personnels mais aussi les autres formes d'expression comme les films) et cet espace homogène existe grâce à la mise en jeu d'éléments autobiographiques récurrents.

Cette étude nous permet ainsi de nous pencher sur le cas de Tadeusz Kantor qui illustre particulièrement une communication entre les œuvres, reprenant les mêmes motifs, les mêmes textes, les mêmes personnages, les mêmes épisodes, les mêmes machines, tous ayant trait au

¹⁰⁵⁰ Wajdi MOUAWAD, Charles-Stéphane ROY, *Wajdi Mouawad*, Séquences : la revue de cinéma, n° 234, novembre-décembre 2004, pp. 40-41

parcours personnel de l'auteur. Par exemple, dans *Je ne reviendrai jamais*, il fait plusieurs références au spectacle qu'il avait monté pendant l'occupation allemande *Le Retour d'Ulysse*, ceci favorisé par une trame se déroulant dans la machine à détruire la mémoire, sur les bancs d'une autre pièce, *La Classe morte*. Est ainsi présent dans le spectacle le télégramme annonçant la mort du père qui était déjà énoncé dans *Le Retour d'Ulysse*. Dans ce spectacle qui peut être vu comme une sorte d'adieu de l'artiste, c'est l'expression de la conscience du caractère inéluctable du passé qui se fait entendre. C'est le thème d'une scène dans laquelle Kantor proclame lui-même un monologue-testament, un texte de Stanislas Wyspiański déjà présent dans *Le Retour d'Ulysse* : « (...) ombre j'éprouve la nostalgie de l'ombre¹⁰⁵¹ ».

La porosité entre les pièces (réurrences, références, réutilisations, recyclages) peut être expliquée dans le sens d'une construction à caractère autobiographique à travers la métaphore de la maison comme lieu de réunion de la création et de la vie personnelle : « Ma vie, ma destinée, / se sont identifiés à mon œuvre. / L'œuvre d'art. / Elles s'accomplissaient dans mon œuvre. / Ils y trouvaient leur résolution. / Ma MAISON était et est mon œuvre. / Le tableau, le spectacle, le théâtre, la scène.¹⁰⁵² ». Kantor évoque ici l'activité théâtrale au même titre que l'activité picturale, un autre champ d'expression de lui-même pour le metteur en scène. De fait, on peut voir dans les autoportraits de l'artiste, une forme non-verbale qui participe à la construction d'un espace autobiographique : *Master Veit Tout Court C'est Moi (Self Portrait)* (1985), *Damn ! I'm falling* (1988), *Self Portrait I have Something to Tell you* (1988). Kantor se place au centre de la toile, Icare tombant des cieux ou le corps nu, faisant face à l'œil du spectateur. A cette tendance répond sa manière de se montrer dans ses pièces, comme le peintre face à la toile, maniant son petit monde depuis son regard et son geste dirigiste.

De fait, l'absence de distinction entre la création et la vie, comme l'association du théâtre et de la peinture, mis sur le même plan, rendent perceptible l'idée que Kantor est l'auteur d'une œuvre (au sens général), au sein de laquelle toutes ses composantes communiquent, se répondent, se traversent les unes les autres. C'est probablement ce qui explique l'échec des tentatives qui ont été faites, après sa mort, pour jouer et rejouer ses œuvres et ce malgré les traces matérielles qu'il avait laissé (vidéos, notes). En effet, son œuvre, expression de lui-même signifiée par sa présence systématique en scène, montre que l'artiste a poussé à sa limite l'expérience productrice et que rien n'est jouable sans lui après sa disparition.

¹⁰⁵¹ Tadeusz KANTOR, *Le Retour d'Ulysse*, paroles enregistrées lors du spectacle, réalisation Andrzej Sapija cité par Anna HALCZAK, *Tadeusz Kantor. L'Époque du garçon*, *Op. cit.*, p. 42.

¹⁰⁵² Tadeusz KANTOR, « Aujourd'hui c'est mon anniversaire », *Tadeusz Kantor; Les Voies de la création théâtrales*, vol. 18, *Op. cit.*, p. 159.

La réécriture de *Juste la fin du monde* par Jean-Luc Lagarce entre dans ce même cadre d'un espace lisible (une porosité entre les pièces) dans l'espace autobiographique, qui montre la lente et complexe construction d'une image de soi. Une partie de l'écriture de Jean-Luc Lagarce est définie par lui-même comme une écriture à base de collages ou de références directes à des textes préexistants¹⁰⁵³. La dramaturgie lagarcienne est notamment animée par un principe d'itération qui permet à l'auteur de reprendre non seulement certains personnages d'un texte à l'autre mais aussi des situations, des motifs, des répliques, voire, des scènes. Ainsi, c'est cette dynamique qui caractérise la réécriture du *Pays lointain* à partir de *Juste la fin du monde*, les deux pièces traitant d'un thème déjà abordé dans *J'étais dans ma maison et j'attendais que le pluie vienne* qui est le retour du Fils prodigue. On retrouve dans la dernière pièce de l'auteur la même structure irrégulière et la même similitude interne que dans *Juste la fin du monde*, mais étendues et amplifiée. La structure de *Juste la fin du monde* reprend un schéma classique : un Prologue, deux parties, la première étant répartie en onze scènes, la seconde en trois scènes, un Intermède en neuf scènes, un Épilogue, tandis que *Le Pays lointain* montre une structure disloquée et fragmentée, qui ne se compose plus en parties. Le principe d'itération ou encore de résonance se joue dès la première réplique du *Pays lointain* qui est le point de départ de *Juste la fin du monde* : « Plus tard, l'année d'après¹⁰⁵⁴ ». Cette même réplique revient à plusieurs reprises à l'intérieur du *Pays lointain* : « Plus tard, l'année d'après¹⁰⁵⁵ », « Je raconte. Plus tard l'année d'après.¹⁰⁵⁶ », « l'année d'après¹⁰⁵⁷ ».

En revanche, on remarque aussi des variations entre les deux pièces qui donnent du sens à l'idée d'un espace dans lequel elles seraient réunies. En effet, dans *Juste la fin du monde*, le personnage de Louis a plus de texte que dans *Le Pays lointain*. Dans cette dernière pièce, les répliques de Louis puisées dans *Juste la fin du monde* sont réparties entre les autres personnages. Ce sont eux qui dépossèdent Louis de sa parole et l'empêchent peut-être d'atteindre l'objectif qu'il s'était fixé : faire ses adieux à la famille. De nouveaux personnages font aussi leur entrée. Si le père de Louis est mort dans *Juste la fin du monde* et, de fait, absent, il est présent dans *Le Pays lointain* au titre du « Père, mort déjà ». Les personnages de morts (« l'Amant, mort déjà ») contribuent aussi à donner du sens à la porosité constatée entre les deux pièces. Dans *Juste la fin du monde*, la trame se déroule dans le cercle familial tandis que dans *Le Pays lointain* les personnages de trépassés insufflent une portée cosmique qui

¹⁰⁵³ Voir Jean-Pierre SARRAZAC, Catherine NAUGRETTE (éd.), *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2008, p. 237.

¹⁰⁵⁴ Jean-Luc LAGARCE, *Juste la fin du monde*, *Op. cit.*, p. 207, Jean-Luc LAGARCE, *Le Pays lointain*, *Op. cit.*, p. 9.

¹⁰⁵⁵ Jean-Luc LAGARCE, *Le Pays lointain*, *Op. cit.*, p. 277.

¹⁰⁵⁶ *Ibid.*, p. 295.

¹⁰⁵⁷ *Ibid.*, p. 302.

s'achève dans l'allégorie qui clôt la pièce : l'envie de Louis de crier dans la vallée. Comme au niveau du dire, le faire est ici envisagé sans donner lieu pour autant à un accomplissement. Concernant le cercle familial dans lequel se déroule *Juste la fin du monde*, il est élargi dans *Le Pays lointain* par la présence de l'autre famille, celle qui est choisie, c'est-à-dire les personnages d'amis : « Hélène l'amie », « Longue Date ». Quant au personnage du « Guerrier, tous les guerriers », il est une bouture effectuée depuis le *Journal* de Lagarce qui se sert de cette image du guerrier pour désigner les hommes qu'il rencontre et avec qui il noue des liens de type amoureux : « « Histoires de guerriers » (suite) (...) Celui-là s'appelle Didier (...) ¹⁰⁵⁸ » note-t-il ainsi. Ce même Didier est évoqué une nouvelle fois, ultérieurement, dans le *Journal* : « crédité (...) du surnom de « Guerrier » ¹⁰⁵⁹ ». De plus, cette personne, associées aux autres hommes ayant fait partie de la vie de l'auteur compose « la galerie « Hommes de ma vie » ¹⁰⁶⁰ » qu'établit Lagarce dans son *Journal* et qui rappelle très fortement la vocation du personnage du « Guerrier, tous les guerriers » qui est de concentrer tous les hommes aimés. Ce personnage est complété par le personnage du « Garçon, tous les garçons », représentant tous les hommes que Louis pourrait rencontrer et aimer.

Par ailleurs, Jean-Pierre Thibaudat observe : « Cette pièce où Louis entend se souvenir de toute sa vie est aussi celle où Lagarce se souvient de toutes ses pièces. ¹⁰⁶¹ ». En effet, de nombreuses références sont faites aux pièces précédentes dont *Le Pays lointain* est une sorte de récapitulation. Par exemple, Hélène dit avoir : « eu là, comme une autre, son histoire d'amour ¹⁰⁶² », une réplique qui apparaît déjà dans la bouche de l'Ainée, l'institutrice de *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*. Dans *Juste la fin du monde*, Louis prononce « Nous sommes élégants et désinvoltes ¹⁰⁶³ », une réplique reprise dans *Le Pays lointain* par « l'Amant, mort déjà », qui forme un écho au « lents et désinvoltes ¹⁰⁶⁴ » de *Music-Hall*. Le mot « désinvolte » prend une signification particulière dans l'écriture lagarcienne, il est la légèreté impertinente en même temps que l'inhibition polie opposée à la fatalité de la misère, de la maladie et de la mort. C'est à la lumière de son *Journal* que ce mot prend cette signification symbolique, le samedi 23 juillet 1988, jour où il annonce sa séropositivité, il note : « Et taire la menace de la mort (...) comme le dernier sujet d'un dandysme désinvolte. ¹⁰⁶⁵ ». Le cri qui demeure intérieur dans la vallée endormie, à la fin du *Pays*

¹⁰⁵⁸ Jean-Luc LAGARCE, *Journal (1977-1990)*, *Op. cit.*, p. 469.

¹⁰⁵⁹ *Ibid.*, p. 532.

¹⁰⁶⁰ Jean-Luc LAGARCE, *Journal (1990-1995)*, *Op. cit.*, p. 103.

¹⁰⁶¹ Jean-Pierre THIBAUDAT, *Le Roman de Jean-Luc Lagarce*, *Op. cit.*, p. 348.

¹⁰⁶² Jean-Luc LAGARCE, *Le Pays lointain*, *Op. cit.*, p. 97.

¹⁰⁶³ Jean-Luc LAGARCE, *Juste la fin du monde*, *Op. cit.*, pp. 125, 246.

¹⁰⁶⁴ Jean-Luc LAGARCE, *Music-Hall, Théâtre complet III*, *Op. cit.*, p. 63.

¹⁰⁶⁵ Jean-Luc LAGARCE, *Journal (1977-1990)*, *Op. cit.*, p. 374.

lointain, « grand et beau¹⁰⁶⁶ », « long et joyeux¹⁰⁶⁷ » fait résonner le prologue d'*Histoire d'amour (repérages)* : « Cela serait très beau, très élégant de le crier...sans retenue...de le crier, son malheur, dans la ville éteinte...Extrêmement littéraire...*Histoire d'amour*, c'est une histoire littéraire aussi.¹⁰⁶⁸ » et celui d'*Histoire d'amour (derniers chapitres)* : « Cela aurait été très beau, très élégant, de le crier dans la Ville éteinte (...) cela aurait été très beau de le crier dans la Ville éteinte, extrêmement littéraire. *Histoire d'amour*, c'est une histoire littéraire.¹⁰⁶⁹ ». En faisant de sa dernière pièce (achevée deux semaines avant son décès) une compilation des pièces précédentes, Lagarce procède exactement de la même manière qu'August Strindberg avec sa dernière pièce *La Grand'Route* qui renvoie à plusieurs reprises à l'ensemble de son écriture. Dans la deuxième station, à l'ombre des moulins Adam et Ève, le langage caustique du dialogue entre le chasseur et son double, le voyageur, rappelle celui du dialogue entre l'avocat et l'officier dans *Le Songe*. La troisième station, Aneville, renvoie aux aventures du *Voyage de Pierre l'Heureux*, comme aux *Clefs du ciel*. A Topheth, ville impure figurant Stockholm pour laquelle Strindberg avait choisi de donner le nom de cet endroit près de Jérusalem où était célébré le culte de Baal, s'entrevoient les pièces de chambre. A la sixième station se présentent les images les plus tendres, les plus émerveillées, qui rappellent le cinquième acte du *Gant noir*, mais ce ne sont déjà plus que des souvenirs. Enfin, à la septième station, qui débouche sur le grand poème final, on retrouve l'atmosphère du *Chemin de Damas*. C'est la citation empruntée aux pièces précédentes, dans *Le Pays lointain* comme dans *La Grand'Route*, qui assimile la vocation de ces pièces à une vocation poétique ici définie par Giorgio Agamben : « (...) le lieu du poème est toujours un lieu de souvenir et de répétition¹⁰⁷⁰ ». Néanmoins, le souvenir dans *Le Pays lointain* n'est pas seulement le motif d'une mise en mots, il justifie une théâtralité dont la concision vise à rendre chaque geste signifiant. Ainsi, dans une scène de *Juste la fin du monde*, entre Louis et la mère, l'auteur note : « Louis : Elle, elle me caresse une seule fois la joue, / doucement, comme pour m'expliquer qu'elle me pardonne (...).¹⁰⁷¹ ». Dans *Le Pays lointain*, la même scène donne lieu au même récit : « Louis : « Elle, elle me caresse une seule fois la joue, doucement, comme pour m'expliquer qu'elle me pardonne (...)¹⁰⁷² » mais ce dernier est doublé de la scène jouée : « La Mère, elle caresse à peine la joue de Louis : Je te pardonne...¹⁰⁷³ ». Le geste suscite ici

¹⁰⁶⁶ Jean-Luc LAGARCE, *Le Pays lointain*, *Op. cit.*, p. 148.

¹⁰⁶⁷ *Ibid.*

¹⁰⁶⁸ Jean-Luc LAGARCE, *Histoire d'amour (repérages)*, *Théâtre complet II*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2000, p. 136.

¹⁰⁶⁹ Jean-Luc LAGARCE, *Histoire d'amour (derniers chapitres)*, *Théâtre complet III*, *Op. cit.*, p. 292.

¹⁰⁷⁰ Giorgio AGAMBEN, *Le Langage et la mort*, Christian Bourgeois, Paris, 1997, p. 137.

¹⁰⁷¹ Jean-Luc LAGARCE, *Juste la fin du monde*, *Op. cit.*, p. 263.

¹⁰⁷² Jean-Luc LAGARCE, *Le Pays lointain*, *Op. cit.*, p. 137.

¹⁰⁷³ *Ibid.*, p. 138.

l'émotion parce qu'il fait affleurer dans le visible l'adieu jusqu'ici objet d'énonciation, ouvrant ainsi la perspective d'une réflexion sur la visibilité de l'univers autobiographique au théâtre.

Par conséquent, les œuvres de ces artistes forment une architecture fondée non pas uniquement sur l'expression théâtrale mais sur plusieurs autres formes d'expression. Mais à l'intérieur des œuvres dramatiques elle-mêmes, la récurrence de certains motifs et situations dans le théâtre strindbergien, kantorien et lagarcien nourrit chez le lecteur / spectateur la conviction d'être en présence de pièces autobiographiques. En outre, la sensation d'assister, avec ces œuvres, à des œuvres autobiographiques est peut-être accentuée par le fait qu'il s'agisse, tant pour *La Grand'Route* que pour *Je ne reviendrai jamais* et *Le Pays lointain* de la dernière pièce de leurs auteurs respectifs qui, sans, évidemment, savoir qu'ils conçoivent leur dernière œuvre, semblent poussés néanmoins par la volonté de faire une sorte de bilan de leur parcours artistique en recourant à une communication avec les œuvres antérieures.

L'espace autobiographique regroupe toutes les formes d'expressions au moyen desquelles l'artiste cherche à se dire et / ou à se représenter, depuis les écrits personnels en passant par les autobiographies, les romans d'inspiration autobiographique, les nouvelles jusqu'aux courts-métrages et aux autoportraits, produits en amont (pour la grande majorité) ou en aval de la pièce autobiographique (prenant elle-même une place dans cet espace). Dans le cas des auteurs dramatiques, l'existence d'un tel espace identifiable dans leur parcours artistique atteste bien d'une volonté persistante de recourir à ce qui se rattache à l'autobiographie. *A contrario*, l'absence d'un tel espace dans la carrière d'un auteur d'une pièce à caractère autobiographique donne un autre type d'information, distinguant la pièce en question comme production exceptionnelle dans le parcours de l'auteur. C'est ce que montre une pièce comme *4.48 Psychose* de Sarah Kane, qui apparaît comme une œuvre tout à fait à part dans son parcours, ne correspondant à aucune tentative antérieure (œuvre dramatique précédente) ou d'une autre nature (roman à inspiration autobiographique *etc.*) pour se dire. En somme, la scène peut réutiliser et faire se rencontrer les œuvres à caractère autobiographique précédentes en vue de les traduire dans la communication théâtrale. Cependant, en cherchant à établir des liens entre les différentes formes d'expression autobiographique (en majorité des formes verbales) et un théâtre qui serait autobiographique, se pose alors la question de la visibilité, en somme de la théâtralité potentielle de l'autobiographie.

Il existe bien une expression autobiographique possible au théâtre mais celle-ci se présente sous un grand nombre de nuances (caractère, mode, arrières-plans) et se résume en trois grandes tendances essentiellement déterminées par le rapport de l'auteur à un personnage qui le représenterait sur scène. Le modèle le plus ancien (Adam de la Halle, Molière) concilie à la fois l'identité de nom (qu'ils utilisent leurs propres noms ou le « moi », il faut que le lecteur / spectateur puisse faire le lien entre l'auteur et le personnage) et la triple fonction auteur, acteur, personnage. Ce modèle vise à dresser un portrait de soi au sein de son milieu social ou de la société de son temps. On retrouve ce modèle sur la scène de Tadeusz Kantor puis d'Olivier Py. La forme autobiographique de ce théâtre est ponctuelle dans le temps, elle n'existe qu'au moment où l'auteur se joue lui-même et constitue un point de réunion entre l'auteur, l'acteur et le personnage. L'autobiographie théâtrale constitue le second modèle où la pièce est clairement présentée comme une autobiographie. C'est le seul cas qui se rapproche en partie de la définition canonique de l'autobiographie. De fait, les pièces entrant dans ce cadre retracent chronologiquement le parcours de l'auteur qui s'invente pour l'occasion un double pour lequel le modèle apparaît de manière évidente (Restif, Caubère, Pomerlo). A l'instar de la forme précédente, l'autobiographie théâtrale laisse toujours une place sur scène pour l'auteur même si c'est une place de spectateur dans un système de représentation dans la représentation comme le propose Restif de la Bretonne. Enfin, on constate qu'à partir du XIX^e siècle, apparaît une forme de théâtre sur un mode autobiographique qui est le fait des auteurs exclusivement (Musset, Strindberg, Duras, Lagarce, Kane, Mouawad). Cette scène fonctionne sur un système de décalage du regard par lequel l'auteur se dissimule clairement derrière la fiction en distillant des éléments relatifs à lui-même.

Ces différentes formes de l'expression autobiographique dans l'écriture dramatique sont identifiables grâce à la propre parole de l'auteur sur ses œuvres d'où l'importance des sources à disposition. Ce sont ces dernières qui valideront la nature autobiographique d'un texte dramatique au terme d'une enquête qui nécessite de consulter des documents sous une forme éditée c'est-à-dire accessible au plus grand nombre. Les pièces à caractère autobiographique se lisent donc à côté des documents revenant sur leurs genèses, leurs tenants et leurs aboutissants. En cela, les rapports du genre autobiographique avec le théâtre inaugurent peut-être un nouvel intérêt pour les documents qui abordent la conception d'un texte dramatique et avant tout pour la parole de l'auteur dramatique sur son œuvre.

La question de la parole de l'auteur est aussi présente à l'intérieur des drames car, ce qui ressort de cette première partie, c'est l'intention sans cesse renouvelée par ce dernier de rendre perceptible sa présence dans celle de ses personnages. Ce faisant, ce sont les propres

expériences personnelles, les propres souvenirs et les ressentis de l'auteur qui se font entendre. Pour cela, l'auteur cherche à soigner les conditions de la réception de son œuvre en convoquant chez le lecteur la même sensation que celle provoquée par la lecture d'un roman, la sensation que quelqu'un lui parle, la résonance d'une voix à l'intérieur de lui-même, favorisée par le silence, dans un rapport intime au livre. Nous verrons donc comment cette aspiration se répercute sur une scène sur laquelle le texte est primordial. Il s'agira de montrer en quoi, à la faveur d'une rencontre entre le genre autobiographique et le drame, une relation particulière se lie entre le spectateur et l'auteur le temps de la représentation. L'auteur cherche à révéler sa présence au public au moyen d'un spectacle qui amène le spectateur à entrer dans sa perception par des procédés relatifs au temps d'une part et au langage d'autre part. En outre, nous verrons que cette intention de l'auteur est constante dans les différentes formes de modèles autobiographiques et se renforce dans le modèle le plus moderne, celui qui réunit les auteurs.

II. Une exhibition de la vie intérieure de l'auteur dans la représentation à caractère autobiographique : depuis une théâtralité exubérante à un dépouillement apparent, un cheminement du voir à l'entendre

Du point de vue du lecteur, un drame est autobiographique parce qu'il est présenté comme tel par son auteur, que ce soit dans le paratexte de la pièce ou dans l'épître, ou parce que le texte de la pièce contient des éléments à rapporter très clairement à la biographie de l'auteur. De plus, il ne faut pas négliger le fait que le lecteur a accès aux didascalies du drame et, par là, à des informations qui peuvent être laissées dans l'ombre dans le passage à la scène. Mais, du point de vue du spectateur, peut-il y avoir une mise en scène de type autobiographique qui soit identifiable ? Du moins, y-a-t-il des spécificités dans la mise en scène des textes à caractère autobiographique ? Comment s'envisagent les textes qui composent le *corpus* quand ils sont représentés ? C'est-à-dire quand ils se présentent à travers la construction d'un « système de signes qui s'articule avec les signes linguistiques du dialogue¹ ». Il s'agit de traiter la problématique autobiographique appliquée au « (...) déploiement d'un volume, d'un milieu à plusieurs dimensions, expérience productrice de son propre espace. *Espacement*, c'est-à-dire production d'un espace qu'aucune parole ne saurait résumer ou comprendre (...)»². Car le théâtre n'est pas seulement un genre littéraire, c'est aussi une pratique scénique : « Il nous sera donc impossible de considérer la « représentation » comme la traduction d'un texte qui serait complet sans elle et dont elle n'apparaîtrait que le double ou la doublure³ ». C'est la théâtralité qui est interrogée à ce stade, à la fois les informations données aux spectateurs qui durent (comme le décor) et les informations qui s'évanouissent aussitôt qu'elles sont données (la parole, les gestes), la théâtralité donc comme « polyphonie informationnelle⁴ » ou encore « épaisseur de signes⁵ » selon les mots de Roland Barthes.

Pour analyser la mise en scène possible du drame autobiographique ou à caractère autobiographique, il faut une nouvelle fois prendre en compte la parole de l'auteur : dans le discours didascalique d'une part, éventuellement dans le paratexte (préface, postface) et l'épître (entretiens), mais aussi dans tous les documents qui ont trait à la théorie théâtrale - idées sur la mise en scène, traités de jeu d'acteur, manifestes, articles - qui pourront aider à approcher la mise en scène souhaitée par l'auteur pour son texte ou, du moins, aider à considérer la manière avec laquelle l'auteur envisage la scène en tant qu'espace.

A partir de cette parole, combinée à une étude de tous les éléments qui touchent au visible dans les textes en question, se distingue nettement la volonté des auteurs présents dans le *corpus* de procéder à une exhibition de la vie intérieure du personnage qui les représente. Le recours à l'autobiographie peut alors être perçu comme une forme de première affirmation de

¹ Anne UBERSFLED, *L'École du spectateur (Lire le théâtre II)*, Paris, Belin, 1996, p. 12.

² Jacques DERRIDA, *L'Écriture et la différence*, Seuil, 1967, p. 348.

³ Anne UBERSFLED, *L'École du spectateur (Lire le théâtre II)*, *Op. cit.*, p. 9.

⁴ Roland BARTHES, *Essais critiques*, Seuil, 1964, pp. 258-259.

⁵ *Ibid.*

la volonté des auteurs dramatiques de rendre visible ce qui est en eux. En effet, on trouve déjà dans *Le Jeu de la Feuillée* et dans *L'Impromptu de Versailles*, les pièces les plus anciennes de notre corpus, cette intention des auteurs de représenter leur vie intérieure et ce, bien avant que cela ne devienne une tendance de la création théâtrale à partir du XVIII^e et en particulier au XIX^e siècle, qui délaisse la représentation d'un monde objectif : pensons au symbolisme par exemple. Avec la représentation de nos textes, le spectateur est invité à regarder le monde à travers les yeux de l'auteur, plus précisément à travers la perception de l'auteur, à travers les sensations générées par son parcours personnel, sensations relatives au temps, à l'espace, aux personnes qui l'entourent, aux situations qu'il traverse, aux événements qui marquent sa vie. Pour ce faire, ces auteurs recourent à des procédés précis par lesquels ils signifient au public qu'il pénètre dans leurs vies intérieures.

Le procédé scénique le plus ancien utilisé par les auteurs pour montrer l'ouverture de leur conscience et de leur cœur au public et, par là même, lui indiquer l'existence d'une expression autobiographique dans la parole des personnages, est certainement la présence rendue visible d'une fiction à l'intérieur de la fiction qui est en cours de représentation. Une sorte d'ouverture se produit au sein du déroulement de la pièce, qui donne à voir une autre histoire. Cette dernière est différente de la fiction qui se déroulait jusque là, elle implique notamment des changements de lieux, de décors, d'époques, de personnages, et, en même temps, elle constitue un prolongement voire un complément par rapport à cette première fiction avec laquelle elle entretient dans tous les cas des correspondances révélatrices des états d'âme de l'auteur. Aussi, *Le Jeu de la Feuillée* laisse voir, au milieu de son déroulement, une scène merveilleuse où l'intervention des fées rend perceptible la perte de ses illusions par Adam de la Halle et ce, par le contraste que cette présence féerique devrait installer avec l'univers quotidien, prosaïque, d'Arras et qu'au contraire elle ne fait que reproduire. De même, Molière met en scène la répétition d'une pièce de théâtre, qui lui permet de passer à loisir de la réalité représentée - la troupe au travail sous les ordres du roi - à la pièce jouée, dans laquelle Molière raille ses ennemis, pour mettre en valeur ses difficultés d'auteur à la cour. Restif de la Bretonne, pour sa part, inscrit ses fantasmes dans la dramaturgie du *Drame de la vie* en utilisant la représentation dans la représentation. En montrant Anneaugustin qui assiste à la représentation de sa propre vie, Restif met en valeur ses propres manies, essentiellement relatives à l'érotisme : Anneaugustin regarde Anneaugustin espionner les jeunes filles par les trous de serrure, se glisser dans les alcôves pour séduire les demoiselles, écouter aux portes, adorer les chaussures d'une dame. En outre, cette organisation de la représentation, qui procède donc au basculement vers une autre fiction à l'intérieur de la fiction en cours, invite le

spectateur à identifier la transmission des pensées secrètes - voire inconscientes - de l'auteur en considérant la place que celui-ci occupe par rapport au basculement opéré : Molière joue son propre rôle qui joue un marquis, Adam joue son propre rôle avant de se placer dans le public pour assister à la scène des fées, Restif-Anneaugustin se place devant la représentation de sa vie.

On assiste donc à une sorte de dévoilement, d'effeuillage, de mise à nu contrôlée par les auteurs du *corpus*. Dans le cas de Restif de la Bretonne, ce dévoilement entre dans le cadre d'une volonté de tout montrer de sa vie. Cette intention, qu'on retrouve dans l'œuvre de Philippe Caubère, est déterminante pour envisager la mise en scène des autobiographies théâtrales car c'est elle qui motive le rythme très soutenu des pièces. On notera trois moyens dont disposent ces auteurs sur le plateau pour en dire le plus possible. D'abord, l'alternance de différentes techniques relatives au spectacle peut, en créant une rythmique, ménager des transitions qui permettent de tout montrer sans pour autant rentrer dans le détail. C'est ce que fait Restif en alternant scènes jouées et intervention d'une pièce de gaze et avec elle, l'entrée en scène des ombres, des mimes et des marionnettes. Ensuite, c'est la vitesse qui caractérise la scène de Restif comme celle de Caubère, ce qu'on appellera, avec Jean Goldzinck⁶, la technique de l'esquisse, qui permet encore de montrer beaucoup, sans pour autant tout raconter : il s'agit de faire se succéder rapidement des scènes entre lesquelles s'insèrent des ellipses temporelles et dans lesquelles on montre comme le squelette des événements, quelques traits essentiels qui font comprendre aux spectateurs avant de passer à autre chose. Restif comme Caubère procèdent ainsi, en particulier pour les moments de transition vers des passages de leur vie qui leur semblent plus intéressants à développer : l'enfance et l'adolescence sont ainsi l'objet d'esquisses tout comme les aventures sentimentales éphémères. Par ailleurs, on voit une préfiguration de la technique cinématographique dans la gestion de l'espace par Restif puisque les décors se succèdent comme si le spectateur les voyaient à travers les yeux de l'auteur qui feraient office de caméra : le spectateur est entraîné dans les rues de Paris qu'arpente le héros du *Drame de la vie* et très vite passent sous ses yeux les ponts, les façades, les places avant qu'il ne soit transporté vers d'autres lieux encore, les maisons bourguignonnes fréquentées par Anneaugustin, son imprimerie, la campagne. Cette manière de procéder pose évidemment des problèmes de réalisation scénique car l'auteur prévoit autant de changements de décors qu'il n'y a de lieux traversés par le personnage principal. Caubère reprend tout à fait cette méthode en l'améliorant d'un point de vue de sa faisabilité sur la scène puisqu'il procède à des équivalents de fondus enchaînés au théâtre,

⁶ Jean GOLDZINCK, Nicolas-Edme RESTIF DE LA BRETONNE, *Le Drame de la vie*, « Préface », *Op. cit.*, p. 15.

fondus rendus possibles par le plateau nu sur lequel il donne lui-même à imaginer les décors. Il peut ainsi passer d'un espace à un autre, d'un événement à un autre, d'un moment à un autre et mettre en œuvre une trame qui privilégie la vitesse sur la description et suit davantage le cours de la pensée que le cours réel des événements.

Le parcours d'une vie jette l'individu dans mille situations qui lui procurent de multiples sensations et émotions qui le débordent souvent, c'est du moins la vision de Restif et de Caubère quant à leur propre parcours. Les indications qu'ils donnent concernant le jeu d'acteur montrent que ce dernier doit rendre compte de cela. Pour autant, il n'est pas possible de réunir suffisamment de traits distinctifs relatifs au jeu d'acteur pour attester de l'existence d'une manière de jouer qui serait propre aux textes à caractère autobiographique. Il y a néanmoins des caractéristiques communes aux pièces de Restif et Caubère qui permettent de mieux envisager le jeu d'acteur dans la représentation des autobiographies théâtrales spécifiquement. Très vif, très énergique, le jeu doit soutenir la vitesse qui marque le déroulement de la représentation. Ces œuvres appellent à un jeu sans cesse en mouvement, composé d'une gestuelle agile ou fébrile qui restitue les frissons, les sursauts, les transports et les larmes, en somme tout ce que le parcours personnel fait émerger dans l'individu aux yeux des auteurs. A travers les multiples nuances qui doivent marquer l'interprétation des émotions, les intentions vocales, les attitudes, on sent l'empreinte des réflexions menées au XVIII^e siècle, notamment par Denis Diderot (*Le Paradoxe sur le comédien, De la poésie dramatique*), à propos d'un jeu qui fasse entrevoir le plus justement possible l'humanité dans ses aspects les plus complexes. En effet, Diderot oppose à une attitude « raide, (...) pesant[e] et (...) empesé[e]⁷ » qu'il déplore sur les scènes de son temps, un jeu qui se présenterait comme une « ivresse⁸ », motivée par la « gaîté⁹ », la « fougue¹⁰ ». Par là, Diderot veut dire que le jeu ne doit pas chercher à imiter la nature, il précise bien que « rien ne se passe sur la scène comme en nature¹¹ », mais l'acteur doit reconstituer, par la technique artistique qui est sienne, avec « sang-froid¹² », les conduites humaines dans leur multitude et leur variété, autrement dit il doit « rendre (...) scrupuleusement les signes extérieurs du sentiment¹³ ».

Dans les autobiographies théâtrales, comme dans les pièces d'Adam de la Halle et de Molière, qui sont toutes des pièces entrant dans le cadre du premier modèle de mise en scène des textes à caractère autobiographique, les auteurs cherchent à susciter une impression de

⁷ *Ibid.*

⁸ Denis DIDEROT, *De la poésie dramatique, Op. cit.*, p. 1336.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Denis DIDEROT, *Paradoxe sur le comédien*, Paris, Flammarion, 1981, p. 126.

¹² *Ibid.*, p. 130.

¹³ *Ibid.*, p. 132.

vie, d'énergie débordante, de mouvement perpétuel, c'est-à-dire les sensations qui les envahissent quand ils pensent et repensent à leur vie. Pour ce faire, ils sollicitent des procédés scéniques qui accentuent l'aspect spectaculaire de la représentation qu'ils prévoient : la présence dans le spectacle d'un autre spectacle, le mélange de différentes techniques théâtrales (mimes, ombres, marionnettes, *commedia dell'arte*), la vitalité du jeu d'acteur. Les autobiographies théâtrales (Restif, Caubère) en particulier, voudraient surtout privilégier le corps (l'agir) sur le texte (le dire) - « agir au lieu de parler¹⁴ » note Restif à propos du *Drame de la vie* - même si cela peut sembler paradoxal à la lumière des volumineux dialogues qui les composent. C'est bien le spectacle d'une vie avec ses rebondissements multiples, ses nombreuses rencontres et expériences, son mouvement incessant que les auteurs veulent ici montrer, que ce soit dans le portrait d'un instant donné (Adam de la Halle, Molière) ou dans son déroulé entier (Restif de la Bretonne, Philippe Caubère).

A ce premier modèle de mise en scène s'oppose un second modèle : il s'agit du « drame-de-la-vie¹⁵ ». Formule proposée par Jean-Pierre Sarrazac pour définir un aspect de la dramaturgie de Jean-Luc Lagarce - en particulier celle du *Pays lointain* - elle peut être appliquée à d'autres pièces présentes dans le *corpus*. Définissons le « drame-de-la-vie » comme une pièce de théâtre qui revêt une fonction réparatrice en permettant à l'auteur de repasser par les grandes étapes de sa vie comme si le temps pouvait changer de sens. Les autobiographies théâtrales s'entament sur l'enfance voire sur la naissance du héros et se déroulent chronologiquement, en suivant des visées, des buts, et en montrant des résolutions. En somme, elle arborent une cohérence interne qui fait découler les événements les uns des autres logiquement et rigoureusement selon un principe de vraisemblance plus ou moins suivi. De plus, c'est sous le coup des transports exaltés et frénétiques produits par les souvenirs que les auteurs évoquent leur parcours personnel. Dans le « drame-de-la-vie » l'auteur procède à une rétrospection depuis le seuil de la mort jusqu'à ses souvenirs plus lointains. Systématiquement montré sous la forme d'un voyage, d'un cheminement dans le temps, le « drame-de-la-vie » est une préparation de l'auteur à la mort - que cette préparation soit justifiée ou entrant dans le cadre d'une fiction. Cette proximité avec la mort donne à la dramaturgie de pièces telles que *La Grand'Route* de Strindberg, *Le Pays lointain* de Lagarce, *Théâtres* d'Olivier Py ou encore *Seul(s)* de Wajdi Mouawad, l'allure d'un rêve car, depuis le point de vue de l'auteur mourant, les événements de sa vie s'intervertissent, se déforment, se mélangent, se reconfigurent sous l'action de la mémoire et de l'imagination. Le « drame-de-la-vie » laisse une plus grande place à l'invention pour l'auteur justement parce qu'il est un voyage, un déplacement dans les

¹⁴ Nicolas-Edme RESTIF DE LA BRETONNE, *Le Drame de la vie*, *Op. cit.*, p. 31.

¹⁵ Jean-Pierre SARRAZAC, *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*, *Op. cit.*, p. 296.

souvenirs, il est une pratique de la liberté de s'inventer tandis que l'autobiographie se veut davantage une définition, un placement, la quête d'un lieu propre.

Une première manifestation scénique du « drame-de-la-vie », celle qui est la plus proche de la définition donnée par Jean-Pierre Sarrazac, est celle de « l'agonie dramatique¹⁶ ». Elle se divise en deux tendances. La première est structurelle : la pièce se présente sous la forme de séquences qui jouent ici comme les stations d'une Passion personnelle, ne servant plus à articuler l'action (comme chez Restif et Caubère dans les pièces duquel le séquençage renvoie davantage aux chapitres du roman) mais à la faire progresser en marquant de manière ostentatoire son éclatement. Non pas que la pièce présente une absence de drame - dans le sens d'une intrigue - mais celui-ci se passe comme dans un esprit en proie aux fantasmes, aux hallucinations, aux obsessions, au sommeil, d'une manière générale aux états psychiques qui ont été explorés à la fin du XIX e siècle. De plus, il est question ici de trépas et, sous la menace de ce dernier, du moins son omniprésence, l'action se fragmente et la cohérence entre les parties se fait plus opaque comme le rêve cache ses ressorts au rêveur en articulant des situations, objets, personnes sans rapport apparent et qui, pourtant, correspondent à un même cercle de pensées¹⁷. Dans les pièces de Strindberg (*Le Chemin de Damas*, *Le Songe*, *La Grand'Route*) comme dans *Théâtres* d'Olivier Py, les scènes se succèdent donc en faisant passer le personnage principal d'un endroit à un autre, d'une situation à une autre, d'une rencontre symbolique à une autre en donnant l'impression au spectateur, à première vue, qu'il y a peu de liens entre ces différents éléments. Pourtant, tous les ressorts de ces pièces entrent dans le cadre de la reconstitution d'un passé avec les regrets qu'elle engendre. Par ailleurs, les scènes qui composent ces pièces évoluent dans des décors oniriques – les éléments naturels, les paysages des pièces de Strindberg - ou des décors cauchemardesques - lumières jaunes, dégradation des matières utilisées dans la création de *Théâtres* par Michel Raskine avec Olivier Py – des décors qui laissent néanmoins à vue une partie de la structure de l'espace scénique comme pour maintenir, aux yeux de l'auteur et du spectateur, la distance propre au rêve. La deuxième tendance de l'agonie est langagière, elle présente une action ratée, une non-action, une action avortée, empêchée, qui se résorbe entièrement dans une parole envahissante c'est-à-dire dans la répétition, dans l'interruption, dans la correction, dans la reprise, dans la moindre variation. L'impossibilité que met en scène *Le Pays lointain*, impossibilité de Louis à dire ce qui l'a amené dans sa famille, illustre un rapport du drame au temps qui est affecté. Sous l'effet de la parole, le spectateur est invité à ressentir l'attente. De fait, l'action ne repose plus sur la traditionnelle tension dramatique. Une autre forme de tension apparaît qui « n'est

¹⁶ *Ibid.*, p. 294.

¹⁷ Voir Sigmund FREUD, *Sur le rêve*, Paris, Gallimard, Folio, 1988.

pas liée à un événement visible¹⁸ » mais qui est « banale, sans relief et sans « intérêt », donc parfaitement simple et presque comme effacée.¹⁹ ». Sur la scène, déambulent des personnages dont l'unique vocation semble être de véhiculer une parole comme sortie de l'esprit de l'auteur qui se sent agonisant, comateux, paralysé par une mort imminente, comme le montre *Seuls(s)* de Wajdi Mouawad. Dans cette pièce, un personnage qui ressemble à l'auteur - qui joue le rôle à la création de la pièce en 2008 - est dans le coma alors qu'il l'ignore et, depuis cet *autre côté* de la vie, il tient un monologue qui rejoint la biographie de Mouawad : évocation du Liban, de l'exil, de la famille, diffusion de photographies familiales, voix du père et de la sœur de l'auteur. Face à cette scène du drame-de-la-vie, le spectateur a l'impression d'un flottement, d'une lenteur, d'une langueur du fait de la suspension de l'action à une parole fragile, errante, hésitante. On est ici assez loin de la scène exubérante et énergique des autobiographies théâtrales. Enfin, une des caractéristiques de cette scène de l'agonie dramatique est l'irruption des personnages de morts, qui occupent une fonction d'accompagnement à l'égard du personnage qui porte la parole de l'auteur. En cela, ils remplacent les personnages symboliques, les guides, qu'on trouve dans la forme structurelle de l'agonie dramatique. La présence de ces personnages de trépassés annoncent en quelque sorte l'imminence d'une entrée dans un autre monde. Les morts ne sont pas nouveaux sur le théâtre mais leur spécificité ici est qu'ils sont confondus avec les vivants au point d'évoluer avec eux, de dialoguer avec eux, de pénétrer dans leurs problématiques quotidiennes comme on le voit dans *Wielopole-Wielopole* de Tadeusz Kantor et dans *Le Pays lointain* de Jean-Luc Lagarce. Ils sont donc nettement différents de ces morts qui reviennent sur le théâtre pour demander vengeance, promesses (*Hamlet* de Shakespeare) ou pour châtier. Leur présence atteste d'une représentation montrant un univers mental dans lequel le souvenir des trépassés rend les frontières entre la vie et la mort poreuses. Ceci peut être accentué lorsque l'auteur entretient une ambiguïté quant au statut des personnages, donnant aux vivants l'allure des morts comme dans *L'Éden cinéma* de Marguerite Duras.

La déambulation des morts sur le plateau est une première manifestation visible du travail de sollicitation de la mémoire par l'auteur car ces derniers sont prélevés dans ses souvenirs. Le travail de mémoire est également rendu visible au moyen du motif photographique qui est largement présent sur la scène. Il influence le découpage des scènes, le modèle de l'image photographique imposant des limitations, des coupes, des cadres. L'auteur transpose les souvenirs tels qu'ils émergent dans sa mémoire, Kantor et Duras expliquent ainsi précisément avoir des souvenirs qui se manifestent comme des clichés, des images fixes qui ne se laissent

¹⁸ Maurice BLANCHOT, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, p. 215.

¹⁹ *Ibid.*

pas voir entièrement. Le motif photographique est aussi présent dans la trame même de la pièce à travers la mise en scène d'un moment de prise photographique – la famille tentant de s'immortaliser dans *Le Pays lointain* - ou encore à travers les émotions que suscite la contemplation d'un cliché par un personnage comme le montre Strindberg, ressentant lui-même la nostalgie consécutive à la perte de ses enfants suite à ses divorces successifs. Il y a donc une scène de la mémoire personnelle qui est une tendance du « drame-de-la-vie » et un prolongement de l'agonie dramatique. Une des spécificités de la scène de la mémoire est le rythme imposé à la mise en scène qui est déterminé par le jeu des acteurs. Ici, on voit clairement en quoi le « drame-de-la-vie » s'oppose au premier modèle identifié, qui invite à un jeu d'acteur rapide, vif et visant la justesse de l'attitude humaine aux prises avec l'existence. En effet, dans cette seconde tendance, le jeu est mécanique, silencieux, les corps sont raides, présentent des réactions spasmodiques (pensons à la scène de Kantor), les gestes sont lents, frôlant parfois l'immobilité, et stylisés, *L'Éden cinéma* de Duras illustrant précisément cela. Ce jeu, qui cherche à briser l'illusion théâtrale dans le sens d'une reproduction de la vie, installe sur la scène une atmosphère tout à fait particulière, il se met au diapason de la vie intérieure en donnant à voir des êtres qui seraient issus du passé, de la mémoire et, à ce titre, qui en arboreraient les signes visibles.

A contrario du premier modèle de mises en scène autobiographiques, fêtes théâtrales exubérantes célébrant la vie sans omettre ses aspects les plus cruels, convoquant des créatures fantastiques (les fées d'Adam de la Halle) et des techniques propres aux arts de la scène (mime, marionnettes, l'acteur-décorateur *etc.*), on constate que la scène du « drame-de-la-vie » est frappée d'une certaine gravité, d'une lourdeur, voire d'une inertie. Elle est le lieu d'un dépouillement dans le sens où elle fait appel à moins de procédés scéniques, elle met en jeu moins de personnages, moins d'espaces également et souvent moins de rebondissements que les autobiographies théâtrales ou que les pièces anciennes d'Adam de la Halle et de Molière. Tandis qu'on entre dans la vie intérieure, dans les rêves, dans les souvenirs d'un individu avec ses multiples ellipses, ses digressions, ses rétrospections, la structure des pièces s'en trouve épurée des notions de cohérence et de vraisemblance ainsi que du souci d'articulation. En outre, il semble que l'auteur traite tous les aspects en lien avec la dimension visuelle (scénographie, accessoires, lumières) en vue de ménager un espace pour la parole et de favoriser sa réception par les spectateurs. Ce souci de l'auteur à l'égard de la réception de la parole donnée en scène fonde la scène de l'intimité, que nous définirons comme le rapport étroit et favorisé par les éléments extérieurs entre une intériorité-émettrice (l'auteur) et une intériorité-réceptrice (le spectateur) au sein duquel l'acteur joue le rôle d'intermédiaire.

Pour favoriser ce lien entre lui-même et le spectateur, l'auteur modifie le statut des didascalies par rapport aux répliques des personnages. Les didascalies sont rédigées comme s'il s'agissait d'une description romanesque destinée à un lecteur - les didascalies de *L'Éden cinéma* - ou alors elles sont quasiment absentes, comme dans *4.48 psychose* de Sarah Kane, ce qui invite le lecteur mais aussi le potentiel metteur en scène de la pièce à s'interroger sur le cadre dans lequel prend place l'action. Cependant, les répliques des personnages donnent quant à elles de nombreux indices qui laissent entrevoir cet espace. Le transfert du discours didascalique dans le discours des personnages est un des signes d'une scène qui consacre ses effets à faire entendre une parole par laquelle les spectateurs co-construisent l'univers représenté c'est-à-dire complètent mentalement ce qu'ils voient - les choix du metteur en scène - par ce qu'ils entendent. Cette réception de la parole crée les conditions d'un spectacle intime pendant lequel le spectateur a l'impression de pénétrer dans la tête de l'auteur et de suivre avec lui les modulations de l'espace alentour, ses incohérences, ses transformations qui prennent racine dans les souvenirs et les sensations de l'auteur. Un autre aspect de cette scène est l'élaboration d'un espace - décors, lumières, objets - qui apparaît comme un prolongement de la vie intérieure de l'auteur car il fait résonner les éléments qui sont dits dans la pièce. Ceci est étayé par le fait que l'auteur monte sur scène à cette occasion pour jouer lui-même un des personnages, il est ainsi représenté au sein de cet espace qui apparaît enveloppant et qui favorise une intimité, une confiance : *L'Inoublié* de Marcel Pomerlo illustre tout à fait cela, l'auteur délivrant lui-même son monologue autobiographique au sein d'un espace constitué par des éléments qui renvoient à son enfance. La scène de l'intimité met donc au premier plan de ses préoccupations la circulation de la parole sur la scène par rapport aux éléments visuels.

La mise en scène prévue par les auteurs des textes qui prennent place dans le *corpus* est toujours une transcription scénique du rythme de la vie telle qu'ils l'envisagent. Il y a donc deux tendances principales dans la mise en scène de ces textes. La première montre une volonté de la part des auteurs de traduire dans une dimension visuelle tout ce que le parcours personnel engendre sur le plan de leur vie intérieure, avec un foisonnement qui s'entrevoit sur tous les plans. La seconde tendance opère à un mouvement contraire : la présence de l'auteur se manifeste dans l'oralité d'un texte dramatique dont les effets visuels, relégués au second plan de la représentation, sont conçus de sorte à installer un univers propice au dire et à l'entendre.

A. De l'expression primitive des sentiments intimes à la visée rousseauiste de tout raconter : rendre visible les sensations consécutives au parcours personnel

i. L'intervention d'un autre spectacle dans le spectacle : représenter l'ouverture de la conscience

a) Le fonctionnement du dispositif

- La place de l'auteur dans la mise en jeu de la réalité

Dans les textes dramatiques à caractère autobiographique les plus anciens du *corpus*, *Le Jeu de la Feuillée* d'Adam de la Halle, *L'Impromptu de Versailles* de Molière et *Le Drame de la vie* de Restif de la Bretonne, on trouve un dispositif qui consiste à rendre visible, à l'intérieur de la représentation, une autre fiction encore. Cette dernière donne un sens à la première en tant qu'œuvre autobiographique en mettant en perspective ce qui a déjà été délivré sur l'auteur dans la représentation qui la contient. Remarquons que pour que ce dispositif entre bien dans le cadre d'une expression autobiographique, il faut que l'auteur soit lui-même présent sur scène et qu'il se soit ménagé une place particulière dans une pièce qui feint de mettre en présence le réel et le jeu en donnant la sensation qu'ils se confondent. De fait, l'auteur et ses compagnons jouent leurs propres rôles, avec les multiples jeux avec la réalité que cela permet : ils sont montrés en acteurs qui jouent soudain eux-mêmes d'autres rôles, comme dans la pièce de Molière, ou ils sont montrés quittant, à un moment donné, l'espace de la scène pour devenir eux-mêmes spectateurs de la pièce, comme dans *Le Jeu de la Feuillée*, ou alors ils assistent, sur scène, à une représentation dans laquelle ils se voient, comme Anneaugustin et Jeannette Rousseau dans *Le Drame de la vie*. En outre, le basculement qui a lieu, de la fiction à la fiction qu'elle contient, est soutenu par l'intervention effective ou imminente d'un ou plusieurs personnages qui renforcent le caractère autobiographique de la pièce, soit par leur présence avérée dans le parcours de l'auteur, soit parce qu'ils prennent une signification symbolique claire par rapport à la vie de l'auteur, soit parce qu'ils rappellent fortement l'instance narratrice dans l'autobiographie sous sa forme romanesque.

Si on prend le texte d'Adam de la Halle, il semble très probable que, excepté pour les personnages merveilleux comme les fées ou pour les personnages inventés comme Croquesot

(le messenger d'Hellequin auprès des fées), les acteurs jouent leurs propres rôles lors de la représentation qui a lieu vers 1276. Ainsi, quand les personnages inventés sortent définitivement du lieu de la représentation, les personnages puisés dans le réel quittent la scène pour se placer parmi le public, devenant eux-mêmes public tandis que d'autres spectateurs prennent leur place sur scène : « Pas de distinction entre acteurs et spectateurs, pas de rampe.²⁰ » observe Jean Dufournet quant au dispositif. C'est ce qui lui fait dire qu'il s'agit là d'un « psychodrame²¹ » qui vaut autant pour l'auteur que pour la société qui l'entoure et qui vise à évacuer les craintes et les doutes de manière collective. On peut éventuellement envisager une entente parfaite entre l'auteur, les acteurs et le public qui construirait la représentation ensemble. Un tel déroulement laisse notamment entrevoir l'influence des manifestations carnavalesques sur la représentation. A l'instar du carnaval, pendant lequel la fantaisie et la vie s'intervertissent à loisir, la pièce d'Adam de la Halle brouille les limites entre le réel et le jeu : « (...) c'est la vie présentée sous les traits du jeu.²² ». De plus, à la fin de la pièce, les personnages principaux sortent pour reprendre leurs activités quotidiennes, ce qu'ils faisaient avant le spectacle, ce qui montre la volonté de l'auteur d'indiquer le contact sans cesse maintenu entre la représentation et la vie réelle. Adam de la Halle veut signifier par là que la pièce s'intègre dans la vie quotidienne, sans en briser sa continuité. Avec l'entrée en scène des fées, le spectacle s'ouvre sur autre chose et on passe des chamailleries qui agitent la cité d'Arras à une séquence merveilleuse. Cette dernière agit donc comme une petite déflagration au cœur d'une représentation qui se voudrait sans rupture avec la vie quotidienne. On a vu, à ce titre, que le repas se déroule sur la table d'auberge que viennent de quitter Adam et ses amis. Si elle ne rompt pas violemment avec la quotidienneté mise en scène, du moins cette scène merveilleuse insuffle-t-elle de l'étrangeté à un univers qui est familier pour le public de l'époque. En outre, l'arrivée des fées donne à l'action une sorte d'instabilité, elle rend la structure asymétrique (la pièce se présente en trois parties) et elle assigne à la pièce une allure qu'on peut qualifier de baroque (en ce sens que l'œuvre baroque affectionne les enchâssements de ce type, comme dans *L'illusion comique* de Corneille). Par rapport à ce basculement de la pièce dans l'épisode des fées, l'auteur quitte la scène pour rejoindre à son tour le public et assister à ce repas merveilleux sans y prendre part. Son absence de participation pendant cette scène accentue l'importance de sa présence : de personnage principal (la trame débute avec son souhait de regagner Paris), il passe à spectateur principal

²⁰ Jean DUFURNET, *Adam de la Halle à la recherche de lui-même*, *Op. cit.*, p. 404.

²¹ Jean DUFURNET, *Le Théâtre arrageois au XIII e siècle*, *Op. cit.*, p. 9. Jean DUFURNET, *Adam de la Halle à la recherche de lui-même*, *Op. cit.*, pp. 344-345.

²² Jean DUFURNET, *Adam de la Halle à la recherche de lui-même*, *Op. cit.*, p. 404.

se donnant une fiction à lui-même et pour lui-même, fiction dont on verra qu'elle participe indirectement à la délivrance de ses états d'âme au même titre que le reste de la pièce.

Dans *L'Impromptu de Versailles*, Molière occupe à son tour une place particulière à l'intérieur d'un système par lequel la représentation - la répétition de la troupe – laisse voir par moments une autre représentation : les extraits de la pièce répétée. Trouvant son origine dans la *commedia dell'arte*, l'impromptu est associé à des notions de soudaineté, de rapidité, de spontanéité et d'improvisation. Ce peut être une répétition, feinte et fictive, entièrement fixée sur le papier. C'est dans ce sens que Molière nomme sa pièce. Avec cette « comédie des comédiens²³ » l'auteur renoue avec un procédé éprouvé qu'avaient déjà utilisé Rotrou avec *Saint Genest* et Scudéry dans *La Comédie des comédiens*. Le choix de cette forme vise notamment à adoucir la présence de l'auteur sur la scène, du moins à la justifier en le mettant dans son rôle naturel de chef de troupe. L'auteur se représente au milieu de ses acteurs, qui jouent tous leurs propres rôles, en train de diriger la répétition d'une pièce destinée au roi qui est pris pour prétexte de la forme impromptue : « Ils [les rois] veulent des plaisirs qui ne se fassent pas attendre ; et les moins préparés leur sont toujours les plus agréables.²⁴ ». On voit dans ces mots qu'il y a communication, plus précisément confusion, entre les différents niveaux de réel puisque le personnage de Molière se rapporte ici à la pièce qu'il doit préparer pour le roi sur le plan de la fiction, une pièce qu'il doit concevoir dans l'urgence, mais, en même temps, le personnage semble aussi faire référence à la pièce qui le contient, présentée comme un impromptu, une fausse répétition. De fait, on ne sait pas bien si le titre de l'œuvre désigne la pièce ou la pièce dans la pièce. C'est un trompe-l'œil en quelque sorte que met en scène Molière puisqu'il fait du théâtre en donnant l'impression de ne pas en faire, il suscite une illusion de vérité en brouillant les frontières entre théâtre - Molière doit mettre rapidement en place une pièce pour le roi - et réalité - Molière se met en scène dans une pièce en train de mettre rapidement en place une pièce pour le roi.

La présence de l'auteur est aussi visible dans *Le Drame de la vie* même si Restif recourt à une autre méthode encore. Dans son autobiographie théâtrale, l'auteur se met en scène assistant à la représentation de sa propre vie : « Anneaugustin : Nous allons retracer toute ma vie (...)»²⁵ ». Cette représentation a lieu dans la demeure parisienne de M. Aquilin de l'Élysée - Grimod de la Reynière - devant ce dernier, l'auteur renommé Anneaugustin et Jeannette Rousseau, qu'il vient de retrouver et d'épouser, à soixante ans. Une fenêtre semble donc s'ouvrir depuis la demeure parisienne sur un autre temps et d'autres lieux, qui participent au

²³ MOLIÈRE, *L'Impromptu de Versailles*, *Op. cit.*, p. 142.

²⁴ *Ibid.*, p. 149.

²⁵ Nicolas-Edme RESTIF DE LA BRETONNE, *Le Drame de la vie*, *Op. cit.*, p. 35.

déroulement de la vie du héros. Cette ouverture fonde ici la nature spectaculaire de l'autobiographie : « (...) l'embrasement fait le spectacle.²⁶ ». A l'instar du fonctionnement d'une fenêtre, l'ouverture du spectacle sur un second spectacle fait perdre de son étanchéité à l'espace privé et laisse échapper des informations censées rester secrètes : « la fenêtre ouverte ou fermée, tantôt protégeant la vie intime tantôt la dévoilant, joue un rôle déterminant : (...) à travers elle on surprend et on est surpris, souvent les deux à la fois²⁷ ». La pièce – le parcours d'Anneaugustin – jouée à l'intérieur de la pièce serait ici cet espace privé que l'ouverture exhiberait aux yeux d'une sphère intime - le public de l'appartement où a lieu la représentation - en même temps qu'au regard du public du *Drame de la vie*. Restif nous montre donc le spectacle de sa vie en même temps que celui par lequel l'intimité devient visible à l'espace public. De surcroît, l'ouverture dans laquelle la représentation a lieu dans la représentation renvoie à une organisation du réel et à un monde devenant accessible à la perception notamment parce qu'il joue sur ce qui est caché et ce qui est montré. La fenêtre symbolise l'action de l'imagination chez l'auteur en même temps qu'elle stimule celle du spectateur. Pour l'auteur, elle permet de combler les vides consécutifs aux incomplétudes de la mémoire et, du point de vue du spectateur, elle invite à deviner, elle suggère, elle joue avec la visibilité de celui-ci. A ce titre, la pièce de gaze, voilant ponctuellement la scène dans la scène, montre bien comment la fenêtre est susceptible de venir altérer, abuser ou masquer la vue et, à terme, elle incite à la fabulation dans l'esprit du spectateur dont la vue est empêchée. Ce dernier est aussi invité, par le dispositif de la pièce dans la pièce, à voir l'autobiographie comme une œuvre d'art : « Son « cadre » annonce et découpe le spectacle contemplé, à la fois sertissant et justifiant le « tableau » (...) qui va suivre, et mettant le spectateur dans une pose et une posture de spectateur d'œuvre d'art.²⁸ ». Ce dernier aspect est étayé par l'intérêt qu'exprime Restif pour les arts visuels (théâtre et peinture), qui restituent par des moyens matériels les pensées et sensations de l'auteur (*Les Contemporaines*).

Ces spectacles autobiographiques sont donc marqués par l'intervention d'un autre spectacle au cours de leur déroulement. Certes, il faut remarquer quelques nuances voire différents degrés dans cette intervention puisque Molière, à aucun moment, n'occupe la place de spectateur dans sa pièce, au contraire il joue son rôle d'acteur, qu'il est dans la vie, et participe à la représentation sur tous les plans, celui de la fiction et celui de la fiction dans la fiction. En revanche dans la représentation du *Jeu de la Feuillée* comme dans celle du *Drame de la vie*, Adam de la Halle et Restif ne prennent pas part à la représentation dans la représentation, ils

²⁶ Roland BARTHES, *S/Z*, Seuil, 1976, p. 61.

²⁷ Jean-Pierre SARRAZAC, *Théâtres intimes*, *Op. cit.*, p. 39.

²⁸ Philippe HAMON, *Du descriptif*, Hachette, 1993, p. 174.

en sont les stricts spectateurs mais avec cette différence notable que Restif-Anneaugustin se regarde dans un autre qui le joue tandis qu'Adam regarde une scène qui lui est, en apparence, étrangère, la scène féerique. Néanmoins, les trois pièces montrent assez clairement un système gigogne menant de la réalité des spectateurs à la réalité des personnages jusqu'à la réalité dans laquelle évoluent les personnages mis en scène à l'intérieur de la mise en scène. Ces passages et basculements entre les différents niveaux de réalité sont motivés par l'intervention de personnages leur donnant un sens.

- L'intervention d'un personnage intermédiaire justifiant le dispositif

Les trois pièces mettent en jeu l'intervention de personnages, tous caractérisés par le pouvoir qu'ils représentent, qui fait basculer la pièce d'une représentation à une autre. Ainsi, la trame de *L'Impromptu de Versailles* est un morceau de la vie de la troupe formée par Molière et ses acteurs, à qui le roi aurait commandé une pièce, justifiant ainsi le parti-pris du théâtre dans le théâtre. De fait, la figure du roi place la pièce sous le joug d'une tension qu'on ressent dans les interrogations de Mlle Béjart : « Où en serez-vous (...) si l'affaire réussit mal ?²⁹ ». Au moment où débute la pièce, Molière se trouve dans l'urgence puisque la commande n'est pas prête et que l'arrivée du roi qui « ne doit venir de deux heures³⁰ » génère l'angoisse de toute la troupe pour qui le temps est compté. Le problème du temps - absence de temps, attente du roi - est donc dans toutes les bouches : « Molière : (...) vous moquez-vous avec votre longueur (...) ?³¹ », « Mlle Béjart : Une respectueuse excuse fondé sur l'impossibilité de la chose, dans le peu de temps qu'on vous donne (...) »³², « Molière : Nous n'avons pas le temps maintenant.³³ », « Mlle De Brie : « (...) il fallait (...) demander du temps davantage³⁴ », « Molière : (...) on a toujours la gloire d'avoir obéi vite à leurs commandements.³⁵ », « Molière : (...) je vois bien que nous n'aurons pas le temps de passer outre.³⁶ », « Béjart : (...) le Roi est venu, (...) il attend que vous commenciez.³⁷ », « Molière : (...) Nous demandons, de grâce, encore un moment.³⁸ », « Molière : (...) Le Roi sait que la chose a été précipitée.³⁹ ». Finalement, après un mauvais coup de La Thorillière pour se venger de ne pas pouvoir

²⁹ MOLIÈRE, *L'Impromptu de Versailles*, *Op. cit.*, p. 149.

³⁰ *Ibid.*, p. 148.

³¹ *Ibid.*, p. 147.

³² *Ibid.*, p. 149.

³³ *Ibid.*, p. 151.

³⁴ *Ibid.*, p. 149.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Ibid.*, p. 166.

³⁷ *Ibid.*, p. 167.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *Ibid.*

assister à la répétition (« Je m'en vais donc dire que vous êtes prêts⁴⁰ »), la pièce s'achève sur un délai accordé par le roi depuis l'espace dramaturgique. Ainsi, la générosité du souverain, qui tient le sort de la petite troupe entre ses mains, donne lieu à un éloge de la part de l'auteur : « Le Roi nous fait la plus grande grâce du monde de nous donner du temps pour ce qu'il avait souhaité, et nous allons le remercier des extrêmes bontés qu'il nous fait paraître.⁴¹ ». Le personnage du roi joue donc ici un rôle capital. Sa venue est attendue et crainte pourtant elle n'aura pas lieu et l'absence d'entrée en scène du roi est compensée par son omniprésence dans les dialogues : « (...) un roi me l'a commandé (...)»⁴², « (...) il fallait s'excuser avec respect envers le Roi⁴³ », « C'est le Roi qui vous la fait faire ?⁴⁴ », « Quand le Roi sera venu⁴⁵ », « Mon Dieu ! J'entends du bruit : c'est le Roi qui arrive assurément (...)»⁴⁶. Cette omniprésence contribue à rappeler le pouvoir écrasant de Louis sur ses sujets parmi lesquels les artistes dont le sort est lié à son bon-vouloir.

Le Jeu de la Feuillée met aussi en scène l'intervention imminente de plusieurs personnages dont la supériorité est mise en avant mais cette fois il s'agit d'une supériorité proprement magique. C'est l'intervention des fées qui fait basculer la représentation dans une autre, occupant trois cents vers soit plus du quart de l'œuvre. Ce basculement fait passer la pièce d'un univers réaliste (la vie quotidienne à Arras), mettant en scène le monde officiel, représenté ici par le moine endormi qui a pris soin de cacher ses reliques au préalable, à un univers merveilleux, le monde non-officiel des fées, divinités païennes qui prennent le relais du *dervé*, la folie en liberté, bénéficiant du droit de licence et d'impunité. Avec l'épisode des fées s'entame un rêve fantastique ou, comme le dit Adam, « une grande merveille de féerie⁴⁷ » annoncé par plusieurs personnages comme Dame Douche (« Les fées viendront donc ensuite⁴⁸ ») et Gillot : « J'entends la maînie d'Hellequin, / me semble-t-il, qui vient devant, / et mainte clochette sonnante, / Je crois bien qu'ils sont près d'ici⁴⁹ ». Adam reprend la légende terrifiante de la *maisnie* ou de la *mesnie d'Hellequin*, connue par de nombreux textes et légendes folkloriques du Moyen-Age. Mais, au lieu de montrer cette troupe de chevaliers maudits dans lesquels on a vu les mânes des morts et à qui on attribuait les cataclysmes qui dévastaient une contrée la nuit tombée, Adam lui fait uniquement annoncer l'arrivée des fées.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 156.

⁴¹ *Ibid.*, p. 168.

⁴² *Ibid.*, p. 149.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Ibid.*, p. 155.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ *Ibid.*, p. 166.

⁴⁷ ADAM de la HALLE, *Le Jeu de la Feuillée* (traduction Jean Rony), *Op. cit.*, p. 85.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 87.

⁴⁹ *Ibid.*

Adam éclaire donc cette sombre légende de la d'un rayonnement enjoué et gracieux : en lieu et place du rugissement effrayant de la tempête, c'est la musique des clochettes qui se fait entendre. On peut y voir une forme d'ironie de la part d'Adam de la Halle à l'égard de cette croyance pour la *maisnie d'Hellequin*, les terrifiants chevaliers annonçant l'arrivée des fées en faisant tinter des clochettes tandis que leur chef cherche l'amour de la fée Morgue. On est ici assez loin de la chasse violente et infernale qui rendait célèbre la *maisnie d'Hellequin*.

Avec les fées apparaît aussi un objet symbolique qui est la Roue de la Fortune, image fréquemment reproduite au Moyen-Age. La Roue contraste avec les autres objets présents jusque là, caractérisés par leur simplicité voire leur aspect prosaïque : deux urinaux, un reliquaire, un jeu de dés et la nourriture du repas à la taverne. Néanmoins, le vin et les dés peuvent être vus comme des objets symboliques qui dénotent des actions et des faits - le jeu, la boisson - qui peuvent se trouver autant dans une taverne que dans l'atelier d'un poète. Les fées tournent donc autour de la Roue dont l'action est crainte par tous :

Morgue : (...) celle qui tient la roue / appartient à chacune de nous ; / et elle est, depuis sa naissance, / muette, sourde et aveugle.

Croquesot : Quel est son nom ?

Morgue : Fortune. / Elle est commune à toute chose, / et tient le monde entier en sa main. / Elle fait l'un pauvre aujourd'hui, riche demain, / et elle ne sait point qui elle avance. / Aussi nul n'y doit avoir confiance, / si haut soit-il monté ; / Car, si cette roue s'élance, il lui fait redescendre au plus bas.⁵⁰

En définitive, cette scène contient deux aspects : l'absence de l'auteur, qui est devenu spectateur de la grande merveille et l'inquiétude générée par l'intervention des fées manipulant la Roue.

La représentation dans la représentation à laquelle donne lieu *Le Drame de la vie* de Restif partage avec cette pièce médiévale l'aspect magique de l'intervention d'un personnage de nature particulière qui fait passer le drame dans un autre monde. Castanio est inspiré d'une personne réelle, Castagna, qui avait ouvert, au Palais-Royal, le *Spectacle des vrais Fantoccini italiens* et avait inventé une bougie phosphorique dont il utilisait l'intense lumière pour donner des spectacles d'ombres chinoises chez des particuliers. Restif avait fait sa connaissance lors du dîner resté fameux du 9 mars 1786 chez Grimod de la Reynière. Castanio fait office de narrateur, de manipulateur des ombres mais il adopte aussi parfois l'attitude du bonimenteur qui tient un discours publicitaire pour annoncer la suite du drame, un discours au sujet duquel Françoise Le Borgne⁵¹ observe qu'il reprend en grande partie celui de Séraphin, autre célèbre montreur d'ombres installé lui aussi au Palais-Royal.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 113.

Castanio joue le rôle du narrateur : « On se rappelle que tout ce qui est en caractères italiques est dit par Castanio.⁵² », « Castanio : C'est moi qui dirai toujours les intentions des rôles marquées en italique⁵³ ». En cela, Castanio conduit le *Drame* de la demeure parisienne où se trouve l'auteur et ses convives à la scène montrant la vie de ce dernier, le narrateur est donc le personnage par lequel s'incarne la dimension magique de l'autobiographie, qui ramène au jour ce qui était oublié. Il est en quelque sorte le complément humain de la fenêtre, il contribue à rendre spectaculaire le récit autobiographique. De surcroît, Castanio est le machiniste-mécanicien, « directeur des Ombres chinoises⁵⁴ », chargé d'animer ces dernières lors de la représentation. C'est donc un artiste mais, dès le début, Restif l'assimile à une sorte de magicien (« la magie de son art⁵⁵ » note-t-il) et il est ainsi comparé par Jean Goldzink à une sorte d'Orphée, l'artiste qui réanime les ombres. En outre, Castanio fait jouer « l'Acte des Cartes⁵⁶ » dans lequel se trouve évoquée par Dame Sellier la catastrophe de la vie de l'auteur, sa rencontre et son mariage avec Agnès : « Logéz-vous dans ces Cartes, pour venir dès que je vous appellerai⁵⁷ ». Il convoque la présence de personnages étranges dont on ne sait distinguer - et les didascalies ne font pas la lumière sur ce point - entre l'acteur, l'ombre et la marionnette : « Robertô, madame Ulbège, Agnès ! En scène ?... Ces trois personnes m'arrivent ét vous aléz leur entendre dire tout ce que je tirerai : mais avec un tel art, que vous jureriez que ces Marionètes sont des Personnes-naturelles, ét que ce sont elles qui parlent, non les Variloques cachés dans les coulisses⁵⁸ » [sic]. Le personnage de Castanio est chargé de « passer en revue⁵⁹ » le spectacle de la vie de l'auteur qui est encore sous le charme des événements de son destin. C'est donc par une affabulation habitée par la magie que l'auteur retrace son parcours : la représentation assurée par Castanio qui donne parfois l'impression qu'il module l'espace selon sa volonté. Il faut aussi noter que des personnages, des sortes d'intermédiaires de Castanio à l'intérieur du drame, assurent des minuscules représentations dans la représentation dans la représentation. C'est le cas du personnage de M. Onni qui donne à voir de manière magique, au personnage de Louise, Ulis (Anneaugustin) et Térèse [sic] en train de se promener dans la rue : « M. Onni : Voulez-vous qu'en un tableau magique, je vous

⁵¹ Françoise LE BORGNE, « Le Drame de la vie (1793) de Restif de la Bretonne, théâtre en crise, théâtre pour la crise », Philippe BOURDIN, Gérard LOUBINOX (éd.), *La Scène bâtarde entre Lumières et romantisme*, Service Universités Culture, collection Parcours pluriels, 2004, p. 46.

⁵² Nicolas-Edme RESTIF DE LA BRETONNE, *Le Drame de la vie*, *Op. cit.*, p. 477.

⁵³ *Ibid.*, p. 407.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 33.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 35.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 204.

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ *Ibid.*, p. 35.

les fasse voir ?⁶⁰ ». Il prépare ainsi une scène : « M. Onni (...) en 2 ou 3 coups de marteau, fait une large ouverture, qu'il va garnir par chez lui d'une gaze⁶¹ ». Cette scène prend bien l'allure d'un double spectacle dans le spectacle qui les contient puisque Louise observe : « C'est comme les Ombres chinoises !⁶² » et assimile ce spectacle à une « merveille⁶³ ». La merveille est accentuée par la mise en mouvement d'un décor qui semble s'animer de lui-même, en effet après la scène montrée par M. Onni, il est précisé que « La cloison se rétablit⁶⁴ », laissant entendre qu'aucune intervention extérieure n'agit sur ce décor vivant. Enfin, c'est M. Onni qui fait voir à Anneaugustin ses vingt sept filles en une fois à travers la gaze : « M. Onni fait, en un seul coup de baguette, disparaître une seconde fois partie de la cloison, qu'il remplace par la gaze.⁶⁵ ».

Le modèle ancien de spectacle à caractère autobiographique laisse donc voir l'intervention d'une autre histoire à l'intérieur de la représentation en cours. Dans ce dispositif, l'auteur joue son propre rôle et brouille les limites entre la réalité, le jeu et le jeu à l'intérieur du jeu lui-même. Aussi, des personnages intermédiaires sont invités à faire le lien entre les différents niveaux de réalité, et plus loin encore, à conduire le spectateur d'un univers à l'autre. On voit donc dans ces trois pièces un dispositif similaire mais de quoi est-il révélateur ? Que cherche à révéler l'auteur en mettant en scène une ouverture dans sa pièce ?

b) L'âme mise à nu

- Faire part de ses ressentis : le désenchantement

Le fait que le spectacle laisse voir pendant son déroulement un autre spectacle reproduit le mouvement d'ouverture qu'opère l'auteur, depuis sa vie intérieure jusqu'au regard du public. Ainsi, *Le Jeu de la Feuillée* constitue un bon exemple pour montrer comment l'auteur met à nu son âme, du moins, aborde bien la question de sa propre vie intérieure. Le titre même de la pièce pourrait être une allusion à la folie. Mais la feuillée (*fuellie*) pourrait aussi vouloir dire la mansion garnie de feuillage sous laquelle aurait été jouée la pièce qui aurait elle-même fait écho à la loge de feuillage qui abritait la *fiertre*, la châsse de Notre-Dame à laquelle il est fait allusion dans la pièce. Une telle mise en scène aurait pu rappeler l'enluminure des livres

⁶⁰ *Ibid.*, p. 289.

⁶¹ *Ibid.*, p. 290.

⁶² *Ibid.*

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ *Ibid.*, p. 292.

médiévaux dans lesquels l'auteur pouvait se représenter au sein de motifs végétaux (par exemple, Jérôme dans la *Bible de Sainte-Bénigne*, XII e siècle, Dijon). Mais il n'est pas du tout attesté que la pièce se jouait sous une tonnelle végétale.

L'hypothèse d'Henri Roussel⁶⁶, reprise par Claude Mauron⁶⁷, selon laquelle la feuillée fait référence à la folie peut, en revanche, être soutenue par la manière dont Adam de la Halle entend mener la représentation. En effet, la pièce se présente de façon décousue, il n'y a pas vraiment d'intrigue menée d'un bout à l'autre mais plutôt des morceaux qui s'enchaînent. Cependant, malgré une apparente déconstruction, les transitions d'une scène à l'autre sont ménagées avec un soin extrême. Adam entre en scène en habit d'étudiant dans la pièce, son projet de partir à Paris est empêché par son père, Maître Henri, qui fait entrer avec lui les avares, apparaissant sous le joug de leurs ventres permettant d'enchaîner avec l'apparition de Dame Douche qui, elle aussi, est affublée d'un ventre proéminent, peut-être indice d'une grossesse. Avec les plaintes de Dame Douche au sujet de son état de santé, la guérison, la médecine puis la magie sont évoquées, amplifiées par l'entrée d'un inquiétant médecin. Ce docteur laisse ensuite la place au moine, qui guérit les maladies de l'âme, la folie, à l'aide de reliques. La succession de scènes vise en fait à créer un monde grotesque en même temps qu'à articuler les effets comiques en partie déterminés par la gestuelle des personnages, leurs costumes et plus généralement par leurs allures : « Certains personnages devaient susciter le rire dès leur entrée en scène, avant même de prononcer un mot, par leur attitude, leur costume ou leur déguisement, autrement dit par le comique des formes⁶⁸ ». De fait, les gros ventres de Maître Henri et de Dame Douche sont comiques comme le maquillage outré de cette dernière dont l'abus de fards est encore plus comique quand on sait que c'est un homme qui jouait Dame Douche. Croquesot est aussi un personnage grotesque au regard de ses origines démoniaques attestées par sa chevelure abondante et emmêlée qui en fait une sorte de diable comique. La présence de l'alcool dans la pièce n'est pas étrangère à une gestuelle débridée qui exacerbe le comique des gestes relatifs à un savoir-faire professionnel (l'aubergiste faisant ses comptes, le médecin examinant l'urine de Maître Henri et de Dame Douche ou encore le pouce de Rainelet) ainsi que les gestes relatifs à la bagarre (les disputes, les coups donnés ou promis par Dame Douche en colère à Rainelet qui se tenait peut-être la joue en gémissant, les menaces du père du *dervé* à l'encontre de son fils avant de le frapper). Les ronflements du moine et autres « beuglements et braiments des acteurs⁶⁹ » achèvent d'agrémenter le comique gestuel. Avec ce dernier, on peut déjà constater qu'Adam a conscience que ce qui est visible

⁶⁶ Voir Henri ROUSSEL, *Notes sur la littérature arrageoise du XIII e siècle*, *Op. cit.*

⁶⁷ Voir Claude MAURON, *Le Jeu de la Feuillée. Étude psycho-critique*, *Op. cit.*

⁶⁸ Jean DUFOURNET, *Adam de la Halle à la recherche de lui-même*, *Op. cit.*, p. 353.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 363.

sur le théâtre peut traduire les états intérieurs des personnages ou, comme le note Jean Dufournet : « Adam a eu conscience que le comique était plus profond si le geste était en même temps un indice psychologique⁷⁰ ». Le comique du *Jeu de la Feuillée* permet donc de comprendre le pressentiment d'Adam quant à une vie intérieure qui « (...) s'extériorise à travers des paroles et des gestes dont la valeur dépasse celle des pensées qu'elles traduisent, des événements qu'elles provoquent ou commentent (...)»⁷¹ ». Ce comique gestuel est mêlé à un comique langagier par lequel Adam de la Halle exploite le genre de la fatrasie (dans lequel le sens cède l'initiative au son, utilisant notamment des systèmes de répétition de syllabes), les doubles sens, la désarticulation de certaines phrases, les termes qui font images, les dissonances des vocables vulgaires, les jeux de mots. Par conséquent, la pièce se déroule dans le bruit des gestes, des disputes et des cris qui lui donnent vie de manière débordante, sans monotonie pour les spectateurs : les déplacements ininterrompus, les brusques changements d'attitude, les grimaces font éclater le comique sur le théâtre. Le déroulement frénétique de la pièce, auquel s'ajoute la présence en pointillés du personnage principal, Adam, semblent attester d'un épanouissement du drame depuis la vision de l'auteur, sombrant peu à peu dans la déraison, du moins dans la confusion mentale. Autrement dit, si le comique semble si éclatant, c'est qu'Adam entend peut-être montrer des situations telles qu'il les perçoit - agressives, sinistres, grinçantes, dans tous les cas excessives - et non pas telles qu'elles sont. Peut-être Adam signifie-t-il aussi par là son extrême sensibilité et la délicatesse de son tempérament dans un univers trop brutal pour lui, l'aspirant étudiant.

De surcroît, ces scènes et personnages comiques participent aussi à une représentation symbolique de la société médiévale. En effet, à travers ses propres ressentis, Adam dresse aussi le portrait des fantasmes et des craintes de son temps, principalement focalisée sur l'alternance entre la mort et la résurrection, l'ancien et le nouveau, le désir de rénover et celui de faire naître. On retrouve ces alternances dans la mise en scène. Ainsi, si Adam cherche à dépouiller son père, c'est pour vivre une nouvelle vie à la clergie, si les médecins annoncent des trépas, Dame Douche - pourtant vieille - révèle une naissance prochaine de sa part, les fils (Adam, le *dervé*) succèdent aux pères : « Le monde existant se détruit afin de renaître. La destruction est nécessaire à la naissance du nouveau (...)»⁷² ». En montrant symboliquement les préoccupations de son temps, Adam en profite aussi pour dévoiler ses pensées : le temps de la jeunesse est venu et avec lui de nouvelles valeurs, conceptions, idées tant humaines qu'artistiques. Ces valeurs adhèrent à sa vie même. Les premières sont représentées par

⁷⁰ *Ibid.*, p. 362.

⁷¹ Georges JAMATI, *La Conquête de soi. Méditations sur l'art*, Paris, Flammarion, 1961, p. 111.

⁷² Jean DUFURNET, *Adam de la Halle à la recherche de lui-même*, *Op. cit.*, p. 404.

l'assimilation du voyage à la connaissance puisque Adam veut s'arracher de sa province pour gagner Paris et étudier, à cet égard il prend par la suite la route pour rejoindre la cour du comte d'Artois dans le sud de l'Italie où il meurt peut-être (d'autres versions situent sa mort à son retour). Quant aux conceptions artistiques, elles correspondent à la carrière que mène Adam. Parfois considéré comme le dernier trouvère, il participe à un renouvellement de la poésie de son époque et annonce l'*ars nova* du siècle suivant. On peut donc envisager la succession des gros ventres au début de la pièce (Maître Henri, les avarés, Dame Douche) comme le symbole bien connu au Moyen-âge de la gestation du Verbe.

C'est au terme d'une succession de scènes bruyantes et grotesques qu'interviennent enfin les fées. Leur entrée est particulièrement signifiante puisqu'elle a lieu à la fin d'une progression qui a mis en scène plusieurs aspects fondamentaux de l'activité humaine : l'amour et la courtoisie (le portrait de Maroie par Adam), la science (personnage du médecin), la religion (le moine et ses reliques). Mais l'entrée des fées est un événement encore plus important si on se place du point de vue de l'auteur. En effet, leur arrivée coïncide avec la fin d'une série d'expériences malheureuses pour Adam : sa vie amoureuse est triste depuis qu'il n'aime plus sa femme, l'affection qu'il a pour son père est entachée par le refus de ce dernier de l'aider, ses ambitions littéraires sont contrariées par la présidence de Robert Sommeillon à l'académie d'Arras et même l'intervention de la science (l'examen des urines) dégénère en sorcellerie (pratique de l'onychomancie (divination par les ongles)). Ainsi, l'intelligence de l'auteur est mise à mal et semble s'enfoncer dans la folie, du moins dans les illusions, que représente ici l'arrivée des fées faisant du *Jeu* une œuvre centrée sur un auteur aux prises avec ses fantasmes.

La scène des fées est le spectacle du désenchantement d'Adam dans lequel va s'incarner ses craintes, ses doutes, ses regrets. Après que les sots et les querelleurs se soient tus, le moine s'endort et c'est au son des clochettes que les trois fées apparaissent. Elles évoquent dans un premier temps l'amour courtois, un thème qui vient compléter la grâce avec laquelle elles entrent en scène. Mais, progressivement, le merveilleux s'effrite pour laisser place aux tares du monde réel, s'insinuent donc avarice, déception amoureuse, persécution, complots, erreurs, disputes, tromperie et méchanceté. L'objet de la Roue de la Fortune, avec lequel les fées semblent presque s'amuser pèse sur le poids des destinées humaines et symbolise la catastrophe (« redescendre au plus bas⁷³ ») qui prend ici les traits de la folie. En effet, Jean Dufournet remarque une « structure concentrique⁷⁴ » de la mise en scène autour de la Roue

⁷³ ADAM de la HALLE, *Le Jeu de la Feuillée* (traduction Jean Rony), *Op. cit.*, p. 113.

⁷⁴ Jean DUFOURNET, *Adam de la Halle à la recherche de lui-même*, *Op. cit.*, p. 134.

qui tourne et qui agit à mesure que la pièce progresse. Les personnages se succèdent au premier plan de plus en plus frénétiquement : « symbole de la folie où les idées s'entrechoquent et se substituent les unes aux autres sans aucun ordre rationnel.⁷⁵ ». Il semble encore qu'on assiste là au spectacle de la perception de l'auteur, une perception qui passe par le filtre de ses angoisses. Cette perception confond ainsi l'espace de la scène merveilleuse avec une copie du monde réel et de ses maux, plus précisément avec l'espace arrageois. De même, les fées sont caractérisées par un caractère bien humain. Maglore est susceptible, jalouse, colérique et rancunière, Morgue est maladroite et légère (elle renonce facilement à Robert Sommeillon qu'elle dit aimer à son arrivée pour Hellequin, le roi infernal).

En définitive, l'intervention du merveilleux semble générer davantage d'inquiétude que d'enchantement pour le personnage de l'auteur. C'est ce qu'il cherche peut-être à exprimer avec la fin de cette scène des fées, qui fait basculer la scène du merveilleux à la sorcellerie avec l'intervention de Dame Douche (apparaissant ici pour la dernière fois), personnage mystérieux dont on ne sait si elle est une magicienne puisqu'elle est le seul personnage terrestre à adresser la parole aux fées, si elle est une prostituée comme le laisse entendre le début de la pièce ou si elle est une professionnelle de la mise en bière, ce qu'avance Jean Rony⁷⁶. Dans tous les cas, sa présence n'est pas de bonne augure car Dame Douche vient demander de l'aide aux fées dans une visée vengeresse exercée à l'encontre d'un inconnu : « (...) un homme que je veux tenir entre mes mains ; mais, si je peux, il sera en bière,(...)»⁷⁷. La scène s'achève donc sur une tournure plutôt sinistre quand les fées quittent la scène en compagnie de Dame Douche.

La fin de la scène des fées se termine mal, c'est un moment de désillusion. La scène reste vide quelques minutes qui signifient quelques heures. La table utilisée par les fées devient une vulgaire table d'auberge autour de laquelle vont s'installer les personnages comme le montre la réplique de Hane quand il rentre sur la scène : « Regardez, la table est déjà mise⁷⁸ ». Par ces mots, Hane fait à nouveau basculer la pièce du monde féérique au monde réel de l'auberge : « Ce retour au prosaïsme le plus quotidien est un signe de désenchantement⁷⁹ » conclut Jean Rony. A cet égard, le fait que la scène féérique, qui n'est plus du tout évoquée par la suite, fasse place à l'univers de la taverne est significatif : la taverne est le lieu du mal (débauche) en même temps qu'un lieu d'illusions où les délices éphémères voilent la misère et la médiocrité. De plus, étant donné que la taverne supprime l'univers féérique, cela pourrait aussi marquer le

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ ADAM de la HALLE, *Le Jeu de la Feuillée* (traduction Jean Rony), *Op. cit.*, p. 120.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 121.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 127.

⁷⁹ Jean RONY, ADAM de la HALLE, *Le Jeu de la Feuillée* (traduction Jean Rony), *Ibid.*, p. 125.

triomphe de la ville où l'on s'*atruandit* sur les rêves qui s'enfuient tout à fait : la petite fête se termine par une débâcle. La vie arrageoise qui répugne à Adam reprend donc et on peut voir dans le silence dans lequel se mure l'auteur jusqu'à la fin de la pièce la lassitude et la désillusion qui contrastent avec l'animation alentour : autour de lui tournoient, sur un rythme effréné, la bouffonnerie, la déraison, la mystification. Par ailleurs, la pièce s'achève sur le petit jour qui se lève renforçant la désillusion du héros condamné à l'enfer provincial dans lequel son prénom résonne comme un autre symbole.

L'intervention dans sa pièce de la scène féerique que met en scène Adam de la Halle dans *Le Jeu de la Feuillée* sert donc à rendre visible les illusions perdues et les amertumes que lui laissent le spectacle du monde quotidien et celui du monde des rêves, qui se montre tout aussi décevant, tout ceci amenant son esprit à la lisière de la folie. Il semble que ce n'est qu'en exploitant la représentation sur ces deux plans, que l'auteur a trouvé un moyen de rendre les aspects contradictoires d'une personnalité, qui est la sienne. C'est d'une manière très différente que Molière laisse entrevoir une autre fiction dans la pièce de *L'Impromptu de Versailles* mais c'est pourtant dans le même but.

Certes, c'est d'abord une forme de petit hommage que Molière rend à ses acteurs dans cette comédie notamment dans la scène d'exposition lors de laquelle il appelle chacun de ses acteurs, tous jouant sous leurs propres noms : « Molière savait pour qui il écrivait les rôles (...) C'est une histoire de famille. Une histoire de personnes travaillant ensemble.⁸⁰ ». Avec ces « étranges animaux⁸¹ » qui perturbent quelque peu son autorité de chef de troupe s'entrevoit la complicité qui devait régir une grande partie de leurs relations. Plus précisément, si cette pièce est autobiographique c'est parce que, outre son emploi de chef de troupe, Molière s'y montre comme un acteur, ce qu'il est essentiellement, avant d'être un écrivain. C'est d'ailleurs ce qui explique en partie les diverses contestations de son autorité littéraire. Le basculement qui s'opère, de la répétition feinte à la pièce répétée, lui donne l'occasion de montrer ici son savoir-faire de comédien, excellent imitateur, parodiant le jeu outré, empathique et figé des acteurs de la troupe rivale, l'Hôtel de Bourgogne, notamment Montfleury (« (...) il faut dire les choses avec emphase. Écoutez-moi. (...)»⁸²), tournant en dérision le jeu des tragédiennes (« Voyez-vous comme cela est naturel et passionné ? Admirez ce visage riant qu'elle conserve dans les plus grandes afflictions.⁸³ »). De plus, Molière donne ses vues sur le jeu théâtral après avoir proclamé publiquement sa conception de l'art

⁸⁰ Arthur NAUZYCIEL, *Dossier pédagogique au « Malade imaginaire ou le silence de Molière »*, la rose des vents-scène nationale, Villeneuve d'ascq, 2000.

⁸¹ MOLIÈRE, *L'Impromptu de Versailles*, *Op. cit.*, p. 148.

⁸² *Ibid.*, p. 151.

⁸³ *Ibid.*, p. 152.

dramatique dans *La Critique de L'école des Femmes*. Au moyen de la répétition d'une pièce de théâtre, il remet en perspective l'imitation du vrai et de la nature qui définirait la création comique, à l'inverse de la tragédie qui inviterait à l'invention. Molière, dans son propre rôle, dit chercher à créer une illusion si apparemment fidèle qu'elle confondrait la copie avec l'original, ce que Norman résume par une « esthétique de la transparence ⁸⁴ », dont la qualité fondamentale est de cacher les ressorts de ses mécanismes.

Mais *L'Impromptu de Versailles* ne saurait être résumé en un discours autour du fait théâtral et c'est aussi les états de l'âme de l'auteur, angoisse et désillusion, qu'il faut entendre ici quand il prend le prétexte de la répétition. Si ses acteurs lui reprochent de ne pas assez se défendre (« Mlle Béjart : Tout le monde attend de vous une réponse vigoureuse ⁸⁵ »), c'est sur le mode de la prétérition qu'il va répondre à ses ennemis : « Je ne prétends faire aucune réponse à toutes leurs critiques et leurs contres-critiques. Qu'ils disent tous les maux de mes pièces, j'en suis d'accord. ⁸⁶ ». Ses ennemis sont d'abord les autres auteurs qu'il nomme symboliquement : « (...) depuis le cèdre jusqu'à l'hysope ⁸⁷ », du plus grand au plus petit, le cèdre étant Corneille qui anime personnellement un certain nombre d'hostilités à son endroit, dont témoignent des contemporains tel l'Abbé d'Aubignac. Prenant le prétexte de la répétition, Molière peut parler directement et ouvertement de lui-même notamment quand il dirige ses acteurs. Ainsi, prenant la parole à Brécourt (« Attendez, il faut marquer davantage tout cet endroit ⁸⁸ »), il peut prendre sa propre défense et affirmer ses inimitiés avec ses autres ennemis, la compagnie de la cour : « adulateurs à outrance, (...) flatteurs insipides, (...) lâches courtisans de la faveur, (...) perfides adorateurs de la fortune, (...) suivants inutiles, (...) incommodes assidus ⁸⁹ ». Molière ridiculise ses adversaires, en comptant sur sa complicité avec le public populaire, le parterre de la salle du Palais-Royal (où il joue sa pièce après les représentations à la cour), son plus grand allié. Il imite ainsi les flatteurs et autres attitudes excessivement obséquieuses.

De fait, c'est aussi ses vues sur sa vie à la cour qu'il donne à entendre ici et notamment la pression générée par son travail au service du roi dont il donne quelques descriptions parodiques qui semblent lui être personnellement adressées : « (...) gros et gras comme quatre (...) entripaillé comme il faut, un roi d'une vaste circonférence, et qui puisse remplir un trône

⁸⁴ Larry NORMAN, *Fiction d'auteur ? Le Discours biographique sur l'auteur de l'Antiquité à nos jours*, Op. cit., p. 195.

⁸⁵ MOLIÈRE, *L'Impromptu de Versailles*, Op. cit., p. 164.

⁸⁶ *Ibid.*, pp. 165-166.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 162.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 159.

⁸⁹ *Ibid.*

de la belle manière⁹⁰ ». La répétition nous ouvre donc sur les pensées de Molière dont les flatteries font aussi ressentir les angoisses de l'auteur : « (...) les rois n'aiment rien tant qu'une prompte obéissance⁹¹ », « Les choses ne sont bonnes que dans le temps qu'ils les souhaitent (...)»⁹² », « Ils veulent des plaisirs qui ne se fassent point attendre⁹³ », « Nous ne sommes que pour leur plaisir (...)»⁹⁴ ».

Face aux choix de mise en scène qui apparaissent dans le jeu d'Adam de la Halle comme dans la pièce de Molière, se dégage l'impression, du point de vue du spectateur, qu'une forme particulière se joue. La fiction qui se déroule dans la fiction est utilisée comme un moyen de faire entendre aux spectateurs un discours caché, du moins implicite, qui délivre les sentiments de l'auteur. Déception, lassitude, angoisses sont révélées par ce système par lequel l'auteur, qu'il soit agissant (Molière) ou spectateur (Adam devant la scène féerique), tient un discours qui est relatif à lui-même et à son parcours, depuis les études parisiennes jusqu'au retour à une vie conjugale ennuyeuse à Arras pour Adam, depuis la longue tournée en Province jusqu'à la vie à la cour pour Molière. Ces deux pièces sont d'autant plus précieuses, particulières et intéressantes pour donner une idée de leurs auteurs respectifs que rien n'a subsisté de leur existence, pas de traces, pas (ou très peu) de documents, peu de témoignages qui permettent de faire un portrait d'Adam de la Halle et de Molière en tant que personnes. De fait, ces pièces délivrent certainement quelques traits intimes relatifs à leur personnalité, à leur manière de vivre et d'envisager leur vie.

- La représentation des fantasmes

Restif recourt à la représentation dans la représentation et même si on peut dire que l'utilisation qu'il en fait vise aussi à rendre visibles et audibles des éléments relatifs à sa vie intérieure, son choix est peut-être moins conscient que ceux d'Adam de la Halle et de Molière. Alors que ces derniers mettent en lumière des ressentis, c'est-à-dire des états de l'âme fluctuants, qui se manifestent ponctuellement et dont ils semblent avoir pleinement conscience (la lassitude d'Adam contraint de rester à Arras, celle de Molière pendant son service à la cour), Restif, lui, par la mise en scène, nous donne à voir les mécanismes profonds de sa vie intérieure qui se caractérisent notamment par un goût associant l'exhibitionnisme et le voyeurisme, en somme par ce qui le fait pénétrer dans un monde de fantasmes.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 151.

⁹¹ *Ibid.*, p. 149.

⁹² *Ibid.*

⁹³ *Ibid.*

⁹⁴ *Ibid.*

Restif donne plusieurs identités au personnage qui le représente dans la pièce à laquelle il assiste dans *Le Drame de la vie*. Grâce aux nombreuses dénominations d'Anneaugustin, il fait apparaître celui-ci sous plusieurs masques : adolescent, amant mégalomane, héros quasi-chevaleresque, ouvrier typographe, époux malheureux, vieillard. On notera qu'il procède de la même manière qu'Adam qui se montre en poète, époux, fils et que Molière qui se montre en auteur, acteur, chef de troupe, époux, ami, sujet du roi. Ce faisant, Restif se donne à voir en train de regarder le déroulé de sa propre vie et notamment les différentes images de lui-même, ce qui nous permet d'affirmer que, pour lui, l'expression autobiographique est déjà le lieu d'une contemplation. En cela, le théâtre lui sert à exploiter « l'extension du moi avec toutes ses possibilités ⁹⁵», des corps qui se dédoublent en des corps « nouveaux⁹⁶ », « réminiscences⁹⁷ » des corps réels, qui partageraient une âme unique avec le modèle. De fait, la question du regard est partout dans *Le Drame de la vie* et, si un metteur en scène devait prendre en charge la mise en scène de cette pièce, c'est bien cette thématique qu'il gagnerait à explorer tant elle se déploie sous de multiples aspects tout au long des situations et des indications scéniques laissées par l'auteur. Restif exploite donc ici toutes les possibilités de la scène pour mettre en scène le regard.

Le choix de Restif de faire part de son autobiographie sous la forme du théâtre n'est pas seulement pour lui un moyen d'exploiter un goût pour l'écriture de dialogues qu'on trouve dans ses romans. A l'instar de Pierre Testud, on peut aussi voir dans ce choix la révélation d'une attitude personnelle de l'artiste face à la vie. Ainsi, Restif met en scène des entrevues qui sont observées et des regards qui espionnent en jouant avec les conventions théâtrales, puisque ces scènes impliquent que les personnages soient concentrés en un lieu unique, rendu accessible aux curieux grâce aux portes entrouvertes, aux murs par lesquels on peut écouter. A ce titre, Pierre Testud observe : « Tout se passe comme si l'imagination du romancier répugnait à enfreindre la règle classique de l'unité de lieu ⁹⁸ ». En effet, Anneaugustin est à plusieurs reprises mis en scène en train de se cacher pour surprendre des conversations : « Edmond (*arrangeant le paravent*). - Je serai là ; je la verrai arriver...sans être vu...⁹⁹ », « Edmond (*seul*). - J'ai tout vu...tout entendu.¹⁰⁰ », « Edmond, encore non vu¹⁰¹ »,

⁹⁵ Octave MANNONI, *Clés pour l'imaginaire*, Paris, Seuil, 1969, p. 181.

⁹⁶ Maurice BLANCHOT, *Sade et Restif de La Bretonne*, *Op. cit.*, p. 111.

⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁸ Pierre TESTUD, *Restif de la Bretonne et la création littéraire*, *Op. cit.*, p. 350.

⁹⁹ Nicolas-Edme RESTIF DE LA BRETONNE, *Le Drame de la vie*, *Op. cit.*, p. 94.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 95.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 80.

« Anneaugustin : Je me tiendrai là (*Allant à l'alcôve*)¹⁰² », « *Ulis, caché*¹⁰³ », « *Ulis (non vu)*¹⁰⁴ », « Daigremont : (...) Voyons...(*Il regarde par un trou*)¹⁰⁵ ». Pierre Testud voit donc, dans la fréquence régulière de ce procédé, une donnée fondamentale de la vie psychique de Restif : le besoin d'assister à la vie des autres comme à un spectacle, sans toutefois y participer, sans même parfois avoir d'existence pour autrui. Pour Anneaugustin, l'observation cachée lui donne à voir, comme à travers un trou de serrure, la vie comme un spectacle : « (...) le théâtre est la vie même, devenue représentation sans la moindre déformation¹⁰⁶ ». Ainsi, le voyeurisme d'Anneaugustin est-il associé au voyeurisme des spectateurs de théâtre : « Edmond. - (...) Quel tableau !...¹⁰⁷ », « Edmond. - Quelle scène...¹⁰⁸ ». De plus, cette tendance à se cacher pour observer les autres permet à Anneaugustin d'acquérir une sorte d'omniscience et même de puissance : « Anneaugustin : (...) j'ai un moyen de tout savoir...Montons sur ce pommier sauvage...¹⁰⁹ », « Madelon. - Vous avez tout vu...tout entendu.¹¹⁰ ». En outre, l'action de voir pour Restif, qui est démultipliée ici par le dispositif d'une ouverture (l'auteur se regarde regarder) et plus généralement par la représentation théâtrale (le public regarde l'auteur se regarder en train de regarder), est liée à celle de désirer.

Se dégage du *Drame de la vie* un érotisme focalisé sur le fétichisme de l'auteur qui le rend encore plus clair et encore plus théâtral par le recours aux objets qui apparaissent parfois comme les reliques d'une scène espionnée par le héros : « Edmond. - Elle a oublié...son éventail...ses bracelets...Ses bracelets...(*Il les baise*). Il fait les serrer...(*Il les pose sur son cœur*) (...)»¹¹¹ », « Edmond (*Il prend des gants et un collier de Mme Parangon*). - Ceci...ne me quittera jamais !...¹¹² ». Les pieds de la gente féminine sont en particulier l'objet de son désir et Restif les place toujours dans l'optique du regard, il tente d'entrevoir un morceau de chair entre la chaussure et la robe, il observe leur trajet dans l'espace (« Anneaugustin. - Baisons...ce carreau...que si souvent ses pieds...(*il baise le pavé*) ont foulé...¹¹³ »), il cherche leurs empreintes dans le sol (« Anneaugustin. - Mais !...quelle est cette empreinte...d'un pied délicat !...On dirait celui de Jeannette...¹¹⁴ »).

¹⁰² *Ibid.*, p. 163.

¹⁰³ *Ibid.*, pp. 300, 302.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 306.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 334.

¹⁰⁶ Pierre TESTUD, *Restif de la Bretonne et la création littéraire, Op. cit.*, pp. 350-351.

¹⁰⁷ Nicolas-Edme RESTIF DE LA BRETONNE, *Le Drame de la vie, Op. cit.*, p. 94.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 95.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 38.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 81.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 77.

¹¹² *Ibid.*, p. 110.

¹¹³ *Ibid.*, p. 43.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 48.

L'ouverture met en perspective le fonctionnement mental de l'auteur par le réseau des regards. Elle amplifie aussi la mise en scène de la tendance à ce que Restif nomme lui-même son « attitude écoutante¹¹⁵ » (« Ulys (*sortant avec précaution du réduit où il était*) : Les voilà toutes ! Écoutons.¹¹⁶ », « (...) *On entrevoit Anneaugustin, qui redescend doucement et qui va écouter. (...)*¹¹⁷ », « Anneaugustin : (...) (*Il se promène, et tâche d'écouter à toutes les portes*) (...)¹¹⁸ »), l'autre nom du voyeurisme et la première forme de manifestation érotique dans *Le Drame de la vie*. La particularité de la pièce est de multiplier les procédés qui, en plus de rendre compte du déroulé d'une vie, vont montrer plusieurs aspects de la vie intérieure de l'auteur dont l'intention est de tout dévoiler de lui-même : « anatomie complète du Moi humain (...) variée comme la nature (...) la machine humaine démontée (...) pour être examinée, considérée, scrutée¹¹⁹ ».

L'intervention d'une autre pièce ou d'une autre fiction dans le déroulement du spectacle se trouve dans les formes les plus anciennes d'expression autobiographique au théâtre dans lesquelles elle constitue un procédé spécifique avec ses aspects constants (mélange fiction-réalité, personnages-accompagnateurs). L'auteur se ménage une place sur la scène en jouant un personnage qui est lui-même et qu'il met dans une position particulière par rapport à cette intervention d'une autre fiction, ce qui permet d'appréhender celle-ci comme une mise à nu de son âme par laquelle il fait part des sentiments et des ressentis que lui procure sa progression dans la vie que ce soit le désarroi ou l'exaltation. Mais si cette sorte d'ouverture du spectacle sur un autre permet, dans un premier temps, de figurer l'ouverture de la vie intérieure de l'auteur sur le Monde, des auteurs comme Restif de la Bretonne et Philippe Caubère veulent montrer davantage dans le cadre de leur autobiographie théâtrale : l'impression qui est la leur d'un foisonnement d'événements, de sentiments, de sensations qui ont constitué leur vie.

¹¹⁵ Nicolas-Edme RESTIF DE LA BRETONNE, *Monsieur Nicolas* (tome III), Paris, Éditions Jean-Jacques Pauvert, 1959, p. 37.

¹¹⁶ Nicolas-Edme RESTIF DE LA BRETONNE, *Le Drame de la vie*, *Op. cit.*, p. 303.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 431.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 445.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 31.

ii. Une transposition scénique de la volonté de « dire tout¹²⁰ »

a) L'alternance entre des scènes d'ombres, de mimes et des scènes régulières dans *Le Drame de la vie*

L'autobiographie théâtrale telle que la représentent les écrits de Restif de la Bretonne mais aussi de Philippe Caubère s'approche du principe formé par Jean-Jacques Rousseau dans *Les Confessions* qui est de dire tout : « Je dirai hautement : voilà ce que j'ai fait, ce que j'ai pensé, ce que je fus. (...) le mal et le bien avec la même franchise.¹²¹ ». Dire tout prend une double signification, c'est à la fois une question temporelle (avoir le temps pour faire rentrer une grande quantité d'événements dans une œuvre en une ou plusieurs pièces) et une question éthique (dire tout jusqu'au plus intime). Mais comment le « dire » dont il est question avec l'œuvre rousseauiste devient-il un « voir » ? Comment transposer dans la représentation théâtrale l'aspiration à tout raconter ? Quels principes sont mis en œuvre dans l'autobiographie théâtrale pour rendre compte d'un large pan biographique ?

Pour Françoise Le Borgne, le choix de Restif de la Bretonne de porter sa vie à la scène s'expliquerait par les potentialités qu'offre cette dernière : « (...) la scène serait pour l'auteur un moyen de pousser à son terme une *mimesis* du passé que le récit seul ne peut pas assumer.¹²² ». La scène prend en charge tout ce que le récit et l'écriture ne peuvent pas, ou moins bien, exprimer. En effet, la forme romanesque, malgré toutes les possibilités qu'elles présentent, semble impropre à pallier, au moyen de l'unique langage verbal, les lacunes de la mémoire, caractéristiques de la démarche autobiographique, et elle peut faire apparaître le récit de vie de manière diffuse, redondante et brouillée. La scène en revanche permettrait de recomposer le passé et de le faire apparaître sous une forme vivante grâce à des outils (éléments de décor, lumières) et des procédés qui lui sont propres (comme le mime ou les marionnettes par exemple). Ces derniers permettent de donner une version simplifiée des épisodes du récit autobiographique, de mieux les représenter, les articuler ou les synthétiser. Néanmoins, il faut aussi noter que ces mêmes procédés cherchent à renouer, sur la scène, avec la souplesse du récit romanesque, qu'on trouve dans les ellipses par exemple. Ce faisant, l'utilisation de procédés typiquement théâtraux est à ce titre édifiante puisqu'elle montre la

¹²⁰ Philippe LEJEUNE, *Signes de vie (Le Pacte autobiographique 2)*, *Op. cit.*, p. 204.

¹²¹ Jean-Jacques ROUSSEAU, *Les Confessions*, *Op. cit.*, p. 41.

¹²² Françoise LE BORGNE, *Le Propre de l'écriture de soi*, *Op. cit.*, p. 89.

mise au second plan du discursif au profit du visuel, plaçant la problématique autobiographique dans une réflexion d'ordre théâtral.

Il faut d'abord consacrer cette étude au cas de la pièce de gaze, placée à plusieurs reprises devant la scène. Elle est d'abord un héritage d'une pratique qui était en vigueur jusqu'au décret du 13 juillet 1791 et que rapportent les frères Goncourt dans leur *Histoire de la société française pendant la Révolution* quand ils évoquent les pièces divertissantes condamnées à une gaze entre l'acteur et le spectateur. Restif reprend ce principe afin de concevoir des scènes où il est question d'« agir au lieu de parler ¹²³» comme il le préconise en introduction de son *Drame*. De son autobiographie, Restif souhaite donner une représentation directe, « débarrassée du discours interprétatif et rétrospectif¹²⁴ ». Il veut dévoiler sa vie, du moins les fantasmes que lui inspire cette dernière, et, pour ce faire, l'enveloppe d'un voile étrangement mystérieux. Ainsi, la pièce de gaze est le symbole spectaculaire de sa rêverie et, par la dissimulation qu'elle suggère, elle permet de montrer les nombreux versants érotiques de l'œuvre. En effet, la gaze permet de transposer l'aspiration à dire tout en *montrer tout* puisqu'elle masque les indécences sans pour autant les annihiler. Les scènes les plus impudiques convoquent donc l'abaissement de la gaze sur la scène. Et pour ne laisser aucune ambiguïté flotter quant aux scènes qui se passent derrière le voile, l'auteur accompagne son apparition de remarques en exergue : « *Nota*. On est bien fâché de ces indécences ; mais c'est la vérité.¹²⁵ ». Par ces mots, Restif confirme sa volonté - qui est très certainement feinte rappelons-le - de ne rien cacher de son parcours d'autant que, selon lui, la Révolution a libéré l'expression (disparition de la censure) et depuis il n'est plus de fait qui ne soit présentable. Aussi, à partir de la pièce *Sâra ou la Fausse Tendresse*¹²⁶, les actes sexuels se multiplient sur la scène, concrétisant les scènes où s'exprimaient jusque là un fétichisme et un voyeurisme encore relativement polis (même si le viol de Madame Parangon intervient assez tôt déjà, mais en dehors de la scène). Interventions de prostituées, scènes incestueuses, viols, notamment d'Anneaugustin (« L'Araignée : Ne badine pas !... Voyons ! Voyons... (*Elle le contient, le presse, et...le reste ne peut même s'écrire*) (...) ¹²⁷ ») justifient l'apparition de la gaze qui tombe comme un nuage : « La gaze tombe. (...) On entrevoit les deux amants sur le sofa, mais comme environnés d'une vapeur épaisse.¹²⁸ », « Elle libertine avec Anneaugustin. Une gaze tombe, et l'on ne fait que les entrevoir, sans les entendre. La séance dure...dure...Enfin,

¹²³ Nicolas-Edme RESTIF DE LA BRETONNE, *Le Drame de la vie, Op. cit.*, p. 31.

¹²⁴ Jean GOLDZINK, « Préface », *Ibid.*, p. 15.

¹²⁵ Nicolas-Edme RESTIF DE LA BRETONNE, *Ibid.*, p. 427.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 334.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 440.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 411.

elle finit, ét on sert le souper : La gaze se lève.¹²⁹ » [*sic*]. En outre, la gaze ne sert pas qu'à masquer les scènes trop impudiques, elle masque aussi les invraisemblances en les nimbant d'onirisme, comme l'illustre la scène intitulée *Louise et thérèse, ou l'Amour et l'Amitié* dans laquelle les vingt sept filles d'Ulis entrent en scène.

On peut être invités à penser que Restif a voulu ici mettre en lumière un aspect de sa vie intérieure, dans la lignée de ce qu'écrivit La Mettrie dans *L'Homme-machine* (1747). Ce dernier explique le fonctionnement de l'imagination comme celui d'une « (...) espèce de *toile médullaire*, sur laquelle les objets peints dans l'œil, sont renvoyés¹³⁰ ». L'imagination représente le monde comme à travers une lanterne magique (appareil projetant des silhouettes sur une toile blanche à partir d'une source lumineuse) et elle influe sur toutes les facultés de l'esprit. Le jugement, le raisonnement et la mémoire (tous trois résultats de la remémoration et de la combinaison d'idées) ne sont que des modifications des représentations imaginatives. Ainsi, la pièce de gaze du drame représente l'imagination et, plus précisément, elle représente les rapports de cette dernière avec la mémoire en illustrant la manière avec laquelle émergent les images relatives aux souvenirs dans l'esprit de l'auteur et comment il les perçoit¹³¹. Il semble que Restif envisage les images comme une manifestation vivante, elles ont une existence qui leur est propre, une valeur d'*être*. Les images s'opposent à la volonté du sujet, elles l'habitent, sortes d'organismes secondaires au sein d'un organisme vivant. A ce titre, elles n'existent pas en tant qu'objet, ni en tant que sujet, elles sont antécédentes à toute origine et existent avant toute désignation, dépassant toute notion de phénoménologie. C'est ce qui fait des images une tierce-réalité, se situant entre le passé et le présent et qu'à ce titre elles ne sont pas un reste dégradé mais une amorce, une invitation à l'invention, à la distorsion. En somme, les images sont mentales et changeantes. Elles ne forment pas de substance (qui impliquerait l'existence d'une permanence dans les choses qui changent) et posent donc le problème de leur représentation sur un plateau de théâtre. C'est la vie des images en lui que cherche à montrer Restif dans son drame en mettant en scène des formes ombreuses qui apparaissent derrière la gaze, déformées, étirées, faisant percevoir leur mouvement avant de disparaître. Par là, Restif rend visible le pouvoir de rayonnement des images-souvenirs (en tant que tierce-réalité temporelle) et leur pouvoir fantomatique en tant qu'elles marquent un retour, traversent les cloisons de la conscience et illuminent toute la vie mentale.

¹²⁹ *Ibid* p. 414.

¹³⁰ Julien Offroy de LA METTRIE, *L'Homme-machine*, *Op. cit.*, p. 81.

¹³¹ Sur cette question de l'image, voir les travaux de Gilbert SIMONDON notamment *Imagination et invention Cours 1964-1965*, Paris, Édition La Transparence, 2008. Voir également l'étude de Ludovic DUHEM relative à ce sujet : « L'invention dans la pensée de Gilbert Simondon », *Eurêka, le moment de l'invention*, actes du colloque, Éditions Paris-8, L'Harmattan, 2008.

De fait, la pièce de gaze du *Drame de la vie* instaure un rapport particulier avec le public puisque le regard du spectateur est amené à franchir une étape pour accéder à la vision de ce qui se passe sur la scène. Anticipant, dans une moindre mesure, l'esthétique symboliste, la scène est désignée comme un espace mortuaire séparé du monde des vivants par la gaze : « Le spectateur est invité à regarder l'outre-monde, à contempler l'étrange animation de corps qui évoquent la matière morte des marionnettes¹³² ». Si ces mots correspondent à la scène symboliste, on se rappellera néanmoins de la confusion que fait régner Restif autour de l'entrée des marionnettes qui n'en sont peut-être pas : « (...) vous jureriez que ces Marionètes sont des Personnes-naturelles, ét que ce sont elles qui parlent, non les Variloques cachés dans les coulisses¹³³ » [sic]. Ainsi, la gaze mettrait bien en valeur la scène comme lieu d'un temps passé, lieu de la remémoration, sur lequel défilent les images-souvenirs. Elle constitue un fond flou et instable, toujours un peu effacé, sur lequel se manifestent des images confuses qui s'évanouissent quand on veut les considérer avec fixité, mais qui fait ressortir les vues les plus oniriques et les plus gracieuses.

En complément de la gaze, Restif exploite d'autres procédés théâtraux par lesquels il accomplit sa volonté de tout montrer. Il faut noter la place particulière laissée aux tableaux de différentes natures dans la mise en scène qu'il imagine. Le voile permet des jeux d'ombres (*Acte des Ombres*), avant que les ombres ne deviennent corps et ne perdent la voix pour des scènes de mimes qui relieraient précisément la représentation à ce qui se passerait d'un point de vue intérieur chez l'auteur lorsqu'il écrit. En cela, Restif met en forme scénique la pensée de Diderot : « La pantomime est le tableau qui existait dans l'imagination du poète lorsqu'il écrivait (...)»¹³⁴ ». Ombres, marionnettes (« Marionnettes de carton ou de cuir projetées sur une toile ou un papier huilé à la lueur d'une bougie¹³⁵ » selon Françoise Le Borgne) et mimes, intégrés dans des scènes régulières jouées par « les Acteurs Dramistes de la Scène Italienne¹³⁶ », permettent à l'auteur de tout montrer en servant d'intermèdes, en figurant des ellipses temporelles ainsi que des personnages secondaires. Elles prennent en charge tout ce que le récit et l'écriture ne peuvent pas, ou moins bien, exprimer. Par exemple, c'est à une scène d'ombres (« Scènes d'ombres sans parler¹³⁷ ») que l'auteur charge de faire représenter l'arrestation de son ami La Reynière le soir du 10 avril 1786, suite à la demande du père de ce dernier, inquiet de ses extravagances : « On voit un exempt arrêter la Reynière fils, sur un

¹³² Mireille LOSCO-LENA, *La Scène symboliste (1890-1896)*, Grenoble, Ellug, 2010, p. 105.

¹³³ Nicolas-Edme RESTIF DE LA BRETONNE, *Le Drame de la vie*, *Op. cit.*, p. 204.

¹³⁴ Denis DIDEROT, *De la poésie dramatique*, *Op. cit.*, p. 1343.

¹³⁵ Françoise LE BORGNE, *La Scène bâtarde entre Lumières et romantisme*, *Op. cit.* p. 47.

¹³⁶ Nicolas-Edme RESTIF DE LA BRETONNE, *Le Drame de la vie*, *Op. cit.*, p. 67.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 475.

ordre signé Breteuil, le faire monter en chaise, et le conduire à Domèvre, abbaye des Vosges.¹³⁸ ». C'est un événement qui semble mineur mais qui est assez conséquent dans la vie de Restif pour lui faire écrire dans son *Journal*, le 12 avril qu'il regrette La Reynière. La scène d'ombre sert donc à montrer très brièvement un fait réel qui s'est déroulé et dont Restif ne veut pas faire l'économie.

Par conséquent, la volonté de tout raconter, de tout montrer, qui motive l'auteur, lui fait convoquer de nombreux procédés derrière la variété desquels, on peut aussi voir une volonté de la part de Restif de dire encore une chose : la réaffirmation de son statut d'homme du peuple. En effet, en utilisant des marionnettes et des ombres, Restif entend répondre aux attentes du public populaire de Paris dont il a observé les goûts, notamment son intérêt grandissant à l'égard des troupes installées sur le boulevard du Temple et au Palais-Royal à partir de 1759, un intérêt qui s'accroît encore dans les deux dernières décennies de l'Ancien-Régime. Ce public a découvert les spectacles d'ombres, venus d'Orient, en 1775 avec le *Théâtre des Récréations de la Chine* d'Ambroise et il se présentait en masse depuis le début des années 1780 au théâtre d'ombres de Séraphin, au Palais-Royal. Restif connaît aussi l'intérêt du public pour les marionnettes, qui palliaient jusque là l'interdiction qui pesait sur les troupes de faire jouer des pièces parlées à de vrais acteurs (ordonnance de 1750). En outre, Restif tire bénéfice de la dissolution des genres théâtraux qui étaient très rigides avant la Révolution même si certaines porosités commençaient à exister peu à peu. Tragédie, comédie, opéra, drame représentaient les genres nobles tandis que les genres mineurs évoluaient dans la parade, la pantomime, l'opéra-comique, les marionnettes, les ombres. Restif utilise ces derniers pour créer une œuvre qui ne peut être classée dans un genre spécifique et qui est elle-même un mélange des genres hétérogènes (le vaudeville par exemple prend place dans le *Drame*) qui sont apparus pour détourner les interdictions liées au monopole de l'Opéra, de la Comédie-Française et de la Comédie-italienne. A ce titre, l'auteur dit de sa pièce qu'elle est « unique en son genre¹³⁹ » et des scènes de mimes qu'elle sont des « scènes d'un nouveau genre¹⁴⁰ ». De fait, Restif allie sa volonté de dire tout à son sens des affaires en quelque sorte puisqu'il a conscience que le théâtre devient un marché important, attirant de plus en plus de monde ce qu'il retranscrit jusque dans sa pièce, dans un dialogue entre Anneaugustin et sa fille, Osignette : « Anneaugustin (*à sa fille*) : D'où vient tous ces directeurs de théâtre se trompent-ils si souvent sur le goût du public ? C'est qu'ils n'ont pas dans l'âme assez d'étendue ; ils ne connaissent que la farce, ou les tours de force. Et moi, je leur réponds qu'en

¹³⁸ *Ibid.*

¹³⁹ *Ibid.*, p. 31.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 431.

jouant les pièces de mon théâtre, deux bagatelles exceptées, ils auront du monde et de l'argent.¹⁴¹ ». Ainsi, si Pierre Testud affirme que Restif a écrit son drame pour lui seul, sans intention de le donner à représenter (*Europe*, 1990), une proposition reprise par Martine de Rougemont (« Il a utilisé l'écriture dramatique comme écriture, et non pour satisfaire une ambition publique.¹⁴² »), nous nous rallierons à la conclusion de Françoise Le Borgne¹⁴³ pour dire que l'auteur avait bien l'intention de le représenter, du moins ne l'a-t-il pas écrit en rejetant toute idée de représentation. Sans doute voulait-il tirer profit du goût immense de son époque pour les théâtres de toutes sortes d'autant plus que l'activité théâtrale se libère sous le coup des avancées révolutionnaires. De surcroît, la représentation du *Drame de la vie* aurait assuré la promotion des deux œuvres avec lesquelles la pièce forme un triptyque autobiographique, *M. Nicolas* et *Mon Calendrier*. Enfin, il paraît peu crédible que Restif ait mis toutes ses autres activités littéraires entre parenthèses pendant trois ans (dont l'impression de *M. Nicolas* entamée six ans auparavant) pour écrire et imprimer une œuvre qui lui serait exclusivement destinée. Pour achever la remise en question de la proposition de Pierre Testud, il faut aussi noter qu'au moment où Restif imprime son drame, il est dans une situation financière très difficile puisque le libraire avec qui il travaillait depuis 1788 et qui lui devait de l'argent fait faillite en avril 1790. Il est difficile de croire que Restif se serait entêté à imprimer son œuvre pour lui seul et nous sommes portés à croire que le foisonnement de procédés théâtraux contenus dans *Le Drame* sont bien destinés à être mis en œuvre dans une représentation.

Dans *Monsieur Nicolas*, Restif veut tout dire en détails mais avec l'écriture théâtrale, l'auteur se heurte à la profusion de faits qu'il veut montrer, sa vie entière, que la représentation théâtrale est dans l'incapacité de supporter. Par conséquent, il recourt à l'alternance de pièces régulières avec des scènes d'ombres et de mimes qui traduisent dans l'ordre de la communication théâtrale tous les faits contenus dans la pièce en procédant à des raccourcis et des accélérations : « Il était impossible de rendre autrement des faits, dont les Personnages n'ont fait que passer, et qui sont arrivés en plusieurs années¹⁴⁴ » [*sic*]. Restif exploite les procédés de la scène pour développer ce que Jean Goldzink identifie comme une technique de l'esquisse, qui permet de donner un bref aperçu d'un grand nombre d'événements : « (...) « Je ne déguise rien dans *Le Drame de la vie* ; mais je ne fais qu'esquisser (...)»¹⁴⁵ ». Cette

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 501.

¹⁴² Martine de ROUGEMONT, Nicolas-Edme RESTIF DE LA BRETONNE, *La Mimographe* (« Présentation »), Genève, Slatkine, 1980, p. III.

¹⁴³ Françoise LE BORGNE, *La Scène bâtarde entre Lumières et romantisme*, *Op. cit.*, pp. 43-57.

¹⁴⁴ Nicolas-Edme RESTIF DE LA BRETONNE, *Le Drame de la vie*, *Op. cit.*, p. 32.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 31.

technique devient une caractéristique de l'autobiographie théâtrale quand Philippe Caubère procède de manière similaire.

b) Accélération du temps, multiplication des espaces : de l'influence picturale à la technique cinématographique

- Technique de l'esquisse dans l'autobiographie théâtrale : la vitesse en question

L'alternance des scènes régulières et des scènes d'autres natures dans *Le Drame de la vie*, comme moyen de dire tout, nous mène à une réflexion sur la gestion du temps. Celle-ci est particulièrement édifiante pour envisager l'œuvre en tant que représentation de l'effet produit sur l'auteur par son parcours dans la vie : une sensation de débordement, de foisonnement intérieur, dont il ne peut rendre compte uniquement au moyen des dialogues, il fait appel, en plus, à des moyens détournés, révélés par les didascalies. Restif exploite tous les procédés qui lui permettent à la fois de tout évoquer, mais en esquissant les faits. Il fait ainsi de nombreuses ellipses qu'il fait annoncer par son personnage dans le *Drame*. Dès le début de la pièce, l'auteur annonce des coupures : « C'en est assez pour donner une idée des amusements de ma jeunesse, et du premier attachement de mon enfance !...¹⁴⁶ ». Il opère ainsi à la restriction de « l'analyse au profit de la jouissance¹⁴⁷ ». Par conséquent, au lieu de développer les événements précis de sa jeunesse, il préfère privilégier l'évocation idyllique du monde paysan, ses chants, ses jeux, ses danses grâce auxquels le contraste sera visible avec l'univers urbain que découvre le héros par la suite. La nature et le monde rural matérialisent le rêve d'un retour aux origines en occupant les fonctions d'encadrement et de bouclage. Le début champêtre du *Drame de la vie* fait penser au *Livre I* des *Confessions* de Rousseau, Anneaugustin y fait l'éloge de la nature : « Ce n'est qu'ici, que je suis libre...J'y suis libre...J'y suis roi...Je me suis fait un royaume de ce vallon...Il est à moi...(...) Tout est heureux...dans mon royaume sauvage...¹⁴⁸ » tandis que la pièce s'achève avec le départ de la petite troupe formée par Aquilin de L'Élysée, Anneaugustin, Jeannette Rousseau et Castanio pour la campagne. Jean Goldzink souligne que les scènes campagnardes du début du *Drame* (telles que la séquence du jeu du loup, puis la scène de la fête villageoise¹⁴⁹) n'expliquent rien : « elles ne tendent à nulle genèse de la personnalité¹⁵⁰ », mais elles installent fortement la nostalgie d'un paradis sauvage

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 40.

¹⁴⁷ Jean GOLDZINK, *Ibid.*, p. 15.

¹⁴⁸ Nicolas-Edme RESTIF DE LA BRETONNE, *Ibid.*, p. 38.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 56-61.

¹⁵⁰ Jean GOLDZINK, *Ibid.*, p. 15

qui s'étale et se répète. Par conséquent, l'ellipse, en interrompant les scènes champêtres sert ici à « fige[r] dans sa plénitude poétique¹⁵¹ » le passé.

La temporalité est donc accélérée par les ellipses, plusieurs années peuvent être condensées en une courte scène : « 1769-1770-1771¹⁵² », coupées (« Huit ans après¹⁵³ ») et un moment particulier peut être écourté comme c'est le cas pour le dîner chez La Reynière : « On tint table jusqu'à 5 heures du matin. Mais tout cela est abrégé à la représentation.¹⁵⁴ ». La rétrospection est donc délaissée au profit d'un débordement, le temps y est amputé, le passé n'est donné que sommairement, les méandres intérieurs du héros sont évoqués assez parcimonieusement en regard des scènes collectives, impliquant de nombreux personnages, qui prennent beaucoup de place dans l'œuvre. Et tout cela va très vite comme le montre cette réplique de Castanio : « Vous n'allez voir que passer, comme des Ombres, ces dix Jeunes-persones. Attention !¹⁵⁵ » [*sic*]. Par conséquent, la technique de l'esquisse se pense conjointement à un principe de vitesse qui s'entrevoit bien dans la succession effrénée des lieux aussi, qui fait passer l'action d'espaces intérieurs (la multitude de maisons fréquentées par Anneaugustin) à des rues, des cours, des quais qui défilent, créant un effet vertigineux lié à l'absence de stabilité : « Ruelles et pont de Paris, silhouettes errantes ou écroulées passent (...), défilent sur la scène, instantanés, avec ce qu'il faut de persistance rétivienne pour créer le mouvement, mais ne demeurent jamais assez longtemps pour que l'image devienne perception, c'est-à-dire pour qu'on puisse y découvrir ce qu'un premier regard ne donne pas¹⁵⁶ ».

La manière avec laquelle Philippe Caubère conçoit la temporalité de ses pièces autobiographiques reprend exactement la tendance à l'esquisse rétivienne. Par esquisse, il faut entendre ici une certaine manière de « survoler la réalité¹⁵⁷ » au moyen de la vitesse qui permet d'embrasser un très grand nombre d'événements sans pour autant rentrer dans les détails ni la description : « De là-haut, je la verrais, la contemplierais, la décrirais même si, du coup, je n'en décrirai que ce qu'on voit d'en haut.¹⁵⁸ ». Dès le début de la version éditée du texte du *Roman d'un acteur*, la vitesse est un parti-pris important : « Un seul conseil : jouez vite.¹⁵⁹ ». L'auteur préconise pour cela des acteurs jeunes et vifs qui puissent jouer à toute

¹⁵¹ *Ibid.*

¹⁵² Nicolas RESTIF DE LA BRETONNE, *Ibid.*, p. 434.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 276.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 475.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 404

¹⁵⁶ Gaétan PICON, *Restif de la Bretonne, Op. cit.*, p. 49.

¹⁵⁷ Philippe CAUBÈRE, *Les Carnets d'un jeune homme, Op. cit.*, p. 630.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 630.

¹⁵⁹ Philippe CAUBÈRE, *Le Roman d'un acteur, Op. cit.*, p. 21.

allure. Si la vitesse et l'esquisse sont évoquées par Caubère comme des moyens de faire l'économie des faits, elles n'empêchent pas les œuvres successives de Caubère, comme *Le Drame de la vie*, d'être très longues, avec leurs répétitions, leurs ressassements, leurs outrances.

Avec la vitesse de son jeu, Philippe Caubère veut créer une temporalité qui remplace le temps réel tout en rendant compte de ce dernier. Ainsi, à la lecture des pièces, on retrouve des repères temporels très précis et réalistes du point de vue de l'écoulement du temps, qui s'enchaînent néanmoins sur un rythme soutenu, les premières pages du *Roman d'un acteur (Les Enfants du Soleil)* illustrent bien cela : « le lendemain¹⁶⁰ », « un peu plus tard¹⁶¹ », « plus tard¹⁶² », « Le soir¹⁶³ », « La nuit¹⁶⁴ ». De plus, comme il joue seul, et qu'il peut donc représenter, en même temps que le Monde, tout ce qui se passe dans sa tête, Caubère joue avec le temps à un autre niveau encore, en glissant du temps de la représentation au temps dans lequel évoluent les spectateurs. C'est ce qui produit un effet saisissant lorsque, dans *Les Marches du Palais (Le Roman d'un acteur)*, « Papi » (le personnage d'Alexandre Mnouchkine) passe d'un dialogue avec un restaurateur récalcitrant à une adresse au public : « Papi (*il se couche par terre pour pouvoir parler au patron du bar sous le rideau de fer*) : Voilà, monsieur...(Au public) Ben oui, je sais, le premier rang ne voit rien à cause de la rampe. Démerdez-vous ! (...) Ou plaignez-vous au directeur (...)»¹⁶⁵. Ce faisant, Caubère rend perceptible l'écart existant dans toute démarche autobiographique entre le passé et le présent. Les spectateurs étant informés de la nature autobiographique de l'œuvre, ils savent donc que le présent de la représentation est généré par les souvenirs d'un temps passé, aussi quand les personnages s'adressent directement à eux, il semble que le passé fasse irruption dans le présent.

En somme, la technique de l'esquisse vise à créer des effets de mouvements et de rebondissements au niveau du déroulement de la trame en donnant la possibilité de procéder à des coupes dans le temps et d'abrèger certaines scènes, elle est donc aussi la possibilité de passer d'un espace à un autre. Mais cette dernière action se combine avec l'influence de la peinture dans le cas de Restif de la Bretonne, qui l'inspire pour représenter des espaces très nombreux et variés, tous les espaces qui ont été traversés par l'auteur jusqu'aux moindres ruelles de Paris.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 29.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 33.

¹⁶² *Ibid.*, p. 34.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 37.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 38.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 724.

- Le modèle du tableau : représenter tous les endroits d'une vie

L'influence de la peinture pèse sur la représentation du *Drame de la vie*. Dès les premières didascalies qui entament la représentation dans la représentation, on trouve l'idée que des tableaux vont défiler sous les yeux de l'auteur, de Jeannette Rousseau et d'Aquilin de L'Élysée : « Les tableaux commencent.¹⁶⁶ » note l'auteur. A partir de ce moment, la pièce donne à voir comme une succession de tableaux dans lesquels évolueraient les personnages. Ce sont des compositions qui se présentent aux spectateurs, qui rappellent à la fois le travail des proportions et des couleurs et le travail des postures qu'effectue le peintre. Mais, à la différence de la peinture, la réalité scénique est à la fois bi- et tridimensionnelle et elle exige un point de vue rapproché sur les acteurs (postures) et un point de vue éloigné sur le décor. En cherchant à faire communiquer le drame et de l'art de la peinture, Restif applique en fait les observations émises par Diderot, lui-même reprenant la réflexion de *l'Ut pictura poesis* d'Horace qui inspire, à la Renaissance, la conception de la scène de théâtre illusionniste, sur le modèle du tableau.

Dans les scènes du *Drame de la vie*, les didascalies qui indiquent précisément les postures des personnages sont peu nombreuses et assez lapidaires en regard de la quantité de dialogues qui permet de les déduire, néanmoins elles aident à préciser l'influence de la peinture sur des situations enlevées qui incitent à des attitudes rappelant celles de personnages de tableaux. En effet, les très nombreuses scènes galantes, les scènes de reconnaissance ainsi que les scènes de combats dans lesquelles Anneaugustin terrassent des adversaires (mousquetaires, bandits) donnent lieu à des postures et des gestes éloquents ainsi qu'à des torsions des corps faisant penser aux manières des personnages picturaux : la récurrence des mains qui se prennent, des mises à genoux, des évanouissements. Par là, Restif rejoint Diderot qui, dans *Entretiens sur Le Fils Naturel*, donne une idée de la manière d'intégrer la composition picturale à l'écriture dramatique : « (...) la scène offrirait au spectateur autant de tableaux réels qu'il y aurait dans l'action de moments favorables au peintre.¹⁶⁷ ». Autrement dit, la composition théâtrale doit se montrer « supportable en peinture¹⁶⁸ ». Diderot lui-même en donne un exemple dans la scène finale du *Fils naturel* au cours de laquelle la symétrie des répliques et des postures illustre bien l'idée d'une scène de théâtre conçue sur le modèle du tableau.

Cependant s'il y a influence picturale sur l'écriture dramatique, le modèle du tableau constitue surtout un moyen pratique pour représenter des scènes qui se passent dans les lieux

¹⁶⁶ Nicolas-Edme RESTIF DE LA BRETONNE, *Le Drame de la vie*, *Op. cit.*, p. 36.

¹⁶⁷ Denis DIDEROT, *Entretiens sur le Fils naturel*, *Op. cit.*, p. 38.

¹⁶⁸ *Ibid.*

importants du parcours de l'auteur sans pour autant rentrer dans les détails ; le but étant de susciter un effet qui saisira le spectateur et marquera son esprit et sa mémoire. D'abord, Restif veut donner, à travers plusieurs scènes champêtres, une idée des paysages de son enfance pour inaugurer le drame : « Dans le Grand Pré, auprès du Vallon, derrière le bois de Boutparc, et en face des Vignes de Mongré¹⁶⁹ », « Dans le vallon de Montaleri, ombragé de saules, sur le bord d'une petite fontaine.¹⁷⁰ ». Les décors dans lesquels évoluent les personnages font donc penser à des tableaux. A cet égard, cette manière de présenter les paysages fait aussi penser au cadre dans lequel se déroulent les discussions de « Moi » et de Dorval dans l'œuvre théorique qui se présente sous une forme dramatique, les *Entretiens sur Le Fils Naturel* de Diderot. Les deux personnages s'entretiennent dans un décor qui fait clairement référence à des potentiels tableaux. Le premier entretien se clôt sur le soleil couchant, qui crée des « ombres particulières¹⁷¹ », laisse voir des « larges bandes de pourpre¹⁷² », une partie du ciel se « tei[gnant] de violet¹⁷³ » ; le second entretien se passe dans le même décor sous le regard d'un Dorval « abandonné au spectacle de la nature¹⁷⁴ » ; le dernier entretien montre toujours le même cadre bucolique mais un orage lui donne des allures gothiques. En outre, le tableau permet aussi à Restif de montrer des grandes scènes collectives, en particulier des réjouissances dont il veut donner l'idée : « Le théâtre représente une prairie, sur le bord d'une rivière, où tout un peuple se divertit.¹⁷⁵ ». Le dîner du 9 mars 1786 chez La Reynière est montré par un unique tableau : « Une toile levée y montre tout le monde à une table ronde, symbole de l'égalité.¹⁷⁶ ». Ainsi, quand Grimod de la Reynière écrit à propos de Restif qu'il est l'un des plus grands peintres du siècle (*Réflexions philosophiques sur le plaisir*), on peut penser, au-delà de l'authenticité avec laquelle il retranscrit la vie populaire parisienne dans ses œuvres non théâtrales, à ces scènes du *Drame de la vie*. De plus, Restif utilise les mêmes éléments que le peintre pour composer certaines vues. La lumière est donc un de ses outils et il l'utilise de manière très variée, que ce soit de manière spectaculaire (le dîner chez La Reynière donnent lieu à des « expériences d'électricité de tous les genres¹⁷⁷ » dont on peut éventuellement imaginer les effets qu'ils peuvent produire du point de vue de la lumière) ou

¹⁶⁹ Nicolas-Edme RESTIF DE LA BRETONNE, *Le Drame de la vie*, *Op. cit.*, p. 37.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 46.

¹⁷¹ Denis DIDEROT, *Entretiens sur le Fils naturel*, *Op. cit.*, p. 44.

¹⁷² *Ibid.*

¹⁷³ *Ibid.*

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 45.

¹⁷⁵ Nicolas-Edme RESTIF DE LA BRETONNE, *Le Drame de la vie*, *Op. cit.*, p. 56.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 475.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 473.

de manière à créer une situation plus intime, par la gamme des clairs-obscur : « On voit Anneaugustin et la dame en pleurs dans l'obscurité théâtrale¹⁷⁸ ».

De pareilles visions peuvent laisser à penser que le modèle du tableau participe aussi à une représentation de la vie intérieure de l'auteur. Ses souvenirs, mêlés aux sensations résiduelles, aux images, aux interprétations auxquelles se livrent l'auteur après coup, s'ordonnent sous la forme de tableaux construits à partir de situations données selon un processus que décompose Diderot : « Notre âme est un tableau mouvant d'après lequel nous peignons sans cesse ; nous employons bien du temps à la rendre avec fidélité ; mais il existe en entier et tout à la fois : l'esprit ne va pas à pas compté comme l'expression.¹⁷⁹ ». Combinée à l'utilisation de la gaze, qui montre une émergence d'images-souvenirs troubles, floutées, la succession des tableaux montrent les images nettes et construites qui subsisteraient dans l'esprit de l'auteur. Transposés sur la scène, ces tableaux achèvent donc de représenter la vie intérieure d'un auteur qui convoque toutes les images de son passé.

- Un fonctionnement cinématographique : pour une fluidité de l'autobiographie théâtrale

Les auteurs d'une autobiographie théâtrale comme Restif de la Bretonne et Philippe Caubère cherchent donc à faciliter l'approche de la représentation pour le spectateur, à rendre la représentation fluide dans le sens de limpide, claire. Certes, ils veulent dire tout, montrer tout, mais il faut pour cela soigner l'articulation des scènes qui composent l'œuvre. De fait, au modèle pictural, qui inspire à Restif un système de tableaux qui se succéderaient, s'ajoute un principe transitionnel qui fait déjà penser au fonctionnement du cinématographe. La machine cinématographe fait penser d'ailleurs à la dramaturgie conçue par Restif pour *Le Drame de la vie* puisqu'il fait se succéder des images très rapidement. Cependant, ce n'est pas au niveau du *continuum* visuel formé par le cinématographe qu'une comparaison est possible avec la pièce de Restif, c'est par les possibilités de transitions qu'offre le cinéma qu'on peut aborder une comparaison avec la pièce de Restif.

On a déjà vu que Restif est sensible à l'écart entre les contraintes liées au théâtre et les libertés que lui laissent le roman autobiographique, il se place dans la même optique que Diderot : « (...) le romancier a le temps et l'espace qui manquent au poète dramatique¹⁸⁰ ». De fait, en cherchant une solution pour articuler le cadre spatio-temporel de sa pièce, Restif

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 467.

¹⁷⁹ Denis DIDEROT, *Lettre sur les sourds et les muets, Œuvres complètes (tome II)*, Le Club français du livre, tome II, 1973, pp. 143-145.

¹⁸⁰ Denis DIDEROT, *De la poésie dramatique, Op. cit.*, p. 1297.

semble inventer le cinéma « comme type de narration-représentation intermédiaire.¹⁸¹ ». Le spectateur devrait avoir la sensation de voir la vie de l'auteur à travers les yeux de ce dernier, qui pourraient être l'œil d'une caméra déambulant dans les rues de Paris et opérant des retours en arrière, des *travellings*, donnant de multiples visions du lieu dans lequel évolue le héros : « (...) ce palais mental, qui rappelle une vie comme l'on se souvient d'un songe, ressemble à une ville, à la Ville, épié par le Hibou au long manteau des *Nuits de paris*.¹⁸² » observe, à ce titre, Jean Goldzinck. Les didascalies laissent à imaginer une topographie davantage cinématographique que théâtrale puisque le théâtre se heurterait à beaucoup de difficultés pour la transposer sur scène même si Restif, dans sa démesure caractéristique, comptait très probablement sur une débauche de machineries qui auraient rendus possibles ces décors : « Les maisons passent rapidement¹⁸³ », « sur la route du parc dans la quadruple avenue¹⁸⁴ », « Une toile se lève, et le théâtre représente l'île Saint-Louis (...) ¹⁸⁵ », « La scène est dans la rue des Poulies ; l'appartement est par-bas ; il est ouvert ; un côté du théâtre est la rue. La colonnade du Louvre suit ; l'autre côté forme une cour, sur laquelle est le logement.¹⁸⁶ », « La scène est dans la rue Saint-Honoré, au bout de celle Traversière, et rue des Poulies.¹⁸⁷ », « La scène est à la Nouvelle Halle, au coin des rues Babilie et des Deux-Écus¹⁸⁸ », « La scène est à Bicêtre, dans la cour des cabanons.¹⁸⁹ », d'autres scènes se déroulent aux pieds des buttes de Ménilmontant, aux Jardins des Plantes, à côté du Pont-Neuf. Une difficulté supplémentaire s'ajoute puisque les décors devraient changer quasiment sous les yeux des spectateurs qui suivraient les déambulations des personnages dans Paris : « Ils marchent en causant, les angles des rues s'arrondissent, et les laissent voir. On découvre le Pont-Neuf, qu'ils passent, et jusqu'à la rue Pavée, où ils se quittent.¹⁹⁰ ». Mais finalement, c'est moins la nature, parfois pompeuse (« On élève le cénotaphe (...) ¹⁹¹ »), des décors, qui pose un problème de réalisation scénique que la rapidité avec laquelle ils se succèdent les uns aux autres, se calquant sur une temporalité qui évolue de plus en plus vite, avec des scènes qui se succèdent de quatorze en quatorze ans, des ellipses qui doivent jouer comme les fondus enchaînés au cinéma.

¹⁸¹ Martine de ROUGEMONT, « Notes sur le théâtre autobiographique », *Dramaturgie, Langages dramatiques (Mélange pour Jacques Scherer)*, *Op. cit.*, p. 117.

¹⁸² Jean GOLDZINCK, Nicolas-Edme RESTIF DE LA BRETONNE, *Le Drame de la vie* (« Préface »), *Op. cit.*, p. 27.

¹⁸³ Nicolas-Edme RESTIF DE LA BRETONNE, *Ibid.*, p. 291.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 184.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 402.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 247.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 235.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 284.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 319.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 290.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 166.

En effet, la vitesse souhaitée par Restif fait se succéder les lieux de sorte que le spectateur a à peine le temps de comprendre où se situe l'action que le lieu en question a déjà changé. L'auteur en a conscience, qui amplifie encore cette sensation du point de vue du lecteur avec des didascalies lapidaires : « Changement ; elle représente les hauts de Laloge (...) / Changement ; l'intérieur d'une maison de la campagne¹⁹² », « Changement : à Sacy (...) / Changement, à Paris¹⁹³ », « Le théâtre change, et représente le quai d'Orléans, sur l'île Saint-Louis, au second petit jardin.¹⁹⁴ ». L'indication « changement » revient à de nombreuses reprises et, par sa récurrence, elle implique que les décors se modifient rapidement.

Philippe Caubère rend compte de l'espace de la même manière que Restif dans son *Drame* à cette différence près que, jouant tout seul dans un espace nu, il a toute la liberté pour passer, souvent rapidement, d'un lieu à un autre sans les contraintes qu'imposerait un décor. A ce titre, il peut placer les situations dans un très grand nombre d'endroits : la Cartoucherie, les rues de Vincennes, l'appartement de Ferdinand, le périphérique parisien, un avion, les marches du Palais des festivals à Cannes, des hôtels sont autant d'endroits dans lesquels se passe l'action, uniquement dans *Le Roman d'un acteur*. Le spectateur a encore une fois l'impression de suivre l'action à travers l'objectif d'une caméra. De plus, avant de concevoir son autobiographie au théâtre, Philippe Caubère avait d'abord envisagé d'en faire le scénario d'un film, *Le Roi-misère*. Cette idée est développée dans ses carnets et elle permet de mieux voir l'influence du cinéma sur ses partis-pris de mise en scène : « Le cinéma (...) n'est pas une mauvaise inspiration¹⁹⁵ ». Ainsi parle-t-il de son œuvre à venir comme d'un « théâtre-cinéma¹⁹⁶ » dans lequel il peut jouer indéfiniment avec le temps et l'espace en créant des effets de loupe, des accélérations, des coupes et aussi des effets d'arrière-plans assimilés aux arrières-pensées et aux sentiments profonds qui peuplent le paysage mental. En conciliant l'influence du cinéma à ses partis-pris théâtraux, Caubère peut montrer deux plans simultanément : celui du réel représenté et celui de l'imaginaire de Ferdinand.

Si les auteurs des textes plus anciens usaient d'une ouverture pour montrer leur intériorité au monde extérieur, on voit comment la mise en scène de l'autobiographie théâtrale se caractérise par une volonté d'en dire le plus possible. L'auteur cherche à montrer, non seulement les nombreux événements qui jalonnent son parcours, mais aussi l'action de ces derniers sur sa vie intérieure, ses perceptions, ses vues. C'est en suivant, dans ces pièces, le fil du temps et de l'espace qu'on peut entrevoir la vie de l'auteur par ses propres yeux. L'influence

¹⁹² *Ibid.*, pp. 48-49.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 196.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 354.

¹⁹⁵ Philippe CAUBÈRE, *Les Carnets d'un jeune homme*, *Op. cit.*, p. 628.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 543.

de la peinture joue un rôle non négligeable. D'abord puisé dans les principes formés par Diderot, Restif reprend le modèle du tableau pour l'adapter aux contours de son vécu : la scène montre un défilé interrompu de tableaux qui se succèdent les uns aux autres et qui doivent donner une idée de toutes les grandes et les petites histoires de sa vie. La vitesse avec laquelle les tableaux se succèdent laisse parfois entrevoir la technique cinématographique, qu'on retrouve ensuite clairement avec Philippe Caubère. Avec un temps caractérisé par la vitesse et la multiplication des espaces, l'autobiographie théâtrale vise à procurer une impression de profusion, de débordement, de foisonnement des faits, des personnes, des rebondissements, des lieux, un foisonnement qu'on trouvait déjà dans le récit des *Confessions* de Rousseau et dont on avait déjà observé une manifestation dans le style même de Restif (profusion d'anecdotes, de personnages (de femmes surtout), de rebondissements). De fait, c'est une scène qui, au niveau du jeu d'acteur, ne laisse pas de place à l'immobilité, au silence et aux attitudes statiques et qui privilégie largement le mouvement.

iii. Le jeu d'acteur sur la scène autobiographique : faire émerger l'humanité du personnage

a) Un équilibre entre le modèle de la nature et la technique

Il n'y a pas de jeu d'acteur qui soit spécifique au genre autobiographique quand il investit la scène, même dans sa manifestation la plus clairement définie qui est l'autobiographie théâtrale. En d'autres termes, on ne peut pas identifier de procédés dans le jeu qui seraient absolument caractéristiques de l'expression autobiographique en scène. Tout juste peut-on distinguer deux grandes tendances par lesquelles la gestion du jeu dans les textes à caractère autobiographique se divise. D'une part, les premières formes d'expression autobiographique (Adam de la Halle, Molière) et les autobiographies théâtrales (Restif, Caubère) aspirent à une certaine forme de réalisme dans l'interprétation des personnages, en particulier dans l'interprétation du personnage qui représente l'auteur (Adam, M. Molière, Anneaugustin, Ferdinand). Par réalisme, on entend ici un jeu qui restitue les réactions et attitudes d'une manière qui n'est pas étrangère à ce qui se passerait dans la réalité mais qui n'est pas non plus en totale conformité avec cette dernière. D'autre part, plusieurs pièces contemporaines (*Wielopole-Wielopole* de Kantor mais aussi les drames dans lesquels les auteurs procèdent à un décalage de leur regard, en particulier Duras, Lagarce) aspirent quant à elles à un jeu qui ne restitue pas les attitudes humaines et les échanges verbaux avec réalisme.

Sans comparer les autobiographies théâtrales de Restif et de Caubère avec le jeu d'Adam de la Halle ni ce dernier avec *L'Impromptu* de Molière, on notera tout de même que chacune de ces œuvres à caractère autobiographique est un cas légèrement à part en regard des productions théâtrales de leurs époques respectives. Adam entraîne les spectateurs dans un psychodrame complètement profane où la ville se donne en spectacle à elle-même en collaboration avec des êtres incorporels et irréels et au centre duquel se place l'auteur lui-même. Molière profite d'un impromptu pour donner des éléments plus personnels sur sa vie depuis qu'il est à Paris. Restif signe pour sa part une autobiographie théâtrale qui est un drame comme son titre l'indique, un genre encore en formation qui cherche à trouver un équilibre entre la tragédie et la comédie pour mieux représenter la vie. Enfin, Caubère crée une autobiographie théâtrale qu'il joue seul mais qui ne répond pas aux critères du *one-man-show* : « (...) je fais les mises en scène de mes spectacles comme s'il y avait dix acteurs.¹⁹⁷ » et en effet, Caubère compose une dramaturgie complète dans laquelle ses personnages dialoguent, comme si plusieurs acteurs les jouaient, c'est donc une contrefaçon parfaite d'une pièce de théâtre traditionnelle. L'étrangeté, en quelque sorte, de ces œuvres, le fait qu'elles soient difficilement classables parmi les productions de leur temps, mène à une autre constatation qui est la constance, par delà le temps, de la mise en rapport du jeu avec les attitudes naturelles d'un être humain.

Ces œuvres interrogent la vie du personnage - c'est-à-dire son action sur scène - par rapport à la vie - attitude, présence dans l'espace - d'une personne réelle et vulgaire dans le sens de fondu dans la masse. En effet, les personnages de ces pièces s'opposent à la fois aux caractères-types proposés par le registre comique - le glouton, l'avare, le barbon *etc* - qui donne dans l'outrance, le grotesque, la caricature et en même temps ils s'opposent aux personnages illustres que montrent les pièces médiévales puis la tragédie - les saints cédant la place aux rois, reines et demi-dieux - qui sont caractérisés par une attitude figée, une déclamation qui va l'encontre du naturel. Les signes de cette interrogation se perçoivent, d'un point de vue dramaturgique, dans la superposition de la représentation et du réel notamment à travers, d'une part, l'intervention d'un autre spectacle au cœur de la représentation, d'autre part, l'identité de nom (auteur-acteur-personnage) et enfin à travers le système de la réversion, c'est-à-dire le choix de faire jouer leurs propres rôles aux autres acteurs, que ce soient les bourgeois amateurs du *Jeu de la Feuillée* ou les acteurs professionnels de *L'Impromptu de Versailles*. A la faveur de ces choix, le jeu se montre ardent, bruyant, explosif mais il doit aussi rendre visible les nuances qui régissent la vie intérieure lorsqu'elle est prise dans un

¹⁹⁷ Philippe CAUBERE, Pierre CHARVET, *Conversation avec Philippe Caubère*, *Op. cit.*, p. 46.

réseau d'interactions humaines comme le montre, par exemple, Adam de la Halle dans son *Jeu de la Feuillée* : l'auteur laisse entrevoir le contraste entre le silence introspectif de son personnage et le jeu farcesque voire hystérique de ceux qui l'entourent, illustrant par là même son désarroi. De surcroît, on voit, par la suite, que le temps, plus précisément l'accélération du temps dans les autobiographies théâtrales, qui renvoie au fonctionnement de la vie intérieure de l'auteur, nécessite aussi des aménagements au niveau du jeu, un jeu qui doit se conformer à la vitesse tout en conservant sa souplesse dans les attitudes, les intentions gestuelles et vocales. Par conséquent, le jeu, dans ces œuvres autobiographiques anciennes et dans les autobiographies théâtrales, semble toujours viser à rendre compte d'un vivre qui s'exprime dans ou face au mouvement, dans la vitesse voire la frénésie qui sont ici synonyme de vie et d'une vie ressentie, éprouvée bien plus qu'objectivée.

Précisément, dans les pièces autobiographiques de Restif de la Bretonne et de Philippe Caubère, le jeu découle clairement de la volonté de dire tout, d'esquisser, d'embrasser tout le déroulé d'une vie. Pour ce faire, Restif puis Caubère reprennent à leur compte le rejet d'un jeu statique, de la déclamation sans contenance, des artifices de l'attitude grimaçante, qui détermine la nouvelle vision du jeu d'acteur à l'époque contemporaine. Peut-être peut-on voir dans la manière avec laquelle ils envisagent le jeu d'acteur l'empreinte de la pensée que Diderot développe notamment dans *Les Entretiens sur le Fils naturel* dans lesquels il traite du drame bourgeois. Diderot envisage le personnage en des termes nouveaux, tournés vers l'incarnation scénique de celui-ci, cherchant à lui donner une vie qui, sur le plateau, fasse apparaître des nuances, des contrastes, des frémissements rapprochant l'attitude de l'être fictif de celle d'une personne réelle et évoluant dans un milieu social donné ; ceci sans pour autant négliger les artifices intrinsèques au jeu théâtral. C'est l'humanité, dans ce qu'elle a d'instable, de changeant et de contradictoire, qui doit émerger du jeu. On observera particulièrement deux faits qui correspondent à cette visée des auteurs quand ils imaginent la mise en scène : d'abord, le soin particulier apporté aux attitudes, gestes, expressions, en somme au comportement des personnages (Restif), ensuite la réalisation d'un jeu qui assimile l'action de l'acteur à celle d'un auteur pour une plus grande justesse de l'interprétation (Caubère).

L'autobiographie théâtrale demande aux acteurs un jeu énergique (rappelons le conseil donné par Philippe Caubère au début du *Roman d'un acteur*), bondissant, alerte. Dans son ouvrage sur l'activité théâtrale, *La Mimographe*¹⁹⁸ (1770), Restif envisage le *mimisme*, qui se réfère à l'imitation des passions, comme ce qui, au même titre que la peinture : « fait des

¹⁹⁸ Cet ouvrage est principalement l'exposé des grands thèmes débattus à l'époque de Restif quant au théâtre. C'est principalement autour de la question morale que se concentre l'auteur : la place du théâtre par rapport au peuple, l'action des pièces sur le public et la vertu de l'acteur.

Tableaux ; mais (...) il est en ce cas, bien au-dessus de la Peinture. Celle-ci ne présente que des Figures matérielles et mortes ; l'autre offre en même temps l'imitation et la réalité.¹⁹⁹ ». Car si Restif est influencé par la technique picturale pour gérer l'espace et le temps de sa trame (succession des tableaux) ainsi que la composition visuelle de nombreuses scènes, en majorité des scènes collectives, le jeu d'acteur ne doit pas être figé au contraire : « Un acteur est un romancier qui met en action ce que l'auteur écrit.(...) Cette chaleur que l'écrivain excite dans l'âme par ses récits, l'acteur la réalise sur la scène et la montre aux yeux.²⁰⁰ », telle est la pensée de Restif formulée ici par Pierre Testud.

Restif reprend là la voie déjà engagée par Diderot en formulant ses observations sur le jeu d'acteur. Dans *De la poésie dramatique* puis, plus tardivement, *Paradoxe sur le comédien*, Diderot déplore le statisme d'un jeu qui est par ailleurs trop faussement affecté, faussement éprouvé, héritage de la tragédie classique. Il encourage l'acteur à construire la sensibilité qu'il expose en scène, à la nourrir de technique et d'intelligence : « (...) tout son talent ne consiste pas à sentir (...) mais à rendre si scrupuleusement les signes extérieurs du sentiment, que vous vous y trompiez.²⁰¹ ». L'acteur ne saurait adhérer totalement à cette sensibilité qu'il joue sans ruiner son jeu tout comme il ne saurait se laisser aller à un enthousiasme qui romprait avec la convention sur laquelle repose son travail (la sensibilité est feinte et non réelle) : « C'est au sang-froid à tempérer le délire de l'enthousiasme.²⁰² ». Restif non plus ne croit pas au souffle qui prendrait l'acteur. Dans *La Mimographe*, il prend l'exemple des drames cornéliens dans lesquels le jeu outré des acteurs, qui misent sur des coups d'éclats, correspondrait à l'action artificielle de l'inspiration : « (...) tout-à-coup, [l'acteur] s'éveille, l'éclair brille, le tonnerre gronde, la foudre part, éblouit, renverse, embrâse, et finit par tracer un long sillon de lumière qui éclaire toute la pièce.²⁰³ » [*sic*]. Ce jeu, qui rendrait indigeste la représentation des pièces, entraînerait l'acteur vers une trop grande projection dans son personnage et ses émotions : « (...) l'enthousiasme peut soutenir le mauvais Comédien, mais le parfait Imitateur ne s'y livre qu'avec sagesse, et suit toujours une idéalité sévère et réfléchie.²⁰⁴ ». A l'instar de Diderot, Restif souhaite voir sur les scènes des acteurs qui, tout en imitant les passions avec justesse et mesure, n'adhèrent pas, sur le plan des émotions, à ce qu'ils jouent. A ce titre, Restif rappelle que la tendance mimétique est une caractéristique humaine : « L'Homme est né imitateur (...) le *mimisme* est lui-même plutôt un don naturel, qu'un art ou un talent.²⁰⁵ ». Or, l'imitation doit,

¹⁹⁹ Nicolas-Edme RESTIF DE LA BRETONNE, *La Mimographe*, *Op. cit.*, p. 47.

²⁰⁰ Pierre TESTUD, *Restif de la Bretonne et la création littéraire*, *Op. cit.*, p. 347.

²⁰¹ Denis DIDEROT, *Paradoxe sur le comédien*, *Op. cit.*, p. 132.

²⁰² *Ibid.*, p. 130.

²⁰³ Nicolas-Edme RESTIF DE LA BRETONNE, *La Mimographe*, *Op. cit.*, p. 208.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 200.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 180.

sur le théâtre, être un art dans le sens d'une technique, d'un savoir-faire maîtrisé à la perfection : « l'Art embellira la nature sans la défigurer²⁰⁶ ». Le refus d'une identification par Restif est d'ailleurs confirmé par sa proposition d'éduquer des enfants-acteurs afin d'en faire des parfaits techniciens du jeu théâtral, qui ne mêlent pas à ce dernier leur sensibilité personnelle. En outre, le parti-pris de la représentation dans la représentation dans *Le Drame de la vie* pourrait être un moyen de mettre en valeur l'illusion qu'implique toute représentation et d'insister sur le fait qu'on est au théâtre dans l'univers de l'imitation, du jeu, en somme de la feinte et non de la réalité.

Diderot préconise un jeu dont le modèle serait pictural (pour cela, il attend que les acteurs de son temps aiguisent leur culture en observant les toiles des Maîtres) mais qui exclurait tout abus de grimaces et autres mimiques allant à l'encontre du naturel. Par conséquent, la scène doit montrer, comme le tableau, un instant saisi sur le vif par le spectateur ; une esthétique qui apporterait plus de densité du point de vue émotionnel que la technique du coup de théâtre : « Il faut (...) laisser là ces coups de théâtre dont l'effet est momentané, et trouver des tableaux.²⁰⁷ ». Si Restif ne dédaigne pas pour autant utiliser le coup de théâtre (notamment par la multiplication des aveux de filiation entre Anneaugustin et les jeunes filles qu'il rencontre), il compte aussi sur des gestes, des attitudes et des visages d'acteurs qui accompagnent harmonieusement la parole comme Diderot le préconise à l'issue d'une représentation à laquelle il aurait assisté les oreilles bouchées, ce qu'il rapporte dans sa *Lettre sur les sourds et muets*. C'est ce qu'essaye de montrer l'auteur du *Drame de la vie* : « Anneaugustin : Jeannette !...Rousseau !...(Il se trouve mal) Ayez pitié de moi !...²⁰⁸ », « Madame Parangon : (...) Mais cet effort de courage...m'épuise (*Elle tombe dans les bras de son père ; les deux vieillards la soutiennent*)²⁰⁹ », Loiseau (*à genoux, les bras et les yeux élevés vers le Ciel*) : Ô mon Dieu ! Bénissez Zéfire !²¹⁰ », « Anneaugustin (*lui pressant la taille*) : Que vous êtes bien faite !²¹¹ ». Ainsi, le *mimisme* peut « enivre[r] l'âme d'une joie vive et pure²¹² » c'est-à-dire laisser davantage voir les émotions du personnage notamment par un investissement plus important au niveau du corps comme le montrent ces didascalies dans lesquelles l'acteur est invité à jouer comme si, finalement, les répliques devaient être retranchées. L'acteur doit donc « constituer un corps à des beautés muettes²¹³ » qui sont les personnages de papier. De

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 199.

²⁰⁷ Denis DIDEROT, *Entretiens sur le Fils naturel*, Paris, Flammarion, 1981, p. 83.

²⁰⁸ Nicolas-Edme RESTIF DE LA BRETONNE, *Le Drame de la vie*, *Op. cit.*, p. 44.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 108.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 132.

²¹¹ *Ibid.*, p. 419.

²¹² Nicolas-Edme RESTIF DE LA BRETONNE, *La Mimographe*, *Op. cit.*, p. 47.

²¹³ *Ibid.*, p. 183.

surcroît, le théâtre doit moins faire parler les acteurs et davantage leur ménager des temps durant lesquels ils exprimeraient ce que le texte ne peut pas transmettre d'où, notamment, les scènes mimées dans *Le Drame de la vie*. Ce sont donc des arrêts et des silences qu'il faut insérer à la représentation théâtrale tandis que l'acteur doit utiliser sa voix, son visage, ses bras pour développer un nouveau type de jeu autour duquel le tableau rêvé sur la scène se focalise tout comme certains véritables tableaux laissent voir des attitudes, des postures, et des émotions frémissantes qui touchent les cœurs des spectateurs : « Anneaugustin (*à lui-même*) : Et voilà mon fils...(Il va l'embrasser sans parler.)²¹⁴ ».

A tous les endroits du *Drame de la vie*, le jeu se doit d'être sautillant et facétieux, alternant l'explosion et la langueur respectant la définition du jeu par Restif : « l'Art de donner, par l'imitation, les grâces et la vie aux personnages d'un Drame (...), de les animer de ce feu que l'Auteur n'a pu leur supposer.²¹⁵ ». Les répliques sont ponctuées du début à la fin d'exclamations - foisonnement de « Ho ! », de « Ha ! », de « Hô-ô-ô !²¹⁶ », de « Ciel ! », de « Ô » - marquant un grand nombre d'émotions liées à l'exaltation (principalement amoureuse), à la surprise (la multitude de révélations favorisant les scènes de stupéfaction) ou encore à la souffrance ou à l'abnégation. Le seul personnage d'Anneaugustin demande à la fois un jeu « frémissant²¹⁷ » quand il s'agit de la découverte amoureuse et sensuelle, cynique quand il rencontre des ennemis, passant d'une attitude héroïque surannée quand il s'agit de protéger des jeunes filles et de combattre des mousquetaires corrompus (donnant des relents romanesques de cape et d'épée à la pièce) à une démarche qui louvoie pour entendre, espionner, visiter les alcôves et poser son œil sur les trous de serrures. Par ailleurs, les scènes de jeux, de chants et de réjouissances impliquent également de la part des acteurs un jeu très enlevé. Ce dernier est d'autant plus animé qu'il doit soutenir le rythme effréné des pièces successives et on passe de scènes collectives avec des révélations et des jeux de cache-cache à des scènes intimistes, à deux ou trois personnages, où sont mis en scène des jeux de séduction ou des retrouvailles émouvantes.

Néanmoins, ce n'est pas parce que le jeu doit être éclatant et s'inspirer des postures picturales qu'il doit pour autant être maniériste et caricatural : « On ne doit point crier tout ce qu'on dit, forcer la poitrine pour le faire entendre, grimacer au lieu de pleurer, mettre par-tout une affection qui fatigue le spectateur.²¹⁸ ». Au contraire, Restif recommande, dans *La Mimographe*, d'adopter un jeu « devenu sage (...) [qui] exprime tout ; nuance tout ; qui

²¹⁴ Nicolas-Edme RESTIF DE LA BRETONNE, *Le Drame de la vie*, *Op. cit.*, p. 444.

²¹⁵ Nicolas-Edme RESTIF DE LA BRETONNE, *La Mimographe*, *Op. cit.*, p. 46.

²¹⁶ Nicolas-Edme RESTIF DE LA BRETONNE, *Le Drame de la vie*, *Op. cit.*, p. 129.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 430.

²¹⁸ Nicolas-Edme RESTIF DE LA BRETONNE, *La Mimographe*, *Op. cit.*, p. 185.

s'empare de l'âme, la conduit, l'enlève ; mais semble craindre de l'agiter avec rudesse.²¹⁹ ». Le jeu théâtral ne doit donc jamais s'éloigner de la nature dont il tente de rendre compte : « (...) dans son jeu ; c'est la nature ; mais embellie, mais séduisante, parée de fleurs de la jeunesse et de la beauté²²⁰ ». En somme, même si Restif entretient une relation ambiguë à la notion de nature et même si les « imitemens naturels²²¹ » [*sic*] qu'il se doit, en tant qu'auteur, de donner aux acteurs de son *Drame* sont discutables (à cause de scènes plutôt caricaturales, scènes de reconnaissance, scènes grivoises, scènes abordant le prétendu héroïsme d'Anneaugustrin), l'auteur semble aspirer à un jeu qui prend pour modèle la réalité des interactions humaines et les reliefs des émotions en contact avec le Monde.

b) L'acteur-auteur

Le jeu de Philippe Caubère dans ses pièces autobiographiques se situe dans la même perspective que le jeu prévu par Restif dans son *Drame* : un jeu bondissant et énergique qui s'exprime dans des grandes scènes collectives - répétitions du Théâtre du Soleil - comme dans des scènes intimistes où l'univers matériel se charge d'interagir avec le monde humain. Mais le principal point commun de Caubère avec Restif de la Bretonne quant au jeu théâtral est l'influence de Diderot. Cependant, cette influence ne se situe pas au même niveau. On voit ici un acteur qui joue seul plus de cent cinquante personnages, ainsi que les objets. La distance qu'appelait Diderot est ici on ne peut plus respectée et expliquée par l'acteur lui-même. Alors qu'il joue tous les personnages, l'acteur n'a pas l'impression de les incarner mais d'être en présence d'eux et de les voir : « (...) Quand je joue ces personnages (...) j'ai l'impression qu'ils sont là.²²² ». Le fait qu'il joue des personnes réelles, des proches, empêche d'une certaine manière qu'il ne s'identifie à leurs pendants théâtraux. A ce titre, Caubère dit se trouver dans le système du masque, mais un masque qui est figuré et non réel, qui lui permet d'éprouver un écart entre lui-même et les personnages qu'il joue : « (...) je vois Max et il me fait mourir de rire ; je le vois, il me parle, et pourtant c'est moi qui le joue.²²³ ». Pour maintenir cette distance entre lui-même, les personnages de ses proches et son propre personnage, Caubère s'attribue un autre nom, Ferdinand.

Le regard que porte Caubère sur les personnages de son œuvre semble plus proche du regard d'un auteur sur les personnages qui sortent de son esprit que du regard d'un acteur.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 211.

²²⁰ *Ibid.*, p. 283.

²²¹ *Ibid.*, p. 182.

²²² Philippe CAUBERE, Patrice RUELLAN, « La Plume et le masque », philippecaubere.fr, 19 décembre 1999.

²²³ *Ibid.*

Comme l'auteur, Caubère voit, du moins visualise, les personnages qu'il compose. Diderot écrit, à propos de l'écriture d'une œuvre romanesque : « Pour moi je ne conçois pas comment le poète peut commencer une scène, s'il n'imagine pas l'action et le mouvement du personnage qu'il introduit ; si sa démarche et son masque ne lui sont pas présents. C'est ce simulacre qui inspire le premier mot, et le premier mot donne le reste.²²⁴ ». Diderot veut dire ici que l'auteur, pour donner vie à ses personnages, et une vie traversée de sentiments et d'émotions justes, doit procéder à une visualisation de ces derniers dans l'espace : « C'est la peinture des mouvements qui charme (...) Voyez quelle force, quel sens, quel pathétique cela donne à son discours ! Je vois le personnage ; soit qu'il parle, soit qu'il se taise, je le vois ; et son action m'affecte plus que ses paroles.²²⁵ ». La scène est d'abord un espace imaginaire dans lequel évoluent les spectres de l'imagination de l'auteur. Les données visuelles précèdent la mise en scène, la pièce de théâtre n'étant que la trace écrite d'un spectacle qui a été imaginé, rêvé, auquel la scène théâtrale redonne vie. A cet endroit s'envisage clairement l'influence, probablement inconsciente, de Diderot sur le jeu de Philippe Caubère. En effet, le processus de création des pièces de ce dernier se déroule à partir de l'improvisation, une technique qu'il a appris auprès d'Ariane Mnouchkine et qui lui a montré qu'elle révélait des choses très intimes. Aussi, ce qu'il a touché du doigt lors des répétitions de *L'Âge d'or* avec le Théâtre du Soleil (les acteurs projetaient alors leurs improvisations sur autre chose qu'eux-mêmes, selon la vocation principale du métier d'acteur), il le reprend mais en se projetant dans sa propre vie, pour en faire sortir l'histoire en quelque sorte, le « roman²²⁶ ». Pour créer ses personnages, Caubère a procédé comme l'auteur de Diderot. Il rapporte ainsi sa première improvisation du personnage Ariane, qui est le départ de toute son œuvre autobiographique :

[Jean-Pierre Tailhade] m'incite à jouer tout ce que je vois ou qui traverse mon champ de vision, mais sans m'appesantir ; vite fait, comme des apparitions. (...) Finalement (...) je la vois, là-bas dans le parc de Versailles (...) Il me demande de lui montrer comment est cette personne : son corps, ses mains, sa voix. Je commence à la jouer telle que je la vois de loin. Puis je m'approche. Soudain, elle me voit. (...) Je la montre à Tailhade telle qu'elle est devant moi. (...) Alors, par ma propre bouche, je m'entends me demander : « Tu as quel âge, là ? ». Je lui réponds.²²⁷

La visualisation imaginaire à laquelle se livre Caubère au commencement de son autobiographie théâtrale se lie donc à l'activité de l'auteur dans l'optique diderotienne d'autant plus que l'improvisation lui permet alors à la fois de jouer et d'écrire, c'est-à-dire de composer, de structurer puis de fixer les scènes qu'il invente progressivement à même le plateau.

²²⁴ Denis DIDEROT, *De la poésie dramatique*, *Op. cit.*, p. 1322.

²²⁵ *Ibid.*, p. 1338.

²²⁶ Philippe CAUBERE, Patrice RUELLAN, « La Plume et le masque », *Op. cit.*

²²⁷ Philippe CAUBERE, *Les Carnets d'un jeune homme*, *Op. cit.*, pp. 735-736.

Par ailleurs, Caubère a pris le parti de tout jouer. Il donne d'ailleurs le même conseil à ceux qui voudraient jouer son œuvre : « Jouez tout : les lieux, les bruits, les objets etc.²²⁸ ». Pour faciliter la lecture des textes édités, il a pris soin de détailler les didascalies (« lieux, mouvements ou états réels des actions, situations et personnages²²⁹ ») qui sont donc là « (...) pour permettre au lecteur de visualiser ce que l'acteur-auteur voit quand il joue.²³⁰ ». Ce choix de tout jouer nous donc à l'écriture romanesque puisque les spectateurs face à la pièce, tout comme le lecteur face au roman, sont invités à entrer dans le monde suggestif de l'imagination pure. En effet, au début des répétitions de *La Danse du diable*, Caubère se demandait si, à la vitesse où il jouait, les spectateurs allaient comprendre ses changements de personnages, s'il allait devoir adopter une tactique pour leur faire comprendre (se déplacer à gauche puis à droite *etc.*). Finalement, c'est le public qui fait ce travail et remplit les vides en mobilisant ses capacités d'imagination, comme un lecteur de roman. Le spectateur visualise tous les personnages grâce à un jeu de regards qui permet de comprendre qui entre, qui sort : « Ne pas craindre (...) les interlocuteurs imaginaires, ceux à qui on fait faire les demandes et les réponses, et dont on laisse au spectateur la tâche de les imaginer.²³¹ ». Le public visualise aussi l'espace autour de l'acteur c'est-à-dire les lieux successifs dans lesquels se passe l'action puisque Caubère fait office d'acteur-décorateur soit en dessinant les divers espaces au moyen des déplacements qu'il effectue, soit en indiquant le lieu par la voix des personnages : « Ariane : La Cartoucherie...ouf ! Les marronniers, les pavés dans la cour (...)»²³² », « Ariane : Je déteste les aéroports (...)»²³³ », « Bruno : C'est moi. Je suis à l'entrée de la Cartoucherie là.²³⁴ ». Il inclut aussi des ellipses dans l'espace, soit qu'elles aient lieu conjointement à une ellipse temporelle, elles sont alors majoritairement indiquées par la lumière (les « noirs »), soit qu'elles soient assurées par un personnage qui va conduire le spectateur d'un lieu à l'autre : « Ariane : « (...) est-ce qu'il y a dans le monde (...) un endroit, un seul où y ait pas de critique ? / Max : Oh oui, Ariane ! Pas loin de chez moi, y en a un, d'endroit. / *Les Cévennes. Le village de Lussac.*²³⁵ ». Enfin, l'acteur peut aussi indiquer un changement de lieu en faisant débiter une scène sur l'intervention d'un personnage qui va caractériser ce lieu. Par exemple, la présence du colocataire de Ferdinand implique immédiatement qu'on est dans son appartement, le réceptionniste avec son accent du Sud très appuyé indique qu'on est dans l'hôtel où vit Ferdinand pendant le Festival de Cannes *etc.* Avec ces différents procédés, qui

²²⁸ Philippe CAUBÈRE, *Le Roman d'un acteur*, *Op. cit.* p. 21.

²²⁹ *Ibid.*

²³⁰ *Ibid.*

²³¹ Philippe CAUBÈRE, *Les Carnets d'un jeune homme*, *Op. cit.*, p. 629.

²³² Philippe CAUBÈRE, *Le Roman d'un acteur*, *Op. cit.*, p. 774.

²³³ *Ibid.*, p. 112.

²³⁴ *Ibid.*, p. 472.

²³⁵ *Ibid.*, p. 209.

permettent de varier la manière avec laquelle il change de lieu et d'exploiter la souplesse que lui laisse le plateau nu, Caubère peut faire visualiser aux spectateurs sans difficultés : « (...) tout ce vide autour de moi leur semble naturel.²³⁶ ».

Face à une pièce de Philippe Caubère, le spectateur est donc chargé de construire mentalement, en collaboration avec l'acteur, l'univers qui lui est présenté. Il est ainsi dans la même position que le lecteur du roman si on considère que la lecture est une représentation, un spectacle, compte tenu du fait que le lecteur est obligé de suppléer par son imagination à l'absence de mise en scène réelle. Pour sa part, Caubère fait de ses spectacles une lecture et rejoint ainsi l'aspiration de Restif de la Bretonne à être un livre vivant (introduction de *Monsieur Nicolas*) : « Tous mes personnages sont là, ils existent, ils parlent, ils agissent. Mieux qu'un livre. Un livre vivant, qui bouge et qui respire. Un livre dont je suis à la fois les mots et les pages, le sujet et l'interprète. Un vrai roman vivant. Un roman sur pieds.²³⁷ ». Caubère prend le relais de l'ambition rétivienne mais, au lieu de développer une œuvre qui implique une profusion de moyens matériels, l'ancien acteur transfère l'autobiographie dans son corps qui devient toute la scène.

On peut identifier, pour finir, un lien et une évolution cohérente, au niveau du jeu d'acteur, reliant les premières manifestations autobiographiques aux autobiographies théâtrales. En effet, les pièces d'Adam de la Halle et de Molière laissent deviner un jeu qui cherche à être naturel par rapport à la réalité, particulièrement dans *L'Impromptu de Versailles*. De plus, le jeu a pour fonction de rendre compte de la vie en tant que mouvement incessant, ce que montre déjà la scène du *Jeu de la Feuillée* avec la présence du fou, les allées et venues constantes, les cris *etc.* Quant aux pièces de Restif et de Caubère, elles prolongent cette visée. De fait, on y retrouve vitesse, bruit et débordement, ne serait-ce que parce ces œuvres comptent plusieurs centaines de personnages et autant de situations. Mais elles sont aussi nourries par les acquis théoriques apportés par Diderot. Ainsi, Restif apporte un soin particulier aux attitudes et postures des personnages - sur le modèle de la peinture - par rapport à leur expression verbale, à mi-chemin entre la recherche d'un naturel de l'expression et la non-dissimulation de la dimension artificielle du jeu théâtral quand Caubère élargit ce soin apporté aux personnages en travaillant particulièrement leur vie dans l'espace de la scène, dont il assure seul la représentation.

²³⁶ Philippe CAUBÈRE, *Les Carnets d'un jeune homme*, Op. cit., p. 767.

²³⁷ *Ibid.*, p. 768.

En somme, on peut classer *Le Jeu de la Feuillée*, *L'Impromptu de Versailles*, *Le Drame de la vie* et les pièces de Caubère dans une première catégorie relative à la représentation des pièces autobiographiques. Pour montrer l'appréhension de l'existence depuis leur point de vue, les sentiments (désarroi, angoisse) générés par leur parcours dans la vie, un fonctionnement mental fait de manies, d'obsessions, de fantasmes, les auteurs déploient une profusion de procédés dramaturgiques (coupures, accélération, ellipses, représentation dans la représentation, recours à des marionnettes, des ombres, des mimes, acteur-décorateur) allié à un jeu très vif. C'est une sorte de fête à laquelle invitent ces œuvres autobiographiques, une célébration exubérante du théâtre dans laquelle interviennent parfois le merveilleux et la magie au sein d'un univers volontiers poétique et réaliste, épique en somme (pensons aux pièces de Caubère) et c'est cette idée de l'exubérance qu'on perd progressivement dans le second modèle de représentation autobiographique qui exhibe d'autres dimensions de la vie intérieure (l'appréhension de la mort et la relation à la mémoire) en utilisant d'autres outils de la théâtralité.

B. Des principes du « drame-de-la-vie²³⁸ » au territoire de la parole : une évolution depuis l'appréhension de la mort jusqu'à un spectacle de l'intimité

i. Une « agonie dramatique²³⁹ » : revoir toute sa vie

a) La mort proche du rêve : l'ultime voyage

- Le modèle structurel : les stations d'un cheminement intérieur

A la fin du XIX^e siècle apparaît un nouveau paradigme dramaturgique qui est le modèle du « drame de la vie » ou encore du « paysage d'une vie²⁴⁰ » qui consiste en la représentation d'une vie, en l'occurrence de la vie de l'auteur, depuis le seuil de la mort, selon un principe qui pourrait être défini par les mots de Jacques Lacan : « (...) la vie n'est abordable, ne peut être vécue et réfléchie, que de cette limite où déjà elle a perdu la vie, où déjà elle est au-delà –

²³⁸ Jean-Pierre SARRAZAC, *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*, *Op. cit.*, p. 296.

²³⁹ *Ibid.*, p. 294.

²⁴⁰ *Ibid.*

mais de là, elle peut la voir, la vivre sous la forme de qui est perdu.²⁴¹ ». Dans le « drame-de-la-vie » prennent part les drames relatifs à une « agonie dramatique²⁴² » dans lesquels la mort guette et éclaire la vie de l'auteur d'une autre lumière, lui conférant des contours métaphysiques. Nous ajoutons au modèle du drame-de-la-vie les questions liées à une scène mettant au premier plan la mémoire et les souvenirs personnels comme fable et comme technique de travail, non plus systématiquement depuis le seuil de la mort (même si celle-ci n'est pas absente) mais toujours depuis un ressenti intime, des perceptions, des visions intérieures.

L'auteur le plus représentatif de la tendance à rendre visible un voyage rétrospectif depuis le seuil d'un trépas est August Strindberg dont la carrière est divisée en deux, la période naturaliste (dans laquelle prend place *Père*) et la période qui suit la crise de *l'Inferno* (dans laquelle prennent place *Le Chemin de Damas*, *Le Songe*, *La Grand-route*), deux périodes distinguées sous les noms de « théâtre cruel » et « théâtre mystique²⁴³ ». La dramaturgie qui découle de la méthode par laquelle l'auteur place son regard dans le regard d'un personnage, qui est au départ une approche considérée par Strindberg comme scientifique, s'affirme davantage après la crise de *l'Inferno* (1897) à travers des formes poétiques et symboliques.

La première pièce qui suit la crise de *l'Inferno*, *Le Chemin de Damas* (trilogie dont les deux premières parties datent de 1898 et la troisième de 1904) est directement puisée dans une des nombreuses expériences psychiques auxquelles Strindberg a été confronté pendant sa dépression. La pièce est inspirée de la rencontre de l'auteur avec un personnage imaginaire au cours de l'année 1897 au jardin du Luxembourg. Après une sorte de course (« (...) il avance quand j'avance, il s'arrête quand je m'arrête (...)»²⁴⁴), « Sans ouvrir la bouche²⁴⁵ », « l'Inconnu²⁴⁶ » répond à l'auteur : « - C'est vous qui me persécutez depuis deux ans ; que désirez-vous de moi ? (...) / - Pourquoi m'interrogues-tu, puisque tu connais toi-même la réponse ?²⁴⁷ » puis, l'Inconnu est confondu avec une « voix intérieure qui résonne²⁴⁸ » : « Je désire t'élever à une vie supérieure en te tirant de la fange...²⁴⁹ » lui dit-elle. Dès la première réplique du *Chemin de Damas*, on retrouve ce personnage énigmatique que Strindberg a

²⁴¹ Jacques LACAN, *Le Séminaire (Livre VII Éthique de la psychanalyse)*, Paris, Le Seuil, 1986, p. 326.

²⁴² Jean-Pierre SARAZAC, *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*, *Op. cit.*, p. 294.

²⁴³ August STRINDBERG, *Théâtre cruel et théâtre mystique*, Paris, Gallimard, 1964.

²⁴⁴ August STRINDBERG, *Légendes, Œuvre autobiographique II*, Mercure de France, 1990, p. 526.

²⁴⁵ *Ibid.*

²⁴⁶ *Ibid.*

²⁴⁷ *Ibid.*

²⁴⁸ *Ibid.*

²⁴⁹ *Ibid.*

nommé dans sa pièce comme lors de sa rencontre « l'Inconnu » et qui, comme lors de la rencontre, le figure lui-même en se confondant avec sa voix intérieure.

La crise psychique que Strindberg traverse lui fait composer une forme épique qui inclut une dimension fantastique tandis que la farce et la terreur s'y côtoient également. Strindberg délaisse l'analyse, c'est-à-dire la manière selon laquelle il procédait dans *Inferno* et *Légendes*, pour exploiter les ressources du drame. L'auteur garde le fond réel de son passé comme élément naturaliste mais use surtout d'un symbolisme qu'il juge manifestement plus approprié à décrire sa lutte avec Dieu et la reconnaissance de l'existence de ce dernier. Ce symbolisme chargé de montrer les étapes d'un parcours menant l'Inconnu au repos intérieur se manifeste essentiellement dans le fait que le temps et l'espace, le rêve et la réalité sont mêlés ce qui donne une dimension d'étrangeté à la pièce.

Dans une ville, un auteur célèbre se sent exclu et persécuté. Suite à son mariage avec une femme qu'il a arraché à son mari indigne, il se rend compte qu'il n'a pas assez d'argent pour subvenir à leurs besoins et subit l'humiliation d'avoir à chercher de l'aide auprès de ses connaissances. Mais un accident le mène à se réveiller dans un monastère qui est aussi un asile d'aliénés. La matérialisation de son sentiment de culpabilité se produit sous la forme des êtres qu'il a pu blesser dans le passé. Cependant, sa belle-mère, pieuse catholique, lui donne la clé, la raison de ses souffrances : ses tourments entrent dans le cadre d'un processus qui doit le mener à son salut. Comme Saül sur le chemin de Damas, il doit faire l'expérience de la honte et de la douleur s'il veut rencontrer la lumière. Peu à peu, c'est à la reconnaissance par l'auteur d'une puissance sévère mais bienveillante pesant sur son destin qu'on assiste.

Il fallait trouver une forme pour mettre en scène ce cheminement dont le modèle est apparu à Strindberg au moment de sa dépression : « C'était comme une agonie, comme l'instant de la mort où toute notre vie défile devant nos yeux.²⁵⁰ ». De fait, *Le Chemin de Damas*, est une œuvre démesurée qui est une sorte de « Passion » adaptée à la vie de l'auteur ou encore ce que Jean-Pierre Sarrazac a nommé une « agonie dramatique²⁵¹ » dont la définition est donnée par Strindberg lui-même dans son journal intime : « (...) cet instant de la mort où toute la vie passe devant vous²⁵² » et qu'il replace par la suite dans la bouche du Poète du *Songe* : « J'ai lu quelque part que lorsque la vie approchait de sa fin, on voyait de nouveau sa vie défiler à toute allure devant ses yeux.²⁵³ ». Annonçant le découpage du drame expressionniste, c'est dans une succession de stations, de tableaux, que prend forme *Le Chemin de Damas*, comme,

²⁵⁰ August STRINDBERG, *Théâtre cruel et théâtre mystique*, Op. cit., p. 136.

²⁵¹ Jean-Pierre SARRAZAC, *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*, Op. cit., p. 294.

²⁵² August STRINDBERG, *Journal occulte*, Op. cit., p. 98.

²⁵³ August STRINDBERG, *Le Songe*, Op. cit., p. 366.

par la suite, *Le Songe* et *La Grand'Route*. Par cette succession, Strindberg met en scène de nombreux éléments rappelant sa propre vie, en particulier les pertes successives de ses enfants suite aux divorces d'avec ses épouses, malhonnêtes et perfides selon lui et aux remariages de ses dernières (« L'Inconnu : N'ai-je pas connu assez de séparations ? Les séparations n'ont-elles pas fait de toute ma vie un long calvaire ?²⁵⁴ »). La perte de ses enfants donnent lieu à plusieurs scènes dans lesquelles on voit l'Inconnu se lamenter : « L'Inconnu : Mes enfants ont maintenant un beau-père. (...) J'ai perdu mes enfants !²⁵⁵ », « L'Inconnu : Hé là ! Mes enfants ! (*Les enfants dressent l'oreille et regardent l'inconnu comme si c'était un étranger. L'Inconnu appelle :*) Gerda ! Erik ! Thyra !...C'est moi ! (...) Ils ne me connaissent plus ! Ils ne veulent plus connaître leur père !²⁵⁶ ». Les trois enfants peuvent ici rappeler le fils et les deux filles que Strindberg a eu avec Siri Von Essen. Mais il ne s'agit pas d'une succession de tableaux de même nature que celle qu'on a identifié chez un auteur tel que Restif de la Bretonne. Ce dernier use du modèle du tableau afin d'articuler le temps et l'espace et de rendre accessibles à la compréhension, vraisemblables, les coupures, ellipses, accélérations *etc.* Restif utilise ce modèle pour montrer une variété d'espaces et d'événements en peu de temps, de fait, la succession de tableaux est soutenue rythmiquement parlant. Strindberg structure sa pièce en tableaux qui correspondent à des scènes plus longues que les tableaux de Restif, le but n'étant pas de montrer le plus d'endroits possibles et d'instaurer une dynamique fondée sur la vitesse, mais plutôt de susciter l'impression d'un cheminement qui n'est pas structuré selon des lois logiques mais selon les sensations liées à l'agonie du point de vue empirique de l'auteur : « En l'espace d'une heure, toute ma vie s'était déroulée devant moi en tableaux vivants (...)»²⁵⁷ » note-t-il alors qu'il rapporte un instant d'une de ses crises. Ainsi, des espaces hétérogènes se succèdent : on passe, par exemple, d'un banc sous un arbre à une taverne, à une cour devant une véranda, à une chambre d'hôtel, à une petite maison sur une falaise, à une route, à un petit chemin, à une cuisine *etc.* (*Le Chemin de Damas*, acte I). Il n'y a pas de lien apparent entre ces espaces, contrairement au *Drame de la vie* où l'on suit les déplacements d'Anneaugustin d'une rue à une autre, d'une maison à une autre selon les rencontres, les tâches à accomplir *etc.*, ici c'est comme si l'Inconnu était transporté d'un lieu à un autre sans lui-même intervenir dans ces déplacements d'où une sensation de confusion chez le personnage : « L'Inconnu : Je suis en train de me demander pourquoi je suis ici, et puis je me demande aussi où j'étais hier soir.²⁵⁸ », « L'Inconnu : Où suis-je ?²⁵⁹ », « L'Inconnu : (...) Où sommes-

²⁵⁴ August STRINDBERG, *Le Chemin de Damas, Théâtre complet, Op. cit.*, p. 288.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 266.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 277.

²⁵⁷ August STRINDBERG, *Théâtre cruel et théâtre mystique, Op. cit.*, p. 136.

²⁵⁸ August STRINDBERG, *Le Chemin de Damas, Op. cit.*, p. 261.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 263.

nous ?²⁶⁰ ». Ce sentiment s'explique en partie par le fait qu'il est conduit par d'autres, des personnages symboliques qui le guident dans son cheminement : « *L'inconnu la suit et se dirige vers le portail de l'église (...)* / La Dame : Viens !²⁶¹ », « L'Inconnu : Où va-t-on ? / Le mendiant : Viens toujours !²⁶² », « L'Inconnu : Pourquoi me traînes-tu le long de ces chemins tortueux, malaisés, qui n'en finissent jamais ?²⁶³ », « Le Confesseur (*Le confesseur prend l'inconnu par la main et l'entraîne avec lui*) : Viens alors !²⁶⁴ ». La structuration en tableaux permet donc de marquer des étapes dans ces « pérégrinations dramatiques²⁶⁵ » qui correspondent à celles auxquelles serait confronté le mourant.

Strindberg s'empare du motif du tableau pictural et on voit qu'il se situe non loin des réflexions déjà menées dans le domaine théorique par Diderot au sujet des rapports entre la peinture et le théâtre. Diderot voudrait que le spectateur de théâtre soit comme devant une toile « où des tableaux divers se succéderaient avec enchantement²⁶⁶ » concrétisant « (...) une galerie de peinture imaginaire.²⁶⁷ ». Dans *Le Chemin de Damas*, on retrouve des visions de l'ordre du tableau. Comme dans *Le Drame de la vie*, les décors donnent lieu à des descriptions qui les rapprochent de la composition picturale tant au niveau des différents plans qui cohabitent : « (...) au premier plan, une forge et un moulin en ruines (...) Au fond, ciel étoilé au-dessus d'une forêt de sapins (...) De la neige au premier plan (...)²⁶⁸ », « Le premier plan est occupé par l'une des rives du grand fleuve (...) Au second plan, le fleuve gris coule paisiblement ; l'autre rive du fleuve forme d'arrière-plan (...)²⁶⁹ », « La montagne (...) forme l'arrière plan (...)²⁷⁰ » qu'au niveau des effets relatifs à la lumière : « (...) par moments un rayon de lumière rouge pénètre dans la chambre²⁷¹ », « Un brillant éclair de lumière éclaire la passerelle²⁷² ». La lumière précisément ajoute une dimension onirique à l'espace de même que des éléments de l'ordre du symbolique comme la présence de peintures figurant des personnages bicéphales ou encore la présence de créatures animales (« Près de la fontaine, une grosse tortue²⁷³ ») qui n'ont rien à voir avec le contexte dans lequel elles apparaissent, ces apparitions renvoient assez clairement aux associations d'idées engendrées par le rêve.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 275.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 223.

²⁶² *Ibid.*, p. 278.

²⁶³ *Ibid.*, p. 287.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 302.

²⁶⁵ Carl-Gustaf BJURSTRÖM, August STRINDBERG, *Théâtre complet (tome V)*, *Op. cit.*, p. 580.

²⁶⁶ Denis DIDEROT, *De la poésie dramatique*, *Op. cit.*, p. 1342.

²⁶⁷ Jean-Louis HAQUETTE, *Diderot. L'Invention du drame*, *Op. cit.*, p. 73.

²⁶⁸ August STRINDBERG, *Le Chemin de Damas*, *Op. cit.*, p. 275.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 287.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 303.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 242.

²⁷² *Ibid.*, p. 277.

²⁷³ *Ibid.*, p. 165.

La dernière pièce de Strindberg, *La Grand-Route* (1909, la première mondiale de la pièce eut lieu le 19 février 1910, à l'*Intimate Theatre* de Stockholm) présente la même forme que *Le Chemin de Damas*. Sorte de testament autobiographique composé comme une frise d'épisodes de la vie passée de Strindberg, la pièce emmène le lecteur/spectateur sur le chemin d'une existence tumultueuse. Son titre suédois, *Stora landsvägen*, signifie en fait « le grand chemin de campagne » : il s'agit du nom de la rue, Norrtullsgatan, à Stockholm, où Strindberg vécut dans son enfance, là même où vivaient Siri Von Essen et son premier mari quand il fit leur connaissance. Cette rue menait au cimetière et la tradition populaire la nommait « la grand-route ». Cet endroit était déjà évoqué dans *La Maison brûlée* quand l'étranger, se rendant sur la tombe de ses parents, s'arrête un moment devant les décombres de sa maison natale, qui rappelle Norrtullsgatan. Pérégrination dramatique, *La Grand'Route* s'apparente au *Chemin de Damas* tant du point de vue de la fable que du point de vue dramaturgique. Le héros, le Chasseur, revit les sept étapes de son existence, les temps forts de sa vie d'excès, à la recherche de son Paradis perdu et doit éviter les pièges de cette quête de la lumière éternelle. Il est guidé pour cela par des sortes de doubles symboliques (l'ermite, le voyageur *etc.*). La pièce se compose en stations dont chacune représente une halte au cours du voyage du Chasseur et chacun des sept tableaux revêt à la fois une signification personnelle et une signification plus générale et symbolique : par exemple, le moulin, qui évoque le souvenir de deux moulins à vent situés dans les environs de Norrtullsgatan, évoque également le moulin de Dieu qui moud et broie avec une extrême finesse, ainsi que le retour répétitif et insistant de la mémoire et de la conscience. Strindberg, encore une fois, travaille conjointement l'univers de l'autobiographie (le parcours réel, concret) avec l'univers de la symbolique, plus globalement de l'onirisme. En revanche, on constate une évolution relative aux tableaux formés par la structure de la pièce puisque ces derniers donnent lieu à des didascalies beaucoup plus épurées, beaucoup moins descriptives que dans *Le Chemin de Damas*, comme si le lieu annoncé au début de chaque station suffisait à donner une idée de l'atmosphère qui y règne et, surtout, comme si l'auteur laissait davantage de liberté aux metteurs en scène. Néanmoins, comme dans *Le Chemin de Damas*, le héros vagabonde d'un lieu à un autre sans logique interne manifeste (il passe ainsi des Alpes aux pieds de deux moulins, à un passage commerçant, au parc d'un crématorium *etc.*) et on trouve quelques indications qui visent à rappeler qu'on est ici proche d'un paysage de rêve avec des forêts sombres, des lieux qui apparaissent dans les nuages (« (...) l'on voit apparaître dans les nuages la même image que dans le premier tableau²⁷⁴ ») mais tout cela est nettement réduit par rapport aux didascalies du *Chemin de Damas*.

²⁷⁴ August STRINDBERG, *La Grand'Route*, *Op. cit.*, p. 472.

C'est le même procédé faisant se succéder des stations que l'auteur utilise pour écrire *Le Songe*. Le Chasseur qui descend de la montagne pour suivre la grand-route poussiéreuse, fait le même chemin que la fille du dieu védique Indra visitant les hommes et souffrant de leurs misères. On notera néanmoins que *Le Songe* est sûrement la pièce qui correspond le moins à la notion d'agonie dramatique puisqu'il ne s'agit pas ici de délivrer le point de vue d'un personnage au seuil de la mort. C'est pourtant un cheminement en forme de stations qu'accomplit le personnage principal, cheminement dans lequel on retrouve la figure de l'auteur sous celle de trois de ses personnages ainsi que des événements de sa propre vie. En effet, si aucun personnage ne se sent au terme de son existence dans *Le Songe*, Strindberg a lui-même expliqué l'état de désarroi dans lequel l'avait plongé sa séparation d'avec Harriet Bosse, intervenue au moment où il écrivait sa pièce. Cette rupture, qui lui a fait désirer la mort (ce qu'il exprime clairement dans son *Journal*), influence certainement cette sorte d'inventaire auquel nous assistons, inventaire des situations dans lesquelles la vie l'a plongé.

Une hypothèse est émise par Indra qui donne pour mission à sa fille de constater la souffrance des hommes : « Descends, vois par toi-même / Et reviens. Alors tu me diras / Si leurs plaintes sont justifiées !²⁷⁵ ». On retrouve dans cette consigne un des traits de caractère principal de l'auteur qui est son besoin de regrouper des preuves par l'expérience : « C'était avant tout un empirique²⁷⁶ ». C'est donc la méthode qu'il emploie pour faire constater à Agnès que les hommes sont véritablement à plaindre : la preuve par l'expérience. Agnès descend sur Terre et se place dans des situations qui lui permettent de découvrir de première main comment vivent les humains. Ainsi, elle s'enveloppe du châle de la Concierge pour pouvoir la remplacer : « Va te reposer, je te remplacerai. Je veux m'instruire... et voir si la vie est aussi pénible qu'on le dit.²⁷⁷ ». Plus tard, lorsque l'Avocat lui explique que la vie prend du sens avec le mariage et une famille, elle s'exclame : « Laisse-moi en faire l'expérience!²⁷⁸ ». Elle se marie à l'Avocat, ils ont un enfant, mais Agnès étouffe dans leur chambre modeste, ce qui aide à prouver l'hypothèse de la souffrance de l'espèce humaine. Elle continue son parcours sur Terre avec l'Officier, puis avec le Poète, en passant par des endroits tels que Beurivage (inspiré de Furusund où l'auteur avait passé plusieurs fois ses vacances) et Mortegrève (qui figurent le paradis et l'enfer) et assiste à des scènes de la vie quotidienne : la mère mourante qui donne des conseils à son fils, l'amoureux qui attend sa bien-aimée, la Concierge qui écoute et tente d'apaiser les plaintes de tous. Au cours de presque chacune de ces scènes, Agnès

²⁷⁵ August STRINDBERG, *Le Songe*, *Op. cit.*, p. 307.

²⁷⁶ Alain MERCIER, « August Strindberg et les alchimistes français : Hemel, Vial, Tiffereau, Jollivet-Castelot », *Revue de littérature comparée*, n° 1, 1969, p. 24.

²⁷⁷ August STRINDBERG, *Le Songe*, *Op. cit.*, p. 316.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 325.

répète le refrain sur lequel se fonde la conclusion qui résulte de ses expériences : « Que les hommes sont à plaindre !²⁷⁹ ». L'Avocat finit par lui dire qu'avant de pouvoir retourner d'où elle vient, elle devra répéter, et ainsi confirmer, chacune de ses expériences, comme le ferait tout scientifique consciencieux : « (...) il te faudra revenir sur tes pas, reprendre le même chemin, supporter à nouveau toutes les horreurs du procès, les répétitions, les ratures, les redites²⁸⁰... ». Une fois la recherche conclue, Agnès est prête à rejoindre son père et à lui rendre compte de ses résultats. Agnès se promène donc d'un décor à l'autre, passant d'un tableau à l'autre, accompagnée des personnages qui lui servent de guides dans cette étude de la condition humaine qui la fait passer de l'égocentrique à l'universel selon les principes du théâtre intime strindbergien, supposant une « (...) conflagration du petit et du grand, du microcosme et du macrocosme, de la maison et de l'univers, du moi et du monde.²⁸¹ ».

Dans ces trois pièces du théâtre mystique, qui montrent le voyage d'un personnage, l'auteur transpose dans la dimension théâtrale le voyage qu'il fait en lui-même à des moments critiques de sa vie psychique pendant lesquels il connaît douleur, crainte et résignation devant les malheurs et la mort qu'il imagine imminente. Strindberg cherche surtout à imiter la forme incohérente et à la fois logique du rêve, c'est-à-dire à produire l'« effet déconcertant²⁸² » de ce dernier. Le rêve noue à son fonctionnement mental : « Rêve, fiction, réalité — au fond, dans l'esprit de Strindberg, ces trois mots désignent la même chose.²⁸³ ». Au théâtre, cette absence de séparation entre ces trois notions qui semblent interchangeable du point de vue de l'auteur servent une scène qui arbore un *jeu* (dans le sens d'un espace vide) entre la mort et la vie : la scène « (...) découpe un espace transitionnel et transactionnel entre la vie et la mort²⁸⁴ ». Cette remarque de Jean-Pierre Sarrazac est précisément illustrée par une réplique de l'Inconnu dans *Le Chemin de Damas*, par laquelle Strindberg confirme son intention de faire de la scène un espace intermédiaire : « L'Inconnu : (*Il porte la main à son cœur*) Il a cessé de battre, je suis donc mort. Et je sais quand c'est arrivé. Dire qu'on peut aller et venir...et être mort. Mais alors où suis-je ? Tous ces gens sont-ils aussi des morts ?²⁸⁵ ». Dans cet espace, tout peut arriver, le temps et l'espace n'existent plus en tant que repères, les lieux se multiplient ainsi que les actions « en un mélange de souvenirs, d'expériences vécues, de libre fantaisie, d'absurdités et d'improvisations²⁸⁶ » note l'auteur lui-même.

²⁷⁹ *Ibid.*, pp. 312, 314, 329, 342.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 345.

²⁸¹ Jean-Pierre SARRAZAC, *Théâtres intimes*, *Op. cit.*, p. 70.

²⁸² Sigmund FREUD, *Sur le rêve*, *Op. cit.*, p. 64.

²⁸³ Martin LAMM cité par Sarah MIGNERON, *Le Rêve d'un naturaliste, ou « Le Songe » de Stindberg*, www.revue-analyses.org, vol. 3, n° 3, automne 2008, p. 230.

²⁸⁴ Jean-Pierre SARRAZAC, *Théâtres intimes*, *Op. cit.*, p. 147.

²⁸⁵ August STRINDBERG, *Le Chemin de Damas*, *Op. cit.*, p. 270.

²⁸⁶ August STRINDBERG, « Avertissement », *Le Songe*, *Op. cit.*, p. 578.

Ainsi, les changements de décors à vue prévus dans *Le Chemin de Damas* (« Obscurité sur la scène : changement à vue²⁸⁷ ») et dans *Le Songe* (« Changement à vue.²⁸⁸ ») contribuent à abolir l'espace et le temps : « Ce sont des métamorphoses de rêve, où les personnages acceptent avec le plus grand naturel d'être ainsi transportés dans un autre lieu ou dans un autre temps.²⁸⁹ ». De plus, les changements de décors dans *Le Songe* ont inspiré à Olof Molander (1935) et à Igmarr Bergman (1970), une mise en scène sous la forme d'une mise en abyme par laquelle Indra et sa fille assistaient à cette succession d'images animées depuis une petite scène sur la scène, leur rôles de spectateurs devant accentuer davantage la distance caractéristique du rêve.

Par ailleurs, la rencontre entre Agnès et le personnage de l'Officier qu'elle délivre, qui est un des trois personnages (avec le Poète et l'Avocat) à porter la parole de l'auteur sur la scène, aide à comprendre le rapport entre temps et vie intérieure de l'auteur quand il est sous le joug des souvenirs malheureux. L'attente de l'actrice Victoria par l'Officier dans les couloirs de l'opéra est condensé en quelques minutes : il apparaît une première fois « (...) couvert de poussière, ses roses sont fanées²⁹⁰ » puis : « sa barbe et ses cheveux sont devenus gris, ses vêtements sont usés, son faux-col est sale et chiffonné ; le bouquet de roses s'est effeuillé et on ne voit plus que les tiges²⁹¹ » enfin : « Il est vieux, ses cheveux sont blancs, son costume est déchiré, ses chaussures sont usées. Il porte les tiges du bouquet de roses à la main.²⁹² ». Ces changements physiques sont expliqués par le personnage lui-même : « L'Officier : Depuis sept ans je l'attends ici. A midi quand le soleil arrive au niveau des cheminées, et le soir, lorsque la nuit commence à tomber.²⁹³ ». On trouve dans ce passage une des caractéristiques de l'esthétique strindbergienne qui est son activité icono-motrice intense c'est-à-dire sa capacité à faire surgir des images fortes, correspondant à sa volonté d'utiliser le théâtre comme une « *Biblia pauperum*²⁹⁴ », une bible en images pour les indigents analphabètes qui leur raconte la lutte existentielle perpétuelle. D'autre part, le théâtre apparaît ici comme un moyen de manipuler le temps comme dans un rêve, bien au-delà des ellipses et des accélérations : « (...) car vous savez qu'au théâtre nous manipulons le temps comme un accordéon, à notre plaisir, les heures durent et les jours sont escamotés. Rien de plus facile que de faire marcher plusieurs temps à la fois dans toutes les directions.²⁹⁵ » résume Paul Claudel. Ainsi, le théâtre,

²⁸⁷ August STRINDBERG, *Le Chemin de Damas*, *Op. cit.*, p. 260.

²⁸⁸ August STRINDBERG, *Le Songe*, *Op. cit.*, p. 320.

²⁸⁹ Carl-Gustaf BJURSTRÖM, August STRINDBERG, *Théâtre complet (tome V)*, *Op. cit.*, p. 581.

²⁹⁰ August STRINDBERG, *Le Songe*, *Op. cit.*, p. 316.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 317.

²⁹² *Ibid.*, p. 319.

²⁹³ *Ibid.*, p. 314.

²⁹⁴ August STRINDBERG, *Mademoiselle Julie* (« Préface »), Paris, Flammarion, 1997, p. 55.

²⁹⁵ Paul CLAUDEL, *Le Soulier de satin*, Gallimard, 1957, p. 129.

en interrompant le rythme qui l'anime, en le reprenant, le précipitant, l'alanguissant, le renouvelant, permet de donner une idée de la vie intérieure de l'auteur quand il s'identifie autant que Strindberg à un personnage comme l'Officier.

Les personnages sont traités selon la même méthode : « Les personnages se dédoublent et se multiplient, s'évanouissent et se condensent, se dissolvent et se reconstituent. Mais une conscience suprême les domine tous : celle du rêveur.²⁹⁶ » note Strindberg. Cette remarque se rapporte précisément aux personnages du *Songe* mais elle pourrait être également valable pour ceux du *Chemin de Damas* comme pour ceux de *La Grand-route*. A ce titre, les personnages de ses pièces n'ont pas d'état civil, ils sont définis par leur fonction sociale ou familiale : l'Officier, l'Avocat, le Poète, le Maître d'école, le Colleur d'affiches, le Doyen de la faculté des lettres, le Mendiant, le Médecin, le Confesseur, la Mère, la Sœur, le Voyageur, l'Instituteur ou alors ils sont indéfinis, l'auteur parlant dans ce cas d'« ombres²⁹⁷ », ce qui accentuent l'impression qu'il appartiennent à un rêve avec ses imprécisions. Ces personnages qui offrent des visions oniriques et terrifiantes étroitement mêlées, émanent tous d'un même psychisme, celui de l'auteur tentant de se rapprocher le plus possible de l'état du rêve, état qui semble le plus proche de l'état psychique qui caractériserait celui qui quitte la vie. A cet endroit, Strindberg semble puiser dans des ressources très personnelles : « Pendant dix ans je me suis préparé à la mort et j'ai vécu en quelque sorte « de l'autre côté »²⁹⁸ » note-t-il dans une lettre adressée à Schering. Il faut entendre cet « autre côté » évoqué par l'auteur comme celui du rêve voire du somnambulisme et de l'hallucination. En outre, le rêve est tout proche de la mort pour Strindberg parce que, comme elle, il est « plus souvent douloureux que joyeux²⁹⁹ » et inspire à Strindberg « une note de mélancolie et de compassion³⁰⁰ », des sentiments appropriés notamment aux situations de mort, qu'on retrouve dans ses pièces. De surcroît, on voit que les personnages des pièces de Strindberg vivent la même confusion que l'auteur entre le rêve et la réalité, notamment l'Inconnu du *Chemin de Damas* : « L'Inconnu : Ce que j'avais vécu en rêve est maintenant réalité !³⁰¹ », « L'Inconnu : Jamais je n'ai jamais vu pareille blancheur sur cette terre de boue, sauf dans mes rêves.³⁰² ».

Cependant, on pourrait objecter qu'il est paradoxal de mêler le genre autobiographique, que Strindberg envisage comme quasi-scientifique, avec ces espaces et ces personnages qui partent dans toutes les directions et la présence de symboles, en somme de mêler

²⁹⁶ August STRINDBERG, *Le Songe* (« Avertissement »), *Op. cit.*, p. 578.

²⁹⁷ August STRINDBERG, *Le Chemin de Damas*, *Op. cit.*, p. 150.

²⁹⁸ August STRINDBERG, *Théâtre complet (tome V)*, *Op. cit.*, p. 512.

²⁹⁹ August STRINDBERG, *Le Songe* (« Avertissement »), *Op. cit.*, p. 578.

³⁰⁰ *Ibid.*

³⁰¹ August STRINDBERG, *Le Chemin de Damas*, *Op. cit.*, p. 266.

³⁰² *Ibid.*, p. 287.

l'autobiographie et le recours au rêve comme mise en forme. Si Strindberg fait se rencontrer autobiographie et rêve, c'est parce qu'il considère ce dernier comme la mise en forme la plus appropriée pour rendre compte des effets que produit la vie sur l'humain, par là il explore les découvertes relatives à la vie psychique : « La structure de ce qu'il est convenu d'appeler le réel ou la vie rappelle, à la bien considérer, celle d'un rêve. Une œuvre littéraire qui voudrait saisir la structure de la vie devrait donc avoir une ressemblance avec ce dernier, sans quoi elle ne parviendrait jamais à donner une image véridique de la vie, mais un reflet erroné et superficiel.³⁰³ ». Le rêve rend compte du réel de façon détournée : en représentant un monde lyrique ou poétique, il nous montre comment le réel est capté par un point de vue individuel. Le rêve devient donc un outil dramaturgique capable de mieux figurer le réel que l'esthétique du réel lui-même. Les mots de Strindberg relatifs à sa vision de l'existence confirment qu'il se situe dans cette perspective : « Je me fais l'impression d'un noctambule ; c'est comme si l'imaginaire et la vie se mélangeaient.³⁰⁴ ».

Noctambulisme (goût pour les nuits sans sommeil), somnambulisme (déambulations nocturnes inconscientes : « Tu as vraiment l'air d'un somnambule.³⁰⁵ » dit la mère à l'Inconnu dans *Le Chemin de Damas*), hypnotisme (forme d'inconscience ressemblant au sommeil qu'évoque Strindberg dans le *Chemin de Damas* : « Il reste debout, comme plongé dans un sommeil hypnotique.³⁰⁶ »), en somme tous les états psychiques proches du sommeil entrent dans le cadre de cette scène sur laquelle les rêves ne cessent d'aller et venir entre l'imaginaire et le réel si bien qu'on ne sait plus si Strindberg nous présente des éléments puisés dans sa biographie ou dans son imagination. Strindberg nous montre en fait ce qui se passe dans son esprit quand le rêve prend le pas sur la réalité ce qui correspond à son attitude face à la vie, à sa manière de confondre cette dernière avec un rêve, en particulier quand on se situe au seuil de la mort : « Savez-vous ce qui me rend la vie tolérable ? C'est que je m'imagine parfois que ce n'est qu'une semi-réalité, un mauvais rêve qui nous est infligé comme supplice ; et qu'au moment de la mort on s'éveille à la réalité réelle, prenant alors conscience que ce n'était qu'un rêve.³⁰⁷ ».

Mais si la méthode de Strindberg participe d'un « théâtre des visions intérieures³⁰⁸ », les visions de l'auteur (à travers des décors, des personnages, des déplacements), ce dernier entend toucher profondément le spectateur car il considère que tout humain traverse la vie

³⁰³ Bo BENNICHI-BJORKMAN cité par Elena BALZAMO, « Le Songe, mode d'emploi », *Op. cit.*, p. 100.

³⁰⁴ August STRINDBERG, *Théâtre complet (tome V)*, *Op. cit.*, p. 579.

³⁰⁵ August STRINDBERG, *Le Chemin de Damas*, *Op. cit.*, p. 265.

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 263.

³⁰⁷ August STRINDBERG, *Légendes*, Mercure de France, 1967, p. 37.

³⁰⁸ Mireille LOSCO-LENA, *La Scène symboliste (1890-1896)*, *Op. cit.*, p. 61.

sous les effets de ses propres visions qui mêlent rêve et réalité: « (...) nous sommes tous des somnambules spirituels³⁰⁹ ». L'arrière-plan autobiographique s'élargit donc pour embrasser un discours sur l'humanité qui constitue aussi un modèle pour l'auteur. De cette manière, Strindberg rejoint un principe symboliste qui veut que l'art soit une synthèse parfaite et une révélation sublimée des inconscients du public, instaurant une réciprocité de lecture, en d'autres termes l'œuvre se lit dans le public qui se lit dans l'œuvre. De fait, les visions « celle[s] du rêveur, du fou ou du mélancolique, celle[s] de l'initié ou du poète » (Strindberg se vivant comme tout cela d'une certaine manière) constituent un au-delà du *voir* qui se construit dans l'imaginaire du spectateur et l'invite à voir dedans lui-même : « La réception théâtrale (...) est une dynamique qui engage une métamorphose intime de la perception et qui prend la forme d'un cheminement initiatique par le rêve.³¹⁰ ». Une relation intime noue le spectateur à la scène, qui révèle à ce dernier son caractère divin dont la conscience était jusque là obscurcie par la médiocrité de la vie en société. A ce titre, le spectateur se retrouve dans la même position que Strindberg lors de sa rencontre hallucinatoire avec l'Inconnu, la scène semblant lui adresser le même message que le personnage imaginaire à l'auteur : « Je désire t'élever à une vie supérieure en te tirant de la fange...³¹¹ ». La scène strindbergienne, qui projette le genre autobiographique dans les problématiques symbolistes en en faisant une sorte de fantasmagorie visuelle et auditive, invite le spectateur à effectuer un « cheminement imaginatif et poétique, qui f[ait] de la représentation une forme de voyage intérieur et hypnotique³¹² ».

Avec sa pièce *Théâtres*, Olivier Py se place dans la lignée des « drames-itinéraires³¹³ » de Strindberg. Composée de douze tableaux dans lesquels s'enchevêtrent les morceaux de souvenirs de son histoire familiale, la pièce est un « drame cérébral³¹⁴ » autour de la figure centrale de « Moi-même » joué par l'auteur. Olivier Py prend le parti du rêve pour entamer sa pièce, mais un rêve qui, comme dans la littérature de Strindberg, serait tout proche de la mort : « Alors a commencé ce rêve, ce rêve exact comme on en fait quelque fois quand on meurt.³¹⁵ ». Mourant dans une rue sombre, le personnage « saigne lentement [son] ultime *lamento*³¹⁶ » en voyant apparaître des personnages inspirés du réel (le père, la mère) et des personnages imaginaires : un Bourreau (tableau « Le visage de mon bourreau³¹⁷ »), un Bouc-

³⁰⁹ August STRINDBERG, *Légendes* (1967), *Op. cit.*, p. 74.

³¹⁰ Mireille LOSCO-LENA, *La Scène symboliste (1890-1896)*, *Op. cit.*, p. 20.

³¹¹ August STRINDBERG, *Légendes* (1990), *Op. cit.*, p. 526.

³¹² Mireille LOSCO-LENA, *La Scène symboliste (1890-1896)*, *Op. cit.*, p. 61.

³¹³ Carl-Gustaf BJURSTRÖM, August STRINDBERG, *Théâtre complet (tome V)*, *Op. cit.*, p. 580.

³¹⁴ Geneviève JOLLY, *Le Propre de l'écriture de soi*, *Op. cit.*, p. 103.

³¹⁵ Olivier PY, *Théâtres*, *Op. cit.*, p. 164.

³¹⁶ *Ibid.*

³¹⁷ *Ibid.*, p. 166.

émissaire (tableau « Apparition du Bouc³¹⁸ ») *etc.* qui l'aident à progresser, tableaux après tableaux, vers la mort en opérant à un retour en arrière, chaque personnage l'invitant à se remémorer des épisodes de sa vie.

La mort hante la pièce et donne lieu à des symboles qui pourraient être ceux donnés par un rêve : le souvenir du meurtre du chien par le père par exemple (tableau « Le chien du voisin³¹⁹ ») devient le symbole de la position que ce dernier, « anarchiste de droite³²⁰ », a choisi pendant la guerre d'Algérie (« Mon père : (...) trop jeune pour entrer dans l'OAS, mais si j'avais pu, je l'aurais fait, j'étais suffisamment con...³²¹ ») face à la famille communiste corse à qui appartenait le chien : « Ma mère : (...) la grand-mère corse (...) dit : « J'ai perdu mon mari en 14, mon fils en 39 et maintenant le chien. » Je pense qu'elle sous-entendait que sa famille avait été décimée par les fascistes³²² ». Dans « Le sanglier³²³ », c'est le goût du père pour la chasse qui est évoqué, ravivant le souvenir de la prise éventrée devant « Moi-même », enfant, en pyjama : « Mon père : Viens ! Viens, approche, n'aie pas peur.³²⁴ ». Cette vision lui inspire le cauchemar de son enfance, celui de sa propre éviscération par son père, un cauchemar aux allures de mythe de Marsyas : « Moi-même : Je suis attaché, enfant de dix ans en costume bleu pâle, à la plus basse branche du tilleul et dépecé par le couteau jaune de mon père. Mon père décolle la peau et nomme chaque partie de mon corps écorché (...)»³²⁵ ». Dans ces scènes symboliques, celle, remémorée, de l'animal éviscéré et celle, rêvée, de sa propre éviscération, l'auteur voit la racine de sa manie auto-mutilatrice dont il souffre lorsqu'il est enfant. Dans le sixième tableau, « Le livre détruit³²⁶ » c'est une autre dimension de la mort qui est donnée par le thème de la destruction accidentelle du premier livre de l'auteur par son père : « Le père : (...) le lendemain il n'y avait plus rien³²⁷ ».

Par conséquent, la mort est omniprésente par la situation même sur laquelle s'ouvre la pièce (le héros poignardé), par l'évocation d'un meurtre de chien, de la chasse (dont il est également question dans le tableau « Questions pour Artémis³²⁸ »), par la destruction du premier écrit de l'auteur, par la guerre d'Algérie, par la présence de personnage sinistres et inquiétants comme le Bourreau, comme la mère bourgeoise ravagée par son désir de

³¹⁸ *Ibid.*, p. 186.

³¹⁹ *Ibid.*, p. 175.

³²⁰ *Ibid.*, p. 178.

³²¹ *Ibid.*, p. 179.

³²² *Ibid.*, pp. 176-177.

³²³ *Ibid.*, p. 169.

³²⁴ *Ibid.*, p. 171.

³²⁵ *Ibid.*, p. 172.

³²⁶ *Ibid.*, p. 180.

³²⁷ *Ibid.*, p. 181.

³²⁸ *Ibid.*, p. 185.

vengeance mais la mort est aussi présente visuellement par l'ambiance macabre qui règne sur la scène. En effet, le cheminement du héros se fait dans un univers que l'auteur a souhaité assez laid. C'est la différence avec les pièces de Strindberg qui donne à voir des décors de ciels, de nuages, d'étoiles, de moulins c'est-à-dire des décors qui sont comme des arrière-plans cosmiques au cheminement du héros. Ici, c'est comme si la vie intérieure de l'auteur avait dégradé toutes les images (souvenirs et inventions) qui l'occupent : les artifices apparaissent quelque peu minables, les tissus ne sont pas repassés, les costumes et les masques sont en carton-pâte, les lumières sont jaunes. A un moment de la pièce, le père adresse au fils ces mots : « Ce n'est pas une histoire qui fera de moi un personnage brillant³²⁹ » mais c'est toute la rétrospection qui apparaît comme lugubre voire sordide.

Dans les pièces de Strindberg comme dans la pièce de *Py*, le modèle de l'agonie dramatique s'épanouit principalement dans une structure fragmentée en tableaux qui marque la progression du personnage figurant l'auteur dans l'évocation de son propre parcours. Avec *Le Pays lointain*, Jean-Luc Lagarce développe une autre tendance de l'agonie dramatique. Il s'agit toujours d'un voyage qui est mis en scène mais sa progression devient une non-progression et la pièce tout entière est jetée dans une parole qui ne sert qu'à conjurer l'approche de la mort.

- Le modèle langagier : une action toute entière contenue dans la parole

Dans *Le Pays lointain*, le personnage principal est un mourant revenant, après une longue absence, dans la ville de son enfance et plus précisément dans la maison familiale afin d'annoncer à sa mère, son frère et sa sœur sa disparition prochaine. Le motif du retour est donc décliné de multiples manières en particulier dans les premières répliques de la pièce, comme un motif obsédant : « je décidai de revenir ici³³⁰ », « revenir sur ses traces³³¹ », « revoir sa famille³³² », « regarder en arrière³³³ », « Retourne sur ses pas en espérant tout revoir³³⁴ », « retraverser son Monde³³⁵ », « retrouver³³⁶ », « revoir toute sa vie³³⁷ », « revoir quelques erreurs³³⁸ » « regard[er] tout ce que fut sa vie³³⁹ ». Tous ces mouvements semblent impliquer qu'un revirement est possible, ce qui correspond à la définition du drame-de-la-vie :

³²⁹ *Ibid.*, p. 177.

³³⁰ Jean-Luc LAGARCE, *Le Pays lointain*, *Op. cit.*, p. 9

³³¹ *Ibid.*, pp. 9, 12.

³³² *Ibid.*

³³³ *Ibid.*, p. 10.

³³⁴ *Ibid.*, p. 11.

³³⁵ *Ibid.*, p. 12.

³³⁶ *Ibid.*

³³⁷ *Ibid.*

³³⁸ *Ibid.*

³³⁹ *Ibid.*, p. 34.

c'est comme si on pouvait changer de sens, à quoi font écho les mots de Lagarce par l'intermédiaire de Louis : « faire le chemin inverse³⁴⁰ ». A ce titre, la question de la possibilité d'un revirement est impliquée dès le début puisqu'on apprend que Louis avait juré de ne pas revenir au sein de sa famille (« L'Amant, mort déjà : Tu disais que jamais plus tu n'y reviendrais (...)»³⁴¹ ») ; pourtant, il revient sur sa décision en même temps que dans la maison familiale. De fait, le revirement vaut aussi pour l'annonce qu'il doit faire : alors qu'il s'est promis d'annoncer à ses proches sa mort imminente, il repart sans mot dire.

Dès le début de la pièce, l'écoulement du temps est perturbé puisque Louis fait part de son intention d'annoncer sa mort, un événement qui est en mesure de précipiter les événements. C'est donc sur une affaire urgente que s'entame le drame ce qui est renforcé par la volonté de Louis de « régler cette affaire³⁴² », de se débarrasser (« (...) on s'en débarrassera³⁴³ ») de cette tâche. L'urgence de la situation est signifiée également par une réplique de « L'Amant, mort déjà », opposant à Louis son choix de ne pas revenir : « (...) j'ai à peine le dos tourné, tu te précipites³⁴⁴ ». La perspective de la mort semble donc accélérer le temps, mais elle invalide surtout un possible écoulement du temps de manière ordinaire puisqu'elle suscite l'attente d'une action qui n'aura pas lieu. On peut noter que la question du temps est omniprésente dans la pièce ce qui se voit particulièrement grâce aux personnages qui sont des entités marquées du seau temporel comme le souligne l'adverbe « Longue-Date » ou encore les personnages de « L'Amant, mort déjà », du « Père, mort déjà » indiquant des relations qui auront été trop courtes.

C'est surtout la temporalité telle que l'éprouve l'auteur dont il va faire part aux spectateurs et c'est comme s'il était plongé dans un rêve. Le temps est « hétérochronique³⁴⁵ » c'est-à-dire qu'il touche aussi bien à la représentation d'un temps passé qu'à celle d'un temps présent déjà tourné vers l'avenir (« j'ai près de quarante ans maintenant et c'est à cet âge que je mourrai³⁴⁶ », « je ferai ce voyage et ensuite, j'en aurai terminé, je rentrerai chez moi et j'attendrai³⁴⁷ ») ce qui concourt à rendre compte d'une « agonie dramatique³⁴⁸ » avec laquelle tous les temps s'entremêlent faisant se rencontrer la rétrospection et l'anticipation. Le temps présent de la pièce rapporte l'histoire d'un retour du personnage principal mourant, retour qui

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 11.

³⁴¹ *Ibid.*, p. 10.

³⁴² *Ibid.*, p. 9.

³⁴³ *Ibid.*

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 10.

³⁴⁵ Jean-Pierre SARRAZAC, *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*, *Op. cit.*, p. 294.

³⁴⁶ Jean-Luc LAGARCE, *Le Pays lointain*, *Op. cit.*, p. 9.

³⁴⁷ *Ibid.*

³⁴⁸ Jean-Pierre SARRAZAC, *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*, *Op. cit.*, p. 294.

aurait pour vertu de revenir au début de l'histoire : « La décision de (...) revoir ce qu'on quitta (...) il est essentiel d'aller revoir, à l'heure de sa fin, l'heure de sa mort, revenir à son début.³⁴⁹ » note Lagarce dans le texte préparatoire de sa pièce. C'est aussi une anamnèse par laquelle le spectateur prend connaissance d'histoires antécédentes : c'est ce qui contribue à donner à la pièce l'allure d'une veillée funèbre où les personnages se rappellent des anecdotes et autres histoires du passé (les relations entre les frères et sœurs, les promenades du dimanche avec les parents). De plus, l'espace est saturé de personnage absents qui surgissent du passé comme pour confronter celui-ci à l'état présent des choses. De fait, le surgissement des personnages du passé (« Le Guerrier, tous les guerriers », « L'Amant, mort déjà », « Le Père, mort déjà »), ajoutés aux inventaires successifs des amants de Louis, contraste avec la solitude dans laquelle se sent le héros. En outre, lorsque « Longue Date » évoquent les hommes et les femmes que Louis a aimé, c'est surtout pour lui rappeler qu'il les a tous abandonnés (« le chœur des Abandonnés³⁵⁰ »), situation dans laquelle il se trouve lui-même à présent alors que son amant est mort et qu'il s'apprête lui-même à disparaître : « j'étais resté, là, seul, abandonné (...)»³⁵¹ ». On voit ainsi que les époques se répondent et l'état présent des choses est confronté aux situations du passé.

En convoquant le passé (par l'évocation des anecdotes, des rencontres) dans un présent qui anticipe l'annonce d'une mort qui devrait suivre, la représentation du *Pays lointain* donne l'impression d'un temps qui réunit tous les temps en somme (passé, présent, futur), une impression qui est confirmée par la présence de personnages qui en regroupent plusieurs : « Un garçon, tous les garçons », « Le guerrier, tous les guerriers ». L'auteur tente de faire entrer dans un personnage toutes les personnes qui ont pris part à sa vie amoureuse : « Le guerrier, tous les guerriers : Les Amants. Les Garçons et les Hommes. (...) Les deux ou trois histoires d'amour (...) Et ceux-là croisés quelques minutes, une heures ou deux, une nuit, jamais revus ou salués (...) Tous les autres, les bons camarades³⁵² », « Un garçon, tous les garçons : J'énumère, j'essaie de me souvenir et j'énumère. La liste là de tous les personnages que je joue.³⁵³ », « la foule encore des autres (...) ceux-là qui sont tous les autres personnages de notre vie.³⁵⁴ ». Le personnage qui regroupe plusieurs personnages semble ainsi répondre à ce que Jean-Luc Lagarce écrivait peu avant sa mort dans le calendrier de sa compagnie, La Roulotte : « (...) oser chercher dans son esprit, dans son corps, les traces de tous les autres

³⁴⁹ Jean-Luc LAGARCE cité par Jean-Pierre THIBAUDAT, *Le Roman de Jean-Luc Lagarce, Op. cit.*, p. 343.

³⁵⁰ Jean-Luc LAGARCE, *Le Pays lointain, Op. cit.*, p. 28.

³⁵¹ *Ibid.*, p. 9.

³⁵² *Ibid.*, p. 20.

³⁵³ *Ibid.*, p. 46.

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 13.

hommes (...) prendre dans sa vie les deux ou trois infimes lueurs de vie de toutes les autres vies (...)»³⁵⁵ ». En outre, ces personnages peuvent s'assimiler à ces figures oniriques qui représentent dans le rêve plusieurs figures familières qui cohabiteraient en une seule.

Enfin, la dimension du rêve transparait à la faveur d'un temps qui est essentiellement un temps d'attente, pas seulement l'attente de l'annonce qui doit être faite mais aussi d'une attente tendue entre le début d'une phrase et sa fin sans cesse différée : « Longue Date : L'ai toujours entendu dire, en effet – suis d'accord avec toi – l'ai toujours entendu dire cela et bien d'autres choses encore, l'ai toujours entendu dire.³⁵⁶ », « Louis : (...) le mot que je cherche³⁵⁷ », « L'Amant, mort déjà : Souvent, et les derniers temps, mes derniers temps, (je dis ça pour rire), souvent les derniers temps (...)»³⁵⁸ », « Louis : (...) je ne trouve pas les mots³⁵⁹ ». L'épanorthose (comprenant les multiples hésitations, rectifications, précisions), les petites formules de dernières minutes placées, la répétition, les ressassements contribuent à instaurer une temporalité qui n'est pas celle du drame aristotélicien en tant que modèle bien fait c'est-à-dire comprenant un début, un milieu et une fin : « La répétition-variation déconstruit la linéarité du discours comme celle de la fable et propose une temporalité alternative qui déroge au diktats de la chronologie³⁶⁰ ». Les personnages se trompent, cherchent leur mot, modifient, apportent des détails, signalés par des tirets : « Louis : (...) les derniers temps plus encore / - mes derniers temps, manière de plaisanter - / (...)»³⁶¹ ». D'une certaine manière, ils reproduisent le geste d'écriture de leur auteur qui, à l'ordinateur, préfère les traces, ratures, retours à la ligne que permettent le papier et le crayon : « Avec l'ordinateur, ont disparu encore le brouillon, la rature, le remord.³⁶² ». Précisément sur la dimension onirique, on la trouve dans le ralentissement de la parole qui provoque le ralentissement de toute la pièce et c'est comme si les personnages faisaient du sur-place, s'immobilisaient progressivement : « Ils n'ont pas bougé³⁶³ ». De fait, Lagarce qualifie Louis de « voyageur incapable, immobile³⁶⁴ », rejoignant le personnage de l'Officier dans *Le Songe*, qui se pétrifie tandis qu'autour de lui se poursuit le rêve. Peut-être le bouquet de fleurs offert par le personnage de « Longue Date » est-il une référence directe à cet épisode de l'Officier car plusieurs fois dans la pièce on assiste au même geste répété et inaccompli : « Longue Date offre des fleurs³⁶⁵ », « Longue Date a toujours ses

³⁵⁵ Jean-Luc LAGARCE, *Du luxe et de l'impuissance*, *Op. cit.*, p. 44.

³⁵⁶ Jean-Luc LAGARCE, *Le Pays lointain*, *Op. cit.*, p. 10.

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 75.

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 86.

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 106.

³⁶⁰ Armelle TALBOT, *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*, *Op. cit.*, p. 256.

³⁶¹ Jean-Luc LAGARCE, *Le Pays lointain*, *Op. cit.*, p. 10.

³⁶² Jean-Luc LAGARCE, *Du luxe et de l'impuissance*, *Op. cit.*, p. 31.

³⁶³ Jean-Luc LAGARCE, *Le Pays lointain*, *Op. cit.*, p. 96.

³⁶⁴ Jean-Luc LAGARCE cité par Jean-Pierre THIBAUDAT, *Le Roman de Jean-Luc Lagarce*, *Op. cit.*, p. 342.

³⁶⁵ Jean-Luc LAGARCE, *Le Pays lointain*, *Op. cit.*, pp. 40, 96.

fleurs³⁶⁶ ». Ce ralentissement, ces attermoiments, cette absence d'accomplissement confèrent à la pièce une allure crépusculaire et la valeur d'un adieu qui se fait comme s'il s'agissait d'un rêve c'est-à-dire en maintenant une distance : « (...) nous mourrons, nous sommes morts, nous regardons le spectacle, tout nous est spectacle, la vie nous quitte³⁶⁷ » note Lagarce dans un texte intitulé *Dire ce refus de l'inquiétude* (calendrier 1994-1995 de La Roulotte).

Le Pays lointain est comme la transposition au théâtre de la volonté qu'émet l'auteur dans *Dire ce refus de l'inquiétude* : « Accepter de se regarder soi pour regarder le Monde, (...) se poser là au beau milieu de l'espace et du temps³⁶⁸ ». On retrouve dans ces mots, qui pourraient résumer la pièce, à la fois l'évocation d'un recours à l'autobiographie dans l'écriture puisqu'il s'agit bien de puiser dans sa propre personne les ressources du drame (ce qui est étayé par le texte préparatoire du *Pays lointain*) et en même temps l'envie de convoquer un univers qui ne soit pas une reproduction du monde réel mais qui incite le spectateur à créer avec l'auteur le monde représenté. En effet, le spectateur est invité à entrer dans la conscience de l'auteur, dans ses contradictions, dans son appréhension intime du temps et de l'espace des événements, qui changent sans se soucier du raisonnement des causes et des conséquences. Le spectateur est aussi invité à entendre ces phrases sans fin. Ainsi, son imagination doit remplir les vides, relier les informations, faire résonner les pauses et les arrêts. D'une certaine manière, on peut dire que Jean-Luc Lagarce se rapproche de la démarche de Philippe Caubère dont on a vu que le jeu demandait aux spectateurs de co-construire avec lui l'univers représenté : leur théâtre répond ainsi à la définition qu'Aristote donne à la *mimésis* c'est-à-dire un processus qui demande à être complété par les destinataires sans que le monde représenté a peu de chance de prendre vie. De surcroît, en sollicitant la participation du spectateur dans la construction du spectacle, Lagarce semble se situer dans la même optique qu'August Strindberg lorsqu'il envisage un drame adapté aux contours de l'agonie :

L'espace d'un court instant, on fera nôtres les peines d'une vie humaine. « Terreur et compassion » disaient les Grecs siéent à la tragédie, pitié pour celui qui passe par les épreuves, lorsque, dans le secret, les Dieux jouaient au sort les vies mortelles. Et nous, venus plus tard, avons changé les mots : Humanité, Résignation sur le chemin qui mène de l'Île de la vie à celle de la mort !³⁶⁹

Ainsi, l'agonie dramatique suscite-t-elle les mêmes sentiments que la tragédie antique et entretient avec le spectateur une relation fondée sur « la contamination et (...) la participation³⁷⁰ ».

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 43.

³⁶⁷ Jean-Luc LAGARCE, *Du luxe et de l'impuissance*, *Op. cit.*, p. 43.

³⁶⁸ *Ibid.*

³⁶⁹ August STRINDBERG, « Extrait d'un texte écrit pour l'inauguration du Théâtre Intime de Stockholm (1907) » cité par Eléna BALZAMO (éd.), *Strindberg*, *Op. cit.*, p. 80.

³⁷⁰ Louis VAX, *La Séduction de l'étrange*, Paris, PUF, 1965, p. 213.

Enfin, on notera un dernier point relatif au drame-de-la-vie comme paradigme dans lequel se place *Le Pays lointain* qui est le modèle du « Fils prodigue ». La parabole de l'*Évangile selon Saint-Luc* qui hante également *Juste la fin du monde* (1990) et *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* (1994) rapporte le retour d'un fils dans le giron familial mais dans *Le Pays lointain* Lagarce marque comme un retournement dramatique puisque le fils est mourant, c'est lui qui dresse son testament et la progression dramatique (la réintégration de l'exilé dans la vie familiale) cède la place à une rétrospection, à une catastrophe, qui est déjà accomplie :

Le Fils prodigue, revient à la maison transformé par les aventures, mûri par les épreuves et enrichi par l'expérience d'un long voyage. [...] Mais à un autre point de vue le voyageur revient appauvri, ayant laissé sur son chemin ce que nulle force au monde ne peut lui rendre : la jeunesse, les années perdues, les printemps perdus, les rencontres sans lendemain et toutes les premières-dernières fois perdues dont notre route est semée.³⁷¹

La fuite d'un temps qui ne se rattrape pas est d'ailleurs largement mise en valeur par les personnages de la famille de Louis qui lui rappellent qu'il n'a jamais vu sa nièce et son neveu.

C'est également la parabole du *Fils prodigue* qui inspire Wajdi Mouawad dans la composition d'un monologue, *Seul(s)*, et, comme Lagarce, qui s'inspirait surtout du tableau de Jean-Baptiste Greuze représentant la biblique scène, Mouawad s'inspire de la représentation qu'en fait Rembrandt : « Quand je me suis trouvé devant le tableau de Rembrandt, il y avait une telle évidence que je me suis aperçu que j'étais en train de passer totalement à côté de ma vie. J'ai donc voulu rentrer dans le tableau pour retrouver mes sensations d'avant.³⁷² ». La pièce brasse à nouveau les thèmes chers à Mouawad, puisés dans son expérience de l'exil comme la sensation d'une perte de soi en même temps que de la langue maternelle : « L'exilé voudrait retrouver non seulement le lieu natal, mais le jeune homme qu'il était lui-même autrefois quand il l'habitait. (...) L'exilé courait à la recherche de lui-même, à la poursuite de sa propre image et de sa propre jeunesse, et il ne se retrouve pas. (...) »³⁷³ observe Vladimir Jankélévitch, avec des mots qui pourraient correspondre à ce que met en scène Mouawad dans *Seul(s)*. L'auteur, qui est aussi acteur dans ce monologue, met en scène une agonie dramatique qui fait pénétrer le spectateur dans la vie intérieure du personnage qu'il a conçu pour l'occasion. L'entrée dans la vie intérieure de Harwan se fait à la faveur d'une rupture dans la pièce : dans une première partie, Harwan apprend que son père a fait un malaise cardiaque et qu'il est dans le coma. Surgissent alors les fantômes qui peuplent sa mémoire, les photographies et les voix de ses proches (qui sont les voix du père et de la sœur

³⁷¹ Vladimir JANKELEVITCH, *L'Irréversible et la Nostalgie*, Flammarion, 1983, p. 300.

³⁷² Wajdi MOUAWAD, Jean-François PERRIER, « Entretien avec Wajdi Mouawad pour le Festival d'Avignon », *Op. cit.*

³⁷³ Vladimir JANKELEVITCH, *L'Irréversible et la Nostalgie*, *Op. cit.*, p. 300.

de Mouawad dans le spectacle). Dans la seconde partie, c'est par ces mêmes voix que le spectateur apprend, en même temps qu'Harwan, que c'est lui qui est dans le coma depuis le début et que ce qui se passe sur la scène est le fruit de son esprit alors qu'il est plongé dans l'inertie physique. Il peut alors terminer, mentalement, le voyage qu'il avait entrepris en vue de trouver une conclusion à sa thèse, à la rencontre de Robert Lepage, à Moscou.

Il faut noter que si *Seul(s)* prend ici la dernière position dans notre étude de l'agonie dramatique, c'est parce qu'elle constitue une synthèse contemporaine de l'agonie dramatique. En effet, le monologue confère à la parole une place fondamentale, c'est d'ailleurs l'entrelacement de la voix de l'auteur à celles de ses proches qui se font entendre sur la scène qui donne à Mouawad l'idée du titre : il est seul, mais au pluriel. A cette dimension sonore très importante se mêle la présence prépondérante et symbolique d'un tableau, *Le Retour du fils prodigue* de Rembrandt, alors que le héros se retrouve une nuit entière enfermé dans le Musée de l'Ermitage. Mouawad a inventé cet événement suite à ce que son père et sa sœur lui ont raconté sur sa vocation enfantine qui le destinait à être peintre. Avec le tableau, la pièce laisse place à une effusion de couleurs lorsque Harwan se couvre de peinture et déverse celle-ci sur tout le décor, essentiellement constitué de parois transparentes, avant de traverser le cadre pour prendre place dans le tableau. Le déversement de cette peinture joue comme une métaphore de la plongée intérieure. Par ce geste symbolique, l'auteur-acteur signifie qu'il retrouve l'enfant qu'il a été, plongeant en lui-même à la recherche du pays natal et de la langue maternelle. En somme, Mouawad allie une dimension visuelle sophistiquée à une dimension sonore capitale pour représenter une intériorité sous le joug du sommeil comateux, du rêve fantastique et de la mort menaçante.

L'agonie dramatique, caractéristique de la mise en scène à caractère autobiographique, vise à faire entrer le spectateur dans une vie mentale qui apparaît comme celle de l'auteur puisque tous les personnages semblent émaner d'un unique psychisme en proie à un état particulier qui touche au rêve et à la mort. Pour étayer cette hypothèse, il faut se pencher sur les cas des personnages de morts, qui contribuent à donner à cette scène un aspect d'étrangeté proche d'un rêve dans lequel surgiraient les disparus.

b) Le retour des morts

La présence des morts sur la scène n'est pas fondamentalement une caractéristique autobiographique, le théâtre « permet[tant] vraiment aux morts d'intervenir parmi nous et de dialoguer avec nous à condition qu'il les incarne, car c'est le rôle même du théâtre que de

rendre vivants les morts couchés sous la terre.³⁷⁴ ». Néanmoins, l'expression autobiographique peut recourir aux potentialités que présente le théâtre - l'incarnation donc - pour rendre visibles les manifestations qui ont lieu dans la vie intérieure ; les auteurs en ont conscience, qui font intervenir les personnages de trépassés au chevet d'un récit où il est en grande partie question d'eux-mêmes dans une perspective de rétrospection.

On a vu que dans *Le Pays lointain*, Lagarce conçoit un espace sur lequel les morts (L'Amant, mort déjà, Le Père, mort déjà) sont mis sur le même plan que les vivants, les uns et les autres se côtoyant indifféremment autour d'un autre revenant et d'un futur mort : le personnage de Louis. C'est un espace qui rappelle l'espace du rêve que construit donc l'auteur. A ce titre, François Rancillac, dans sa mise en scène de 2001, avait choisi de mettre en avant le motif du lit dans sa scénographie. L'action se déroulait donc au milieu de nombreux lits disposés ça et là sur le plateau. Lieu du sommeil et donc du rêve mais aussi lieu intime, propice à la confiance, le lit appelle d'autres significations, il représente la chambre d'enfant (« Suzanne : « Les deux chambres communiquent. On peut se parler d'un lit à l'autre juste avant de s'endormir. Ceux-là, les deux frères ne le faisaient jamais lorsqu'ils étaient plus jeunes³⁷⁵ »), mais aussi la chambre d'hôpital accueillant toutes les étapes d'une vie humaine : naissance, maladie, vieillesse, mort.

Autour du futur disparu, les revenants se manifestent donc, indiquant par là même la proximité du personnage avec la mort, les morts formant une sorte de cortège qui aide peut-être Louis à se faire à l'idée de son propre trépas. Ces morts tentent d'influer sur l'action mais sont assez peu efficaces, ils sont surtout protecteurs et bienveillants, ils ne pèsent pas sur les vivants, ils n'effraient pas, ils ne viennent pas demander réparation. Ils correspondent en fait à la définition du personnage de mort retenue par Lagarce dans son texte de présentation du *Pays lointain* : « (...) pas toujours tristes et n'apportant pas toujours la tristesse et la douleur. Revenant et protégeant les vivants de leurs petits travers. (...) on peut revenir mort et continuer de jouer son histoire, indestructible.³⁷⁶ », une définition reprise dans une réplique de L'Amant, mort déjà : « L'Amant, mort déjà : Et pas toujours tristes et n'apportant pas toujours la tristesse et la douleur. Revenants, c'est le mot. Revenant et protégeant les vivants de leurs petits travers, et jouant entre eux, commentant l'action et se permettant de d'influencer, d'influer sur le cours des choses.³⁷⁷ ». Les morts interviennent donc dans le tissu serré de la quotidienneté pour aider le vivant dans le chemin qui le mène à lui-même.

³⁷⁴ Antoine VITEZ cité par Louis Patrick LEROUX, « Théâtre autobiographique : quelques notions », *Jeu : revue de théâtre*, N°111 (2), 2004, p. 82.

³⁷⁵ Jean-Luc LAGARCE, *Le Pays lointain*, *Op. cit.*, p. 44.

³⁷⁶ Jean-Luc LAGARCE cité par Jean-Pierre THIBAUDAT, *Le Roman de Jean-Luc Lagarce*, *Op. cit.*, p. 343.

³⁷⁷ Jean-Luc LAGARCE, *Le Pays lointain*, *Op. cit.*, p. 25.

On peut voir dans l'utilisation des personnages de morts par Jean-Luc Lagarce un procédé épuré par rapport aux manifestations des morts sur la scène kantorigienne. Pourtant, l'apparition de ces derniers vise à produire à peu près les mêmes effets chez l'un comme chez l'autre : établir un espace particulier, suspendu entre la vie et la mort et montrer la relation qu'entretiennent morts et vivants depuis le point de vue de l'auteur ou, dans le cas de Kantor, du metteur en scène. L'intervention des morts participe à rendre compte d'un mouvement rétrospectif prenant racine dans une « vaine nostalgie d'un retour au temps de l'enfance³⁷⁸ » qui implique que l'auteur soit lui-même menacé par la mort d'une manière ou d'une autre : « Nul ne revient vivant au pays de sa jeunesse³⁷⁹ » observe Kantor dans un propos relatif à son premier spectacle *Le Retour d'Ulysse*, mettant en scène le retour dans son foyer du personnage mythologique, un épisode dans lequel Kantor exploite déjà un aspect autobiographique puisque Ulysse était assimilé à son propre père.

Kantor rend compte de la rétrospection au moyen de l'espace : « L'ESPACE se retire et fuit vers le fond / Dans l'infinité des horizons passés...(…) / Nous allons de l'avant vers l'avenir / Et en même temps nous nous enfonçons dans les régions / Du PASSÉ, c'est à dire de la mort.³⁸⁰ ». De fait, la structuration même de la scène kantorigienne (en particulier dans *Wielopole-Wielopole* et dans *Qu'ils crèvent les artistes*), en tant qu'espace de déplacements, offre une image de cette plongée dans le passé puisque c'est du lointain que surgissent les personnages et les machines pour investir la scène, illustrant l'apparition de « toute une foule venant des PROFONDEURS DU TEMPS³⁸¹ ». On peut voir à travers deux éléments que Kantor envisage la déambulation des morts dans l'espace de ses pièces comme une démarche qui touche à l'autobiographie, à la représentation d'une « vie / qu'à l'égal de mon art / j'ai conçue comme un incessant voyage au delà du temps / et au delà de toutes les lois...³⁸² » note-t-il.

Il y a d'abord la manière avec laquelle Kantor travaille cet espace alors qu'il est encore en création, ce que rapporte Guy Scarpetta : « L'espace, disait-il, ce n'était pas un décor, c'était « sa maison »...Et cette maison, poursuivait-il, il l'avait « louée » aux acteurs (...) Et les morts l'envahissaient, comme des invités de ses locataires...Et bien, là, il s'est proprement REAPPROPRIÉ sa maison...Il a rétréci l'espace...rapetissé les ouvertures...Je me souviens des cris, des coups de marteaux...Il fallait que ça soit fait SUR-LE-CHAMP.³⁸³ ». On peut retenir de ce passage que l'espace est envisagé par le metteur en scène comme un prolongement de sa

³⁷⁸ Tadeusz KANTOR, *Tadeusz Kantor. L'Époque du garçon*, *Op. cit.*, p. 46.

³⁷⁹ Paroles enregistrées lors du spectacle, réalisation Andrzej Sapija, TVP S.A., 1990.

³⁸⁰ Tadeusz KANTOR, *Tadeusz Kantor. L'Époque du garçon*, *Op. cit.*, p. 36.

³⁸¹ Tadeusz KANTOR, *Tadeusz Kantor, Les Voies de la création théâtrales*, volume 18, *Op. cit.*, p. 59.

³⁸² Tadeusz KANTOR, « Manuscrit, collection privée », *Tadeusz Kantor. L'Époque du garçon*, *Op. cit.*, pp. 38-39.

³⁸³ Guy SCARPETTA, *Kantor au présent*, *Op. cit.*, p. 180.

vie mentale puisque les morts semblent l'envahir comme la pensée peut être envahie de manière incontrôlable par les figures du passé et, pour gérer cette sorte de flux macabre, Kantor s'attaque au problème de l'espace.

Ensuite, un objet prend une place importante dans l'œuvre de Kantor, en particulier dans *Qu'ils crèvent les artistes*, qui est le petit chariot : « Ce n'est que maintenant, dans *Qu'ils crèvent les artistes* / que j'ai réalisé / Mon rêve – Souvenir.³⁸⁴ ». Dans *Je ne reviendrai jamais*, le dernier mot prononcé par l'acteur qui incarne « Moi-le-mourant » est *wozeczek* (le petit chariot) comme signe de l'attachement du metteur en scène à ce jouet qui est le symbole de *l'époque du garçon*, une époque qui inspire largement Kantor. C'est son oncle qui lui avait ramené le petit véhicule de Vienne pour ses six ans : « Il s'agissait d'un petit chariot, / copie d'un chariot, / peut-être mon souvenir / d'enfance / le plus cher. / Il était ma fierté. / Je l'ai reçu du Prêtre-Grand-Oncle / en cadeau. (...)»³⁸⁵. Déjà dans *Wielopole-Wielopole*, Kantor pensait introduire ce chariot qu'il considère comme un « objet d'art autonome³⁸⁶ », un pur motif esthétique. Le chariot, méticuleusement reconstitué pour *Qu'ils crèvent les artistes*, apparaît comme le premier élément autobiographique non transposé de ses spectacles. Pour une fois, Kantor ne trafique pas l'objet, ne lui donne pas de second degré, il n'est pas repris et recomposé par cette activité artistique qu'est l'activité théâtrale. Au contraire, il cherche à le reconstituer fidèlement mais il bute sur le mécanisme qui rattache le siège aux roues : « Je cherche en vain à comprendre son fonctionnement secret pour entreprendre mon voyage de retour³⁸⁷ ». La reconstitution du chariot nous permet une nouvelle fois d'illustrer l'idée que l'espace est envisagé par Kantor dans un rapport constant au temps. C'est comme si, en se déplaçant sur la scène, le petit chariot faisait pénétrer dans un autre temps : « Je sentais que c'était l'accomplissement / de mon idée obstinée de retour / au temps de la jeunesse, au temps du jeune garçon³⁸⁸ ». Par exemple, l'entrée du Général Piłsudski (*Qu'ils crèvent les artistes*), précédé du personnage de Kantor enfant sur son chariot, confère à la machine le pouvoir de mener vers les images du passé, d'inaugurer un temps dédié aux souvenirs qui réanime les figures : « le PETIT SOLDAT - / MOI – A L'AGE DE 6 ans, avec UN PETIT CHARIOT (mon chariot) / Un désir impérieux de revivre ces années encore une fois le fait venir.³⁸⁹ ».

³⁸⁴ Tadeusz KANTOR, « Manuscrit, collection privée », *Tadeusz Kantor. L'Époque du garçon*, *Op. cit.*, pp. 38-39.

³⁸⁵ *Ibid.*

³⁸⁶ *Ibid.*

³⁸⁷ Tadeusz KANTOR, *Tadeusz Kantor, Les Voies de la création théâtrale*, volume 18, *Op. cit.*, p. 243.

³⁸⁸ Tadeusz KANTOR, « Manuscrit, collection privée », *Tadeusz Kantor, L'Époque du garçon*, *Op. cit.*, pp. 38-39.

³⁸⁹ Tadeusz KANTOR, *Tadeusz Kantor, Les Voies de la création théâtrale*, volume 18, *Op. cit.*, p. 59.

Dans un second temps, relatif à la relation entre les morts et les vivants du point de vue du metteur en scène, il faut envisager comment ce dernier aborde l'idée même du souvenir, précisément du souvenir d'enfance. Celui-ci n'est pas rendu plus beau par le temps qui a passé au contraire, il se dégénère, il s'obscurcit : « La chambre de mon enfance est obscure, un CAGIBI encombré. Ce n'est pas vrai que la chambre de notre enfance reste ensoleillée et lumineuse dans notre mémoire. Ce n'est que dans les maniérismes de la convention littéraire qu'elle se présente ainsi. Il s'agit d'une chambre MORTE et d'une chambre DES MORTS.³⁹⁰ ». Les morts de la scène kantorienne sont donc surtout des personnages de l'enfance du metteur en scène, vus depuis son point de vue d'adulte. Kantor émet l'idée qu'il y a une scission entre l'enfant et l'adulte, la maturité du second ayant définitivement détruit le premier devenu « l'enfant mort qui est en nous³⁹¹ ». A ce titre, il note dans son journal : « (...) j'allais / vers ma classe / d'école / tenant / sur les épaules / le pantin inerte / de moi-même, / mort, que / j'ai tué / par ma prétention / à mûrir (...)»³⁹², une image qu'on retrouve dans *La Classe morte*. De fait, les morts reviennent, mais c'est une autre lumière qui les éclaire. On retrouve à peu près la même idée dans la manière dont Marguerite Duras aborde son enfance : « aventure oubliée – et non éclaircie³⁹³ », qui lui inspire des personnages étranges et figés dans *L'Éden cinéma* (la mère, le colonel) envisagés depuis l'âge adulte. Cette manière d'envisager les personnages du passé rappelle qu'Ovide, dans sa version du mythe d'Orphée, souligne que ce sont des êtres habituellement privés de lumière, enfermés dans cette maison intérieure, dans ce tombeau qu'est le cœur des vivants.

Les personnages de la scène kantorienne sont des revenants, des figures familières de l'enfance auxquels l'âge adulte, allié au processus artistique, donne une autre allure : elles présentent ainsi un anéantissement, une dévastation, un ravage de fond. Le personnage de l'Oncle Stasio dans *Wielopole-Wielopole* par exemple revient doublement, de la mémoire de Kantor et des camps d'extermination de la Seconde guerre mondiale. Son visage couleur de cire est dépourvu d'expression, toute entière épanouie dans la musique de sa vielle dont il tourne la manivelle. L'Oncle Stasio apporte ceci de particulier qu'il est à la fois un revenant et une figure d'Orphée. Mort parmi les morts, Stasio porte son instrument comme un prolongement de son corps selon le procédé de bio-objet développé par Kantor, il est greffé à lui, tout comme Rainer-Maria Rilke (*Sonnets à Orphée*) envisage la lyre comme enracinée dans la main gauche d'Orphée. La fragile musique qu'émet le personnage kantorien s'assimile à celle du personnage mythique alors qu'il traverse les Enfers : « La voix mélodieuse d'Orphée

³⁹⁰ Tadeusz KANTOR, *Le Théâtre de la mort*, *Op. cit.*, p. 262.

³⁹¹ Walter BENJAMIN, *Sens unique*, Paris, Maurice Nadeau, 1988, p. 13.

³⁹² Tadeusz KANTOR, « Manuscrit, collection privée », *Tadeusz Kantor, L'Époque du garçon*, *Op. cit.*, p. 46.

³⁹³ Marguerite DURAS, *Cahiers de la guerre et autres textes*, *Op. cit.*, p. 342.

réveille les fantômes des morts. Virgile raconte qu'un peuple entier de trépassés et de monstres sortit de la bourbe des marais pour écouter les chants plaintifs de celui qui traversait les Enfers afin d'y retrouver la femme aimée.³⁹⁴». Stasio berce la douleur de ceux qui ont péri dans les Enfers concentrationnaires et apparaît comme un Orphée moderne.

Les visages crayeux, alternant la grimace et la neutralité, l'allure dégingandée, maladroite, anguleuse de la majorité de la plupart des personnages kantoriens concrétisent une volonté d'opposer aux discours les signes visuels de la remémoration. Ces figures ne reviennent pas comme avant dans l'esprit du metteur en scène, elles semblent irrémédiablement déformées par ce qu'elles ont traversé, arborant les traces presque imperceptibles de la mort. Par conséquent, les figures familières ne se ressemblent plus et n'adoptent plus des comportements normaux dans le sens de quotidiens, comme si ce passé ravivé ne pouvait plus se manifester que dans une dimension bouffonne, convulsive, diabolique. Ainsi, les personnages de Kantor peuvent créer un malaise qui n'est pas étranger à la notion freudienne d'inquiétante étrangeté, ils activent la peur humaine et primaire de l'humain face à la figure du revenant : « Le mort est devenu l'ennemi du survivant et a l'intention de l'entraîner avec lui, afin qu'il partage sa nouvelle existence.³⁹⁵ ». L'impression d'inquiétante étrangeté qui envahit le spectateur face aux mises en scène de Kantor provient aussi du fait que le retour des personnages issus de la mémoire se passe dans la prolifération, la bousculade parfois comme pour signifier l'envahissement des visages du passé dans la vie intérieure du metteur en scène. Néanmoins, cette prolifération n'est pas à confondre avec le débordement qu'on a mis en valeur dans les pièces de Restif et de Caubère. Si, dans les pièces de ces derniers, le nombre de personnages ainsi que leur jeu bondissant, donnent surtout une impression de vitalité, sur la scène de Kantor, les personnages sont, pour la plupart, des morts dont l'attitude prend pour modèle le mannequin, ce que Kantor justifie comme suit : « Son apparition s'accorde avec cette conviction de plus en plus forte en moi que la vie ne peut être exprimée en art que par le manque de vie et le recours à la mort (...)»³⁹⁶ ». De fait, tantôt la vacuité de l'expression des personnages, tantôt l'absence de tout message viennent compenser la prolifération des personnages et donner à cette dernière l'allure d'une ronde des morts étrange, grinçante, étouffante, macabre.

Mais qu'est-ce qui relie, en définitive, les personnages de morts dans le *Pays lointain* des personnages de morts dans les pièces de Kantor ? Et comment voir dans la représentation qu'ils font respectivement des morts un principe de la scène autobiographique ? Kantor

³⁹⁴ Jean-Michel MAULPOIX, *Du lyrisme*, Paris, José Corti, 2000, p. 317.

³⁹⁵ Sigmund FREUD, *L'Inquiétante étrangeté*, Paris, Gallimard, 1985, p. 248.

³⁹⁶ Tadeusz KANTOR, *Tadeusz Kantor, Les Voies de la création théâtrales*, volume 18, *Op. cit.*, p. 63.

comme Lagarce relèvent de l'agonie dramatique puisque la proximité avec la mort se fait sentir dans leurs pièces, qu'elle soit effective pour le premier ou davantage symbolique pour le deuxième, procédant d'une esthétique dont les principes sont développés dans *Le Théâtre de la Mort*. Ce qui les rapproche dans le fond, c'est qu'ils tentent, en faisant cohabiter les vivants et les morts, de montrer une image de la mort incluse dans la vie, de montrer la mort comme une face de la vie qui n'entre pas dans le champ de la vision humain, cette face de la vie qui est plongée dans l'ombre et pourtant bien présente, ce qui rejoint le contenu de la lettre qu'écrivait Rainer-Maria Rilke à Witold Von Hulewicz (1925) : « La vraie figure de la vie s'étend sur les deux domaines, le sang de la circulation suprême passe dans les deux : il n'y a ni En-deçà, ni Au-delà, rien que la grande Unité (...)»³⁹⁷. Ainsi se servent-ils de la scène comme d'un lieu qui est voisin de la mort, sur lequel ils peuvent donner l'image d'un monde où les vivants résident au milieu des morts. Lagarce et Kantor envisagent, depuis leur vie intérieure respective, la mort et la vie comme procédant d'un même élan, comme un *continuum* que la scène rendrait visible.

On peut donc établir des liens entre les pièces de Strindberg et celles de Lagarce (*Le Pays lointain*), Py (*Théâtres*), Mouawad (*Seul(s)*) ainsi qu'avec certains aspects des mises en scène de Kantor : les auteurs y mettent en jeu leur appréhension de la mort et en particulier de leur propre mort ce qui leur donnent l'occasion de manipuler le matériau autobiographique. Il ne s'agit plus de montrer le déroulé d'une vie depuis la naissance jusqu'au présent de l'auteur mais de revenir en arrière et de considérer certaines étapes de sa vie, comme des visions, depuis son esprit agonisant, plongé dans un état intermédiaire. Les auteurs rapprochent cet état du rêve qui leur permet de s'éloigner des principes dramatiques aristotéliens. Le caractère autobiographique de ces pièces ne s'épanouit plus dans les règles du raisonnement causal mais donne lieu à une multiplication d'espaces sans lien les uns avec les autres qui marquent un déroulement se présentant parfois sous la forme de stations. Le temps s'étend dans toutes les directions et donnent lieu à des apparitions et des images issues de la biographie des auteurs, du moins liées à elles. Ce n'est plus la sensation de débordement, de frénésie qui envahit la vie intérieure de l'auteur et que ce dernier tenterait de transposer à la scène, en incluant souvent une dimension festive c'est-à-dire une dimension qui célèbre notamment le théâtre (le merveilleux d'Adam de la Halle, le comique de Molière, la démesure de Restif et de Caubère, le spectacle dans le spectacle, les ombres, l'acteur décorateur) mais au contraire l'impression que la dramaturgie se dépouille à la faveur d'une fragmentation, les moments se répètent au détriment d'une action qui devrait avoir lieu (l'Officier qui attend en vain Victoria dans *Le*

³⁹⁷ Rainer-Maria RILKE cité par Martine BRODA, *L'Amour du nom*, José Corti, 1997, pp. 224-225.

Songe), les spectateurs sont suspendus à des répliques inachevées (les personnages de Lagarce) et les personnages donnent une impression d'inquiétante étrangeté (les morts de Kantor).

L'omniprésence de la mort - l'agonie dramatique - invite l'auteur à explorer sa vie psychique, en particulier sa mémoire, mais certains auteurs procèdent à une remémoration en dehors des bornes de cette scène funèbre. Le voyage qu'ils mènent alors dans leur mémoire, outre qu'il leur offre une méthode de travail, mène à une esthétique dans laquelle les éléments autobiographiques sont envisagés dans le silence et/ou le dépouillement.

ii. Une mise en scène de la mémoire personnelle

a) L'influence photographique : d'une image du fonctionnement intérieur à l'objet scénique caractéristique d'une scène autobiographique

- Le souvenir des visions enfantines

On trouve dans les mises en scène de Tadeusz Kantor comme dans celle prévue par Marguerite Duras pour *L'Éden cinéma* la tentative de rendre visible la conscience des événements qui était la leur au moment de l'enfance, ce depuis leur point de vue d'adultes. Ils semblent reprendre la pensée développée par Jean-Jacques Rousseau dans *Émile ou de l'éducation* : « La nature veut que les enfants soient enfants avant que d'être hommes. [...] L'enfance a des manières de voir, de penser, de sentir qui lui sont propres : rien n'est moins sensé que d'y vouloir substituer les nôtres.³⁹⁸ ». D'une part, dans l'action, l'enfant, qui ne souffre pas encore de la scission entre l'être et le paraître, agit encore par instinct et par nature. Rousseau voit dans « tous leurs petits manèges³⁹⁹ », dans leurs jeux : « les premiers et vrais mouvements de la nature⁴⁰⁰ ». L'enfant est candide parce qu'il pose un regard sur les choses du Monde pour la première fois. C'est ce qu'on retrouve dans le grotesque kantorien puisque les attitudes et expressions maladroites des personnages, leurs facéties, leurs grimaces et leur impudeur dans l'exhibition des instincts sont présentés comme le fruit de l'innocence enfantine : « honteusement, avec le sérieux douloureux des enfants, dans une sorte de désarroi intérieur

³⁹⁸ Jean-Jacques ROUSSEAU, *Émile ou de l'éducation*, Petits classiques Larousse, 1999, p. 92.

³⁹⁹ Jean-Jacques ROUSSEAU, *Les Rêveries du Promeneur solitaire*, *Op. cit.*, p. 168.

⁴⁰⁰ *Ibid.*, pp.168-169.

face à des problèmes inconnus.⁴⁰¹ ». C'est ce qui en fait des sortes de clowns, une technique liée au domaine de l'enfance puisque le registre burlesque dans lequel officie le clown renvoie à l'auto-découverte mal habile propre au petit enfant.

Dans la réception d'autre part, les yeux de l'enfant voient d'une manière différente que ceux des adultes, les mesures des lieux et des personnes ne sont pas les mêmes, une autre lumière leur éclaire les événements, d'autres sensations les envahissent, d'autres images restent par la suite, qui apparaissent comme embuées. C'est pourquoi les images retenues de l'enfance « relève[nt] de la fascination⁴⁰² » ou encore de ce « mystère⁴⁰³ » dont parle Rainer-Maria Rilke, un mystère qui : « ne s'est pas encore éclairci (...)»⁴⁰⁴ ». De manière conventionnelle, il est dit que l'enfance baigne dans une lumière particulière et qu'à ce titre les souvenirs apparaissent comme nimbés, et donc flous, mystérieux : « Que notre enfance nous fascine, cela arrive parce que l'enfance est le moment de la fascination, est elle-même fascinée, et cet âge d'or semble baignée d'une lumière splendide parce qu'irrévélée (...)»⁴⁰⁵ note Maurice Blanchot dans *L'Espace littéraire*. En outre, le souvenir enfantin, qui se vit essentiellement sous une forme imagée, est très lié à l'émotion qui : « (...) en survivant au temps, se conserve dans sa pureté, car l'événement s'anéantit, mais la passion liée à l'événement est indestructible.⁴⁰⁶ ». Duras et Kantor sollicitent donc leur mémoire comme mode de sélection dans le passé et construction intellectuelle qui mène à soi-même pour reconstituer leurs visions et sensations enfantines.

Ils travaillent essentiellement autour de l'image photographique comme modèle pour reconstituer le fonctionnement de la mémoire, ce qui fait écho au décryptage de cette dernière par Maurice Blanchot observant que les impressions liées à la petite-enfance ont « quelque chose de fixe⁴⁰⁷ ». Pour mettre en scène *Wielopole, Aujourd'hui c'est mon anniversaire, Je ne reviendrai jamais* et *Qu'il crèvent les artistes*, Kantor dit travailler à partir des « clichés de la mémoire⁴⁰⁸ » dont il donne une définition : « Nous ne nous souvenons jamais d'action (...) Ce dont nous nous souvenons ce sont des images statiques qui ont cependant leur mouvement particulier : elles s'évanouissent et reviennent.⁴⁰⁹ ». Ces clichés puisés dans ses souvenirs enfantins se trouvent à la base de sa méthode théâtrale, il en superpose plusieurs,

401 Tadeusz KANTOR, *Tadeusz Kantor, L'Époque du garçon*, *Op. cit.*, p. 25.

402 Maurice BLANCHOT, *L'Espace littéraire*, *Op. cit.*, p. 30.

403 Rainer-Maria RILKE, *Les Cahiers de Malte*, Seuil, collection Points, 1995, p. 25.

404 *Ibid.*

405 Maurice BLANCHOT, *L'Espace littéraire*, *Op. cit.*, p. 30.

406 Maurice BLANCHOT, *Sade et Restif de la Bretonne*, *Op. cit.*, pp. 111-112.

407 Maurice BLANCHOT, *L'Espace littéraire*, *Op. cit.*, p. 30.

408 Tadeusz KANTOR, *Tadeusz Kantor, Les Voies de la création théâtrale*, volume 18, *Op. cit.*, p. 266.

409 *Ibid.*, p. 267

complètement différents et d'époques différentes, c'est ce qu'il appelle les « clichés transparents ⁴¹⁰ » et les mêle. A partir d'une situation, d'un cliché, Kantor en insère une autre par-dessus et la situation initiale commence à changer, les personnages en deviennent d'autres. Cette méthode d'insertion permet de créer des mouvements puis des actions à partir de la superposition d'images fixes, c'est ce qu'il nomme la « pulsation d'un cliché ⁴¹¹ ». Cette méthode figure, à l'intérieur même du spectacle, le fonctionnement de la mémoire qui veut qu'à une image ou à une sensation se superpose le souvenir d'une autre image ou d'une autre sensation qui sont liées à un autre moment. Ce télescopage des souvenirs, dans ce que Umberto Eco appellent la « mémoire involontaire ⁴¹² », joue le rôle de liant entre les différents événements de la vie qui sont ainsi unifiés.

De surcroît, la mémoire des souvenirs enfantins sert de modèle à Kantor dans la composition des scènes de ses pièces puisqu'elle a amputé, raccourci, fragmenté les séquences qu'elle a retenu et c'est un morcellement qui la caractérise. La mémoire semble presque théâtraliser naturellement le souvenir des situations vécues en les stylisant, ne gardant que quelques traits essentiels, quelques faits visuels. Elle procède par découpes et ne garde qu'une seule caractéristique, un seul trait relatif à des situations, des personnes, des lieux. Lors de la préparation de *Wielopole-Wielopole*, Tadeusz Kantor s'inspire de ces limites de la mémoire : « ...Au cours de la création du spectacle, et de ses avancées, / cette méthode devient une véritable limitation. / Magnifique limitation ! ⁴¹³ ». Le metteur en scène donne ainsi l'exemple d'un souvenir de son enfance : « ..Papa arrive (en permission) / il jure continuellement / et il fait ses bagages.../...Maman qui s'en va toujours / et disparaît, / ensuite : nostalgie... ⁴¹⁴ ». A partir de ces fragments de souvenirs, le metteur en scène développe des scènes et invente des personnages qui sont, par exemple, la transposition d'un souvenir d'enfance : c'est le cas des jumeaux qui sont présents dans presque tous ses spectacles. Les jumeaux Janicki sont liés à un souvenir très précis de l'enfance du metteur en scène qui est la schizophrénie de son père qui voyait son double partout : « Parfois, pendant un repas, il se parlait à lui-même, comme s'il était en face de lui ⁴¹⁵ ». Les jumeaux, leurs courses absurdes pendant lesquelles ils n'arrivent jamais à se rattraper, transposent le sentiment lié à ce souvenir.

Enfin, le choix de Kantor de structurer ses pièces en séquences est lié à l'influence de l'image photographique autant qu'à un souvenir puisé dans ses jeux d'enfant, dans lesquels il

⁴¹⁰ *Ibid.*

⁴¹¹ *Ibid.*

⁴¹² Umberto ECO, *Histoire de la Beauté*, Flammarion, 2004, p. 355.

⁴¹³ Tadeusz KANTOR, *Tadeusz Kantor, Les Voies de la création théâtrale*, volume 11, *Op. cit.*, p. 209.

⁴¹⁴ *Ibid.*

⁴¹⁵ Tadeusz KANTOR, Guy SCARPETTA, *Kantor au présent*, *Op. cit.*, p. 160.

se servait de boîtes à chaussures vides en guise de scènes différentes : « Chaque boîte formait une autre scène. Je les liais comme des wagons avec une ficelle. Puis je les faisais passer à travers un grand carton avec une ouverture (qu'on pourrait dire scénique) : j'obtenais un changement de scène.⁴¹⁶ ». La procédure d'enchaînement narratif du théâtre est troublée, il n'y a pas de causalité, entre les scènes qui sont des wagons, reliés entre eux par des ficelles sans autre continuité logique que celle du train dont les composantes sont attachées les unes aux autres. Le jeu d'enfant participe donc par la suite d'une scène primitive qui fonde la procédure de production du théâtre de Kantor. Mais ce qui nous apparaît aussi, c'est que la scène kantorigène reprend le principe de l'album photographique, dans lequel sont placées des photos qui n'ont pas nécessairement de lien entre elles et sont reliées matériellement par la forme *codex* qui leur donne une cohérence (les photos deviennent, par exemple, un album de famille, un album de voyage *etc*). Les spectacles de Kantor peuvent ainsi donner l'impression qu'on feuillette un album de son enfance, les photos prenant vie et donnant lieu à une courte séquence avant qu'une autre ne commence.

Un fait peut étayer en ce sens le choix de structuration du metteur en scène qui est son intérêt pour les photographies, celles qui représentent sa famille en particulier, autour desquelles prennent racine ses spectacles. *Wielopole-Wielopole* est, à ce titre, inspiré de la photographie montrant des soldats s'apprêtant à partir sur le front de 1914, parmi lesquels se trouve le père de Kantor. Cette photographie exerçait une fascination sur le metteur en scène qui l'observait longuement lors de la préparation de sa pièce. Elle est reconstituée dans *Wielopole-Wielopole* lorsque les soldats partent en guerre, immortalisés par la veuve du photographe et son appareil-mitrailleur. De même, c'est une photographie qui accompagne la création d'*Aujourd'hui c'est mon anniversaire*, photographie sur laquelle sont présents le père du metteur en scène, son oncle et sa mère à l'occasion d'une fête en l'honneur de cette dernière. Cette image est disposée sur la petite table de Kantor pendant le spectacle et, à cet égard, elle est l'unique photographie à occuper une telle place dans l'œuvre théâtrale de Kantor. La photographie est envisagée par le metteur en scène dans la similitude qu'elle présente avec la scène : toutes deux sont des reproductions, des copies de personnes réelles.

Par ailleurs, dans sa carrière de plasticien, Kantor consacre une œuvre à sa mère (*Portrait de ma mère*) dont l'image est reproduite sur des sacs de blé à différents moments de sa vie et l'on voit la fascination du metteur en scène s'exprimer face à une des photographies de son installation qui montre ses parents avant la première guerre mondiale alors que sa mère est enceinte : « Quant à ma mère, la photo l'a saisie à un moment où elle était enceinte de moi...Je

⁴¹⁶ Tadeusz KANTOR, Claude AMEY, *T. Kantor. Theatrum litteralis*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 19.

suis présent sur la photo, donc, en tant que fœtus...⁴¹⁷». De fait, l'installation *Autoportrait* (1977), dans laquelle Kantor a exposé plusieurs photos de lui-même à différents moments de sa vie, semble se trouver dans la continuité du *Portrait de ma mère*. Le fœtus de la première installation laisse place au nourrisson, à l'écolier, à l'étudiant à l'académie, à l'artiste reconnu. On voit une continuité entre les différentes facettes de lui-même que donne à voir Kantor et les différents personnages qui le figurent dans *Qu'ils crèvent les artistes !* (l'enfant, le mourant, l'auteur).

On retrouve dans la manière avec laquelle Marguerite Duras envisage l'écriture puis la mise en scène de *L'Éden cinéma* des ressemblances avec la photographie telle qu'elle est envisagée par Kantor. Le travail de mémoire a mené Duras à des souvenirs qui lui apparaissent comme limités, ce sont des images qu'elle n'atteint jamais vraiment, comme si elle ne travaillait qu'à partir d'images fixes, lointaines et silencieuses. Mais à la différence de Kantor, Duras justifie moins les limitations des souvenirs par des défauts de mémoire que par la pudeur à laquelle elle est invitée en recourant à l'autobiographie et donc à l'histoire familiale : « (...) j'ai écrit, autour d'eux, autour de ces choses, sans aller jusqu'à elles. J'ai commencé à écrire dans un milieu qui me portait très fort à la pudeur.⁴¹⁸ ». Dans son écriture romanesque comme dans son écriture dramatique, Duras cherche à faire surgir des « photographies absolues⁴¹⁹ ». A ce titre, c'est autour d'une photographie imaginaire, celle de la jeune fille sur la bac (« ...cette image...elle n'existe pas. Elle a été omise. Elle a été oubliée. C'est à ce manque d'avoir été faite qu'elle doit sa vertu, celle de représenter un absolu, d'en être justement l'auteur.⁴²⁰ ») que s'inaugure *L'Amant* : « Je pense souvent à cette image (...) Elle est toujours là dans le même silence, émerveillante.⁴²¹ ».

Cependant, le théâtre semble encore plus propre à relayer ces « images absolues⁴²² » car Duras a conscience des liens qui unissent l'imaginaire photographique au théâtre et à la mort selon une idée développée par Roland Barthes : « Ce n'est (...) pas (...) par la Peinture que la Photographie touche à l'art, c'est par le Théâtre.⁴²³ ». Dans *La Chambre claire*, ce dernier rappelle le rapport originel du théâtre avec le culte des morts : « (...) les premiers acteurs se détachaient de la communauté en jouant le rôle des Morts : se grimer, c'était se désigner

⁴¹⁷ Tadeusz KANTOR, Guy SCARPETTA, *Kantor au présent*, *Op. cit.*, p. 160.

⁴¹⁸ Marguerite DURAS, *L'Amant*, *Op. cit.*, p. 14.

⁴¹⁹ Aliette ARMEL, *Marguerite Duras et l'autobiographie*, Paris, Castor Astral, 1990, p. 56.

⁴²⁰ Marguerite DURAS, *L'Amant*, *Op. cit.*, pp. 16-17.

⁴²¹ *Ibid.*, p. 9.

⁴²² Aliette ARMEL, *Marguerite Duras et l'autobiographie*, *Op. cit.*, p. 56.

⁴²³ Roland BARTHES, *La Chambre claire, note sur la photographie*, Paris, Edition de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980, p. 55.

comme un corps à la fois vivant et mort⁴²⁴ ». Or, il y aurait, dans l'effort du théâtre à restituer un effet de vie, à faire vivant, la « dénégalion mythique d'un malaise de mort⁴²⁵ » comme le montre l'état intermédiaire dans lequel se présentent les personnages du théâtre asiatique, signifié par le maquillage du théâtre chinois, le maquillage à base de pâte de riz du Katha-Kali indien, le masque du Nô japonais. A son tour, la photographie, que Barthes qualifie de « mort plate⁴²⁶ », apparaît comme « un théâtre primitif, comme un Tableau Vivant, la figuration de la face immobile et fardée sous laquelle nous voyons les morts.⁴²⁷ ». A ce titre, les personnages de Duras, comme ceux de Kantor sont des morts qui feignent d'être vivants : « les personnages en présence sont en fait déjà morts et (...) ils présentent sur scène leur propre image et leur propre reflet.⁴²⁸ » (« Je le donnais à Joseph, mon frère, mon petit frère mort (...)»⁴²⁹ »).

La photographie constitue donc une métaphore explicative du travail de la mémoire qu'elle rend visible en montrant ce qui subsiste des souvenirs dans l'esprit de l'auteur. Les clichés puisés dans les visions de l'enfance impliquent d'une part des limitations puisque les situations sont épurées de détails, ne sont retenus que les grands traits d'une action, d'un lieu, d'une personne, d'autre part ils impliquent des couleurs, des dimensions spécifiques au surgissement des images du passé dans le présent de la création. Les personnages, comme sortis d'une photographie, sont à la fois morts, revenant des tréfonds de la mémoire, et vivants parce que dotés de mouvement, proprement animés. Mais l'image photographique n'est pas qu'une illustration du fonctionnement intérieur sur la scène autobiographique, elle en est aussi une composante à part entière en apparaissant en tant qu'objet scénique qui participe à la tendance du « drame-de-la-vie ». Elle convoque le constat relatif au parcours d'une vie et à la fuite du temps sur laquelle l'auteur voudrait revenir.

- Le motif du cliché en scène

L'image photographique prend concrètement place sur la scène autobiographique en tant que « représentation pure du *ça-a-été*⁴³⁰ » qui tire son aura (« (...) émanation du réel passé : une magie⁴³¹ ») d'une technique fondée sur la sensibilité de la lumière, une technique capable

⁴²⁴ *Ibid.*, p. 56.

⁴²⁵ *Ibid.*

⁴²⁶ *Ibid.*, p. 145.

⁴²⁷ *Ibid.*, p. 56

⁴²⁸ Liliane PAPIN, *L'Autre scène. Le Théâtre de Marguerite Duras*, Saratoga, Anma Libri, 1988, pp. 79-80.

⁴²⁹ Marguerite DURAS, *L'Éden cinéma*, *Op. cit.*, p. 62.

⁴³⁰ Roland BARTHES, *La Chambre claire, note sur la photographie*, *Op. cit.*, p. 150.

⁴³¹ *Ibid.*, p. 138.

de « capter et d'imprimer directement les rayons lumineux émis par un objet diversement éclairé. (...) D'un corps réel, qui était là, sont partis des radiations qui viennent me toucher, moi qui suis ici⁴³² ». C'est en ce sens que Strindberg met en scène une photographie dans *Le Chemin de Damas* : « *L'Inconnu tire la photographie, la regarde avec attention et la met dans la poche intérieure de son veston. La Dame : Que regardes-tu ? L'Inconnu : Le passé. / La Dame : Il était beau ? / L'Inconnu : Oui (...)*⁴³³ ». Dans *Juste la fin du monde* et dans *Le Pays lointain*, Jean-Luc Lagarce utilise la photographie de la même manière que Strindberg c'est-à-dire qu'elle « (...) ne dit pas (forcément) *ce qui n'est plus*, mais seulement et à coup sûr, *ce qui a été*.⁴³⁴ », elle est donc là pour accentuer l'agonie dramatique de l'auteur à travers son personnage porte-parole en donnant « (...) l'image d'un monde antérieure, celui que Baudelaire présente comme voilé par les larmes de la nostalgie.⁴³⁵ » note Walter Benjamin.

Dans *Le Pays lointain*, l'auteur met en scène cet précis instant de la prise photographique. « Le Guerrier, tous les guerriers » a l'habitude de prendre les gens en photo, il a ramené un appareil qui change de mains : « Le Guerrier, tous les guerriers : Il photographie. Si plus personne ne bouge, nous ne serons pas flous.⁴³⁶ », une réplique qu'on retrouve ensuite dans la bouche de Suzanne (« Suzanne, elle photographie : Si plus personne ne bouge, nous ne serons pas flous⁴³⁷ »). Ces répliques soulignent l'idée qu'on assiste là à un moment de basculement de l'éphémère (la pose) à l'éternel (l'image photographique) : « Le Père, mort déjà : (...) j'emmenais tout mon petit monde en ballade et je les immortalisais, tout à fait, je leur disais / « Ça vous immortalise » / et ça les faisait rigoler, je vous immortalise.⁴³⁸ ». Le personnage d'Hélène d'ailleurs, marque sa répulsion à l'égard de l'instant du cliché, ce bruit du Temps qui fige à jamais, si bien qu'elle ouvre l'appareil du « Guerrier, tous les guerriers » et détruit donc les photos de la pellicule. On voit que le moment de la prise photographique est exploité par Lagarce dans le même sens que le faisait Kantor avec l'appareil photographique-mitrailleur de la veuve du photographe dans *Wielopole-Wielopole* c'est-à-dire que l'auteur puise ce qu'il y a de théâtral dans cet instant de la photographie.

Le motif de la photographie dans le théâtre de Lagarce se relie assez facilement à son parcours personnel car Lagarce est fasciné par cette dernière ce qui se manifeste dans sa collection d'albums de familles achetés aux puces au sujet desquels il pensait à écrire un texte ou encore dans le déroulé des photos de lui-même dans *Portrait*, dans la chemise griffonnée

⁴³² *Ibid.*, p. 126.

⁴³³ August STRINDBERG, *Le Chemin de Damas*, *Op. cit.*, p. 237.

⁴³⁴ Roland BARTHES, *La Chambre claire, note sur la photographie*, *Op. cit.*, p. 133.

⁴³⁵ Walter BENJAMIN, « Sur quelques thèmes baudelairiens », *Essais*, II, Denöel-Gonthier, 1983, p. 184.

⁴³⁶ Jean-Luc LAGARCE, *Le Pays lointain*, *Op. cit.*, p. 97.

⁴³⁷ *Ibid.*, p. 119.

⁴³⁸ *Ibid.*, p. 85.

« projet autobiographique » contenant des photos et constituant le projet du *Pays lointain*. C'est la trace que constitue la photographie qui est un attrait aux yeux de l'auteur. Déjà dans *Histoire d'amour*, on entrevoyait l'importance de la photographie dans l'imaginaire lagarcien : « "Préférer l'histoire de l'amour, son souvenir, sa trace, à l'amour ?"⁴³⁹ » s'interroge Lagarce dans le texte écrit en marge du spectacle. A la fin de la première version du spectacle étaient projetées des photos des acteurs vêtus de blanc, courant dans la campagne tandis que dans la seconde version (*Derniers chapitres*) les mêmes photos étaient projetées, dévoilant un écart avec les mêmes acteurs sur scène, huit ans plus vieux, qui ne ressemblent plus vraiment à leur représentation passée : les photos jouent ici « (...) comme souvenirs, traces de Ce que fut le passé ou de ce que fut réellement la vie de ces deux hommes et de la femme⁴⁴⁰ ». La présence de la photographie sur la scène renvoie à un sentiment nostalgique dont fait part l'auteur en montrant que la vie continue après l'histoire d'amour vécue par le personnage du Premier Homme (joué par Lagarce) avec ses deux compagnons. Pourtant, les images du passé taraudent cette vie. A cet endroit se confondent la réalité et l'invention, un trouble prisé par l'auteur, car la pièce est, en définitive, une fiction garnie de photographies montées de toutes pièces, pourtant elle donne fortement l'impression au spectateur de feuilleter l'album de la compagnie, la Roulotte.

L'utilisation de photographies par Marcel Pomerlo et Wajdi Mouawad dans leurs spectacles-monologues *L'inoublié* et *Seul(s)* est similaire et vise le même effet (montrer ce qui a été) que celle de Lagarce dans les deux versions d'*Histoire d'amour*. Le premier achève la représentation de sa pièce par la projection d'une photographie de sa mère, vêtue de blanc comme dans le spectacle de Lagarce, une couleur qui devient ici symbolique d'un temps passé et aussi du parcours d'une vie, du blanc du berceau au blanc du linceul. La mère y est photographiée devant les chutes Montmorency, lieu qui prend aussi en charge une part symbolique, les chutes d'eau venant prolonger les larmes de ce personnage qui pleure son frère et le temps de l'enfance. L'image montre un temps qui n'est plus, elle montre ce qui a été et qui a été rendu immortel par la photographie : « Dans ma tête, je retiens tout ça. Je retiens l'éternité de la dame blanche⁴⁴¹ ». Par ces mots, l'auteur-acteur signifie aussi que l'image qui est projetée sur la scène est une image mentale, qu'elle hante sa vie intérieure. De même, dans *Seul(s)*, sont projetées des photographies dont une de Wajdi Mouawad alors qu'il est enfant au Liban, comme souvenir d'un temps révolu.

⁴³⁹ Jean-Pierre THIBAUDAT, *Le Roman de Jean-Luc Lagarce, Op. cit.*, p. 241.

⁴⁴⁰ *Ibid.*

⁴⁴¹ Marcel POMERLO, *Possibilités d'averses, Op. cit.*, p. 106.

La photographie est une trace. Dans *Le Pays lointain*, une réplique de Louis montre que l'image photographique peut résumer le souvenir d'une personne entière : « (...) les personnages évoqués, leur voix, juste leur photographie.⁴⁴² ». La photographie perdue par-delà la fin, la disparition, la mort, elle est une relique qui montre notamment « la résurrection vive du visage aimé⁴⁴³ ». Mais la photographie implique aussi un moment important, qui est la pose, le moment où le corps, se figeant provisoirement, entre déjà dans l'éternité, prend la forme qu'il aura par la suite sur l'image : « Au fond, ce que je vise dans la photo qu'on prend de moi (l'« intention » selon laquelle je la regarde), c'est la Mort.⁴⁴⁴ » note Roland Barthes. Ainsi, c'est bien l'auteur qui semble parler quand, dans *Juste la fin du monde*, Louis dit : « (...) me sourire à moi-même comme pour une photographie à venir. / Vos doigts se la repassent en prenant garde de ne pas la salir (...) / « Il était exactement ainsi » / et c'est tellement faux / (...) Je faisais juste mine de.⁴⁴⁵ » (une réplique prononcée par « L'Amant mort déjà » dans *Le Pays lointain*). Cette réplique a ceci d'émouvant que l'auteur semble y faire part d'un sentiment personnel : sa conscience que la photographie est une représentation artificielle de la personne (*a fortiori* quand elle prend la pose) et que, seul vestige d'un temps passé, la photographie ne saurait en être la fidèle reproduction. Au fond, cette réplique renvoie à la vacuité que la photographie ne parvient pas à combler, au mieux donne-t-elle l'illusion qu'elle la comble.

Par ailleurs, dans *Le Pays lointain*, Louis, qui a quitté sa famille et n'a pas partagé beaucoup de choses avec elle, revient comme un étranger en son sein, néanmoins, la photographie apparaît comme ce qui a assuré la parenté pendant tout ce temps de séparation puisque, bien que n'allant jamais les voir, Louis a exposé chez lui les photos de son frère, de sa sœur, de son neveu et de sa nièce : « Louis : C'est Suzanne, c'est ma sœur. / Hélène : Oui je sais, je l'ai vu en photo, chez toi / Suzanne : Tu as ma photo, chez toi ? Il a ma photo chez lui ? Cela me fait bien plaisir.⁴⁴⁶ », « Longue Date : (...) les ai vus en photo (...)»⁴⁴⁷, Louis : La photo, je l'ai gardée, bien-sûr (...) elle est chez moi.⁴⁴⁸ ». Les photographies en question ne constituent pas ici des objets scéniques, elle n'apparaissent pas et font partie de l'espace dramaturgique (l'appartement citadin de Louis) mais elles justifient des échanges entre la famille de cœur, celle qui est choisie, les amis, et la famille de sang : « L'Amant, mort déjà :

⁴⁴² Jean-Luc LAGARCE, *Le Pays lointain*, *Op. cit.*, p. 13.

⁴⁴³ Roland BARTHES, *La Chambre claire, note sur la photographie*, *Op. cit.*, p. 100.

⁴⁴⁴ *Ibid.* .

⁴⁴⁵ Jean-Luc LAGARCE, *Juste la fin du monde*, *Op. cit.*, p. 247.

⁴⁴⁶ Jean-Luc LAGARCE, *Le Pays lointain*, *Op. cit.*, pp. 18, 78.

⁴⁴⁷ *Ibid.*, p. 30.

⁴⁴⁸ *Ibid.*, p. 78.

(...) je les voyais en photos⁴⁴⁹ », « L'Amant, mort déjà : Un jour, il prit le temps de me raconter toute sa famille, il ouvrit la boîte et me montra toutes les photos.⁴⁵⁰ », « Le Père, mort déjà : Il les a gardées ? Ça me fait bien plaisir (...) J'avais peur que ça traîne et que ce soit perdu.⁴⁵¹ ».

On peut voir dans l'influence de la photographie une caractéristique de la scène autobiographique qui se décline en deux temps : la dimension technique (les clichés) figure le fonctionnement de la mémoire et soutient la mise en scène avec des souvenirs puisés dans l'enfance, la dimension matérielle (l'image et l'appareil photographique) vient signifier en scène une intimité, un repli sur soi de l'auteur et ce, que le contenu de la photo apparaisse sur la scène (comme dans les spectacles de Marcel Pomerlo et de Wajdi Mouawad) ou n'apparaisse pas forcément (comme dans les pièces de Strindberg et de Lagarce). C'est le dialogue silencieux que la photographie porte en elle qui est montré et évoqué, dialogue auquel elle convie quiconque la regarde, ou trace des dialogues qu'elle a entretenue avec ceux qui l'ont contemplée. En conclusion, la photographie, en tant que trace, portrait de soi et des autres, participe d'une scène qui interroge la mémoire personnelle de l'auteur et donne aussi une première idée de la manière avec laquelle les souvenirs émergent dans l'esprit de l'auteur. Mais la sollicitation de la mémoire ne se voit pas uniquement dans la structuration des scènes et dans le fait que les personnages soient présentés comme déjà morts, comme s'ils sortaient d'une photographie surannée (Kantor, Duras), mais elle s'entrevoit aussi très clairement dans le jeu qui est demandé aux acteurs.

b) Théâtre-événement et absence de représentation : la question du jeu sur la scène de Kantor et Duras

On peut se demander, à ce niveau, s'il existe un jeu d'acteur propre à une scène qui rend visible la mémoire personnelle de l'auteur. On a vu que les images relatives aux souvenirs qui hantent la vie intérieure de ce dernier se concrétisent sur la scène en des personnages qui ressemblent à des trépassés. De fait, le jeu de ces personnages va à l'encontre du naturel et c'est à un jeu ritualisé auquel nous assistons. Il faut ici entendre le terme de jeu ritualisé comme un jeu formalisé possédant ses propres codes et dont les actions s'articulent autour de symboles fortement marqués. Ce jeu éprouve des morcellements prévus dans la pièce : chez Tadeusz Kantor, il suit le rythme des séquences qui s'enchaînent, chez Marguerite Duras, il se

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 85.

⁴⁵⁰ *Ibid.*, p. 86.

⁴⁵¹ *Ibid.*, p. 85.

divise entre scènes jouées et scènes narrées. Il est aussi caractérisé par son aspect répétitif : « La répétition de mêmes mouvements et de mêmes situations jusqu'à ce qu'il se dispersent dans l'espace.⁴⁵² » explique Kantor, ce qu'on retrouve aussi, dans une moindre mesure dans *L'Éden cinéma*. On sait que les acteurs de Kantor apparaissent sur scène comme des poupées dégingandées à la gestuelle burlesque et qu'ils sont des sortes de morts qui surgissent de la mémoire du metteur en scène. Ils ne cherchent pas à reproduire une attitude humaine, naturelle et, bien qu'une grande énergie soit sollicitée par les acteurs, ce n'est pas une impression de vie qui se dégage de la scène mais d'une cérémonie morbide. En quoi le jeu demandé par Kantor et Duras est-il caractéristique de la scène du « drame-de-la-vie », plus précisément de la scène de la mémoire personnelle ?

Le jeu qui est sollicité par la scène de Kantor et de Duras est très différent de celui qu'on a envisagé dans les textes à caractère autobiographique anciens (Adam, Molière) et dans les autobiographies théâtrales (Restif, Caubère). Dans les textes les plus anciens, le jeu farcesque assure un rythme effréné. Dans les seconds, l'héritage de Diderot imprime la marque du naturel sur un jeu qui doit restituer une humanité aux prises avec un parcours qui déborde d'événements du point de vue de l'auteur. Dans les deux cas, la scène reconstitue le monde quotidien de l'auteur mais depuis le point de vue de ce dernier, avec les modifications, les outrances qu'il impose. Avec le drame-de-la-vie, les auteurs abordent leur parcours différemment, depuis le seuil de la mort qui se confond avec le rêve (agonie dramatique) ou par l'exploration de leur mémoire, ce qui invite la fable à s'émanciper de la réalité de l'auteur et le jeu, aux aspects cérémoniels, cherche à briser l'illusion théâtrale en se montrant loin de la nature. Au contraire, Kantor et Duras font du théâtre avec le théâtre et le jeu qu'ils exigent est si théâtral qu'il pulvérise les artifices liés à la recherche de réalisme.

Kantor met en scène un théâtre-événement c'est-à-dire non pas une représentation mimétique de la réalité mais une représentation dans laquelle la réalité s'invite spontanément sur le plateau. Kantor provoque ou laisse provoquer (ou donne l'illusion qu'il laisse provoquer) des événements sans forcément les préparer, il peut, par exemple, intervenir à tout moment pour apporter des modifications. L'intervention du metteur en scène dans sa pièce vient renforcer le contraste entre la vie réelle et le jeu. Duras, elle, privilégie l'idée d'une non-représentation du texte (ce qu'attestent ses consignes de mise en scène) c'est-à-dire le refus de tout abus de théâtre parce que l'objet *in absentia* (le geste, la parole) est doté d'une efficacité bien supérieure à celle de l'objet réel. En cela, le jeu prévu par Duras rejoint la démarche de Caubère et de Lagarce qui, de manière différente, l'un par un jeu qui se charge de tout

⁴⁵² Tadeusz KANTOR, *Tadeusz Kantor, Les Voies de la création théâtrale*, volume 18, *Op. cit.*, p. 267.

représenter, l'autre par la gestion du langage, émettent aussi par leur choix de mise en scène « la volonté de laisser au spectateur la possibilité de faire *son* récit⁴⁵³ ».

Duras envisage un jeu d'acteur spécifique pour laisser aux spectateurs une part active dans la construction du spectacle : l'exhibition d'un état intermédiaire entre le vivant et le non-vivant, un état inspiré du théâtre asiatique. En effet, les didascalies de la pièce rejoignent les observations de Paul Claudel (*Les Nouvelles littéraires*, 24 septembre 1927) au sujet du théâtre Nô qui « donne l'impression d'un rêve matérialisé qu'un mouvement trop brusque ou étranger à la convention détruirait sur-le-champ. (...) Tous les gestes sont dictés par une espèce de pacte hypnotique.⁴⁵⁴ ». Dans sa mise en place lente et graduée, le Nô introduit le spectateur dans un paysage théâtral donné sans le situer dans un temps particulier. Si le théâtre occidental frappe d'abord le conscient, le Nô pénètre dans l'inconscient pour préparer le terrain où agira la fable, toute l'importance réside dans l'ambiance et non dans l'histoire. De fait, *L'Éden cinéma* reproduit l'aspect irréel de cette scène asiatique : « Dans cette pièce, il n'y a plus aucune prétention de réalisme. Nous sommes dans l'espace fictif et sacré du mythe⁴⁵⁵ ». L'auteur intègre à la trame du texte un aspect cérémoniel et rituel notamment grâce à la parcimonieuse gestuelle des personnages. Si on examine, par exemple, un personnage tel que le Caporal, il sert surtout à l'auteur à mettre en scène des gestes rituels, ce qu'elle appelle des « geste[s] régulier[s]⁴⁵⁶ » en l'occurrence celui d'apporter des choses sur le plateau : « Le caporal entre avec du riz chaud, le pose sur la table⁴⁵⁷ », « Le caporal sort et revient avec un arrosoir rempli d'eau.⁴⁵⁸ », « Dans le bungalow, le caporal a pénétré. Il apporte le thé.⁴⁵⁹ », « Le caporal monte avec du riz chaud.⁴⁶⁰ ». On rejoint ici le mythe parce que chacun de ces lents gestes rituels semble doubler la pièce d'un arrière-plan cosmique, semble lui conférer une aura mystérieuse, comme si nous assistions à un spectacle d'ombres dont on ne posséderait que les reflets, des bribes, des souvenirs qui appartiennent à autrui. Cette dimension sacrée instaurée par cette gestuelle lente et quasi-solennelle pourrait correspondre à ce que Martine Broda appelle le « vertige de l'Absolu⁴⁶¹ » : « C'est l'existence même qui révèle sa signification quand elle est « transposée sur une scène plus haute »⁴⁶² ». Duras crée un univers visuel pour rendre compte de son histoire, mais de son histoire transcendée.

⁴⁵³ Liliane PAPIN, *L'Autre scène. Le Théâtre de Marguerite Duras*, *Op. cit.*, p. 80.

⁴⁵⁴ Paul CLAUDEL, « Nô », *L'Oiseau noir dans le soleil levant*, Paris, Gallimard, Nrf Poésie, 1993, pp. 201-202.

⁴⁵⁵ Liliane PAPIN, *L'Autre scène. Le Théâtre de Marguerite Duras*, *Op. cit.*, p. 81.

⁴⁵⁶ Marguerite DURAS, *L'Éden cinéma*, *Op. cit.*, p. 145.

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p. 36.

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 37.

⁴⁵⁹ *Ibid.*, p. 126.

⁴⁶⁰ *Ibid.*, p. 145.

⁴⁶¹ Martine BRODA, *L'Amour du nom*, *Op. cit.*, p. 220.

⁴⁶² *Ibid.*, p. 221.

Le jeu rattaché au personnage de la mère va dans le sens d'une représentation mythique. Dès les premières didascalies, la mère est présentée comme « sans expression (...) lointaine⁴⁶³ ». Ce personnage a une nature binaire, d'une part il est tenu à distance comme s'il était une sorte d'icône, un objet de vénération pour les enfants : elle apparaît « comme statufiée⁴⁶⁴ », « immuable, muette, inexpressive⁴⁶⁵ ». Mère-totem, elle reçoit la dévotion en même temps que la crainte et le dégoût et son apparence figée renvoie aux mystères originels de la statue, dont la présence dépasse l'action qu'elle pourrait exécuter ainsi Duras écrit, encore en didascalie : « (...) ce qu'elle *représente* dans la pièce dépasse ce qu'elle *est* (...)»⁴⁶⁶. Le personnage de la mère prend les dimensions d'un mythe qui embrasse l'universel : « Suzanne : (...) Mère de tous. Mère de tout.⁴⁶⁷ ». De plus, la mère revêt un caractère infernal qui nous est rapporté par les enfants dont les propos contrastent avec l'absence d'expression du personnage : « Suzanne : Criante. Hurlante. Terrible. Invivable.⁴⁶⁸ ». En cela, le personnage de la mère suggère sur la scène le motif de la « Mère terrible⁴⁶⁹ », cette mythique projection de la mauvaise mère, querelleuse, agressive, dénué d'amour, orgueilleuse. Par ailleurs, le personnage de la mère sur la scène de *L'Éden cinéma* correspond à ce que Maurice Blanchot observe au sujet des souvenirs liés à la mère qu'il définit comme une « puissance⁴⁷⁰ ». C'est avec les yeux de Duras adolescente que nous est donc donnée à voir la mère, un regard qui « vit tout entier sous le regard de la fascination⁴⁷¹ » dans lequel la mère « concentre en elle tous les pouvoirs de l'enchantement.⁴⁷² ». C'est ce qui apporte une confirmation à l'intuition d'assister à la relation entre la mère et ses enfants à travers les yeux de ces derniers, en particulier ceux de l'auteur : « C'est parce que l'enfant est fasciné que la mère est fascinante (...)»⁴⁷³. D'autre part, le personnage de la mère, retranché dans son mutisme, invite aussi les enfants à pénétrer dans un monde de sensations et d'émotions. Pendant toute la pièce, le corps de la mère donne lieu à des contacts avec ses enfants qui « la touchent, caressent ses bras, embrassent ses mains⁴⁷⁴ », « Joseph et Suzanne embrassent la mère, ses mains, son corps, se laissent couler sur elle.⁴⁷⁵ », « Les enfants embrassent les mains de la mère, caressent son

⁴⁶³ Marguerite DURAS, *L'Éden cinéma*, *Op. cit.*, p. 12.

⁴⁶⁴ *Ibid.*

⁴⁶⁵ *Ibid.*, p. 14.

⁴⁶⁶ *Ibid.*, p. 12.

⁴⁶⁷ *Ibid.*, p. 17.

⁴⁶⁸ *Ibid.*

⁴⁶⁹ Claude MAURON, *Le Jeu de la Feuillée. Étude psychocritique*, *Op. cit.*, p. 85.

⁴⁷⁰ Maurice BLANCHOT, *L'Espace littéraire*, *Op. cit.*, p. 30.

⁴⁷¹ *Ibid.*

⁴⁷² *Ibid.*

⁴⁷³ *Ibid.*

⁴⁷⁴ Marguerite DURAS, *L'Éden cinéma*, *Op. cit.*, p. 12.

⁴⁷⁵ *Ibid.*, p. 14.

corps, toujours⁴⁷⁶ », « Il sont contre elles, couchés.⁴⁷⁷ », « Suzanne et Joseph (...) restent contre la mère.⁴⁷⁸ », « Il l'enlacent (...) ⁴⁷⁹ » : « Je nous vois toujours (...) tous entassés, blottis contre ma mère, fruits d'une même grappe, emmêlés les uns aux autres avec encore la même chair.⁴⁸⁰ ». Cette mise en scène de la mère rejoint la perspective jungienne qui veut que la figure maternelle, qui représente l'inconscient, la zone obscure et est partie intégrante de chacun, invite à la régression et au repli.

Comme dans la dramaturgie de Racine, qui constitue le modèle de Duras, le dépouillement du jeu vise à créer un effet de pompe. De fait, une grande partie de l'action s'épanouit dans l'immobilité et le silence. A ce titre, il y a comme une inversion de la mission didascalique, alors que les didascalies indiquent traditionnellement ce qui se passe sur la scène (actions et déplacements), les indications durasiennes délivrent ce qui ne se passe pas. Les non-actions, les non-déplacements apparaissent alors comme beaucoup plus significatifs que des gestes qui, eux, se détériorent en gestes conduits (les gestes du caporal par exemple) : « Tous s'immobilisent et restent ainsi, immobiles, devant le public – cela pendant trente secondes (...) ⁴⁸¹ », « Immobilité de tous (...) ⁴⁸² », « Cette rupture de l'immobilité devrait se faire dans le silence.⁴⁸³ », « La mère restera immobile sur sa chaise⁴⁸⁴ », « immuable⁴⁸⁵ », « immobile⁴⁸⁶ », « S'immobilise (...) ⁴⁸⁷ », « (...) tous sont déjà assis, immobiles, figés⁴⁸⁸ », « immobilité de tous⁴⁸⁹ », « fixes⁴⁹⁰ », « sans bouger⁴⁹¹ », « Joseph et Suzanne immobilisés⁴⁹² », « immobilité⁴⁹³ », « La mère ne bouge pas.⁴⁹⁴ », « Suzanne immobile face au public⁴⁹⁵ », « La mère reste fixe, droite⁴⁹⁶ », « Personne d'autre ne bouge⁴⁹⁷ », « Personne ne bouge⁴⁹⁸ », « La

⁴⁷⁶ *Ibid.*, p. 16.

⁴⁷⁷ *Ibid.*, p. 17.

⁴⁷⁸ *Ibid.*, p. 18.

⁴⁷⁹ *Ibid.*, p. 20.

⁴⁸⁰ Marguerite DURAS, *Cahiers de la guerre et autres textes*, *Op. cit.*, p. 346.

⁴⁸¹ Marguerite DURAS, *L'Éden cinéma*, *Op. cit.*, pp. 11-12.

⁴⁸² *Ibid.*, pp. 66, 121.

⁴⁸³ *Ibid.*, p. 103.

⁴⁸⁴ *Ibid.*, p. 12.

⁴⁸⁵ *Ibid.*, pp. 14, 17.

⁴⁸⁶ *Ibid.*, p. 30.

⁴⁸⁷ *Ibid.*, p. 32.

⁴⁸⁸ *Ibid.*, p. 41.

⁴⁸⁹ *Ibid.*, pp. 61, 122.

⁴⁹⁰ *Ibid.*, pp. 62, 123.

⁴⁹¹ *Ibid.*, p. 84.

⁴⁹² *Ibid.*, p. 94.

⁴⁹³ *Ibid.*, p.103.

⁴⁹⁴ *Ibid.*, pp. 106, 145.

⁴⁹⁵ *Ibid.*, p. 108.

⁴⁹⁶ *Ibid.*, p. 121.

⁴⁹⁷ *Ibid.*, p. 141.

⁴⁹⁸ *Ibid.*, p. 145.

mère ne bouge pas⁴⁹⁹ », « Suzanne ne bouge pas⁵⁰⁰ », « Immobilité de toute la scène⁵⁰¹ ». L'immobilité, le silence ainsi que l'absence d'attitudes qui s'ancrent dans le réel (par exemple cris et pleurs) frappent d'irréalité ce qui se passe sur la scène et tout se passe dans un tel calme que l'auteur précise : « Chaque changement de position de Suzanne devrait être très violemment ressenti.⁵⁰² ». De surcroît, l'aspect solennel de cette scène provient aussi de ce qu'elle ne montre que très peu d'actions : la gifle donnée à Suzanne par la mère donne lieu, comme dans la tragédie racinienne, à un récit : « (...) Suzanne, de nouveau, raconte ce qui s'est passé – et que nous n'avons pas vu.⁵⁰³ ».

En revanche, les « scène[s] sans paroles⁵⁰⁴ » donnent lieu à un réseau sophistiqué de regards qui, encore une fois, ont à voir avec le théâtre français classique et précisément celui de Racine dans lequel les gestes disparaissent au profit du langage mais aussi au profit du regard. Dans des dialogues qui apparaissent comme des *entrevues*, les regards échangés ont autant de signification que les mots, ils interviennent en lieu et place d'une caresse ou d'une gifle⁵⁰⁵. On trouve ainsi dans *L'Éden cinéma* de nombreuses indications concernant les échanges de regards ou les regards manqués : « Ils sourient à la mère : elle les regarde et attend la réponse.⁵⁰⁶ », « Elle regarde vers la mère⁵⁰⁷ », « Suzanne le regarde faire. Regarde la plaine.⁵⁰⁸ », « Les enfants regardent ces plats, comme dégoûtés. La mère, elle, regarde ses enfants.⁵⁰⁹ », « Les autres sont dans l'ombre et le regardent. Sauf Suzanne. Regardée par lui, Mr. Jo⁵¹⁰ », « La mère voit le regard de Mr. Jo sur sa fille. / Elle se met à regarder sa fille⁵¹¹ », « La mère et le caporal regardent Suzanne (...) : pas Joseph. Joseph regarde le sol.⁵¹² », « La mère regarde. Pas Joseph. Peut-être Joseph regarde-t-il vers le port pour ne pas regarder Suzanne.⁵¹³ », « Mr Jo regarde Suzanne⁵¹⁴ », « Joseph continue à la regarder (...) ⁵¹⁵ », « Dans la porte, au loin, on voit la mère qui s'arrête et regarde⁵¹⁶ », « La mère et Joseph se

⁴⁹⁹ *Ibid.*, p. 144.

⁵⁰⁰ *Ibid.*, p. 152.

⁵⁰¹ *Ibid.*

⁵⁰² *Ibid.*, p. 107.

⁵⁰³ *Ibid.*, p. 95.

⁵⁰⁴ *Ibid.*, p. 42.

⁵⁰⁵ Voir Jean STAROBINSKI, *L'Œil vivant, Op. cit.*

⁵⁰⁶ Marguerite DURAS, *L'Éden cinéma, Op. cit.*, p. 23.

⁵⁰⁷ *Ibid.*, p. 32.

⁵⁰⁸ *Ibid.*, p. 36.

⁵⁰⁹ *Ibid.*

⁵¹⁰ *Ibid.*, p. 41.

⁵¹¹ *Ibid.*, p. 42.

⁵¹² *Ibid.*

⁵¹³ *Ibid.*, p. 43.

⁵¹⁴ *Ibid.*, p. 55.

⁵¹⁵ *Ibid.*

⁵¹⁶ *Ibid.*, p. 61.

regardent⁵¹⁷ », « Mr. Jo regarde au-dehors, voit la mère et Joseph qui regardent (...)»⁵¹⁸ », « La mère les regarde émerveillée. Le caporal les regarde aussi.»⁵¹⁹ », « Joseph repasse sans regarder Suzanne.»⁵²⁰ », « Suzanne la regarde. La mère ne bouge pas.»⁵²¹ », « Lentement, la mère se tourne et regarde Suzanne. Regard bouleversant, qui ne nie pas, qui ne s'excuse pas.»⁵²² », « Joseph apparaît dans la lumière. Il ne les regarde pas, il ne regarde rien.»⁵²³ », « Suzanne regarde Joseph»⁵²⁴ », « Joseph vient et en silence dépose les vingt mille piastres sur le guéridon, sans regarder la mère.»⁵²⁵ », « Joseph regarde Suzanne. Ils se regardent. (...) / Il cessent de se regarder. De regarder.»⁵²⁶ », « Joseph regarde la mère pour la première fois depuis le retour de la ville.»⁵²⁷ », « Joseph regarde vers la piste. Regarde la mère encore (...)»⁵²⁸ ». On trouvait déjà, dans *Un barrage contre le Pacifique*, une référence à l'importance du regard dans la relation entre Mr. Jo et Suzanne (« Il se contentait de regarder Suzanne (...), de la regarder encore, d'accroître son regard d'une vue supplémentaire»⁵²⁹ ») mais ici Duras exploite le thème du regard dans une dynamique scénique : « (...) celle du regard qui lie un regardé (sujet ou objet) et un regardant»⁵³⁰ ». Le regard s'assimile à un *numen*, un geste suspendu et significatif dans lequel la dynamique du mouvement se condense dans l'intensité d'un point. Ainsi, le regard de Mr. Jo sur Suzanne, en échange du phonographe, est-il mis en scène. Il donne lieu à la fois à un moment intense dramatiquement parlant : « Suzanne commence à dégrafer sa robe. (...) Suzanne arrête son geste (de se montrer) (...) Suzanne continue son geste. L'achève.»⁵³¹ » et à un moment très significatif qui met en lumière la différence entre les pauvres (la famille de Suzanne) et les riches (Mr. Jo) : « C'était le prix du regard de Mr. Jo sur moi.»⁵³² ». La nudité de Suzanne donne accès à la musique qui est elle-même un élément qui permet de lier le personnage de Mr. Jo à Joseph puisque tous deux aiment la musique. Par ailleurs, à travers l'échange des regards s'entretiennent des dialogues silencieux dans lesquels l'aura induite par le regard joue comme un ciment invisible, le regardé lève les yeux vers le regardant qui répond au regard du premier : « Dès qu'on est – ou qu'on se croit – regardé, on

⁵¹⁷ *Ibid.*

⁵¹⁸ *Ibid.*, p. 62.

⁵¹⁹ *Ibid.*, p. 67.

⁵²⁰ *Ibid.*, p. 93.

⁵²¹ *Ibid.*, p. 106.

⁵²² *Ibid.*

⁵²³ *Ibid.*, p. 121.

⁵²⁴ *Ibid.*, p. 122.

⁵²⁵ *Ibid.*

⁵²⁶ *Ibid.*

⁵²⁷ *Ibid.*, p. 143.

⁵²⁸ *Ibid.*, p. 145.

⁵²⁹ Marguerite DURAS, *Un barrage contre le Pacifique*, *Op. cit.*, p. 69.

⁵³⁰ Josette FÉRAL, « La théâtralité. Recherche sur la spécificité du langage théâtral », *Poétique*, n°75, septembre 1988, p. 358.

⁵³¹ Marguerite DURAS, *L'Éden cinéma*, *Op. cit.*, pp. 60-61.

⁵³² *Ibid.*, p. 62.

lève les yeux.⁵³³ ». Ce réseau des regards entre les personnages donne à voir la scène comme une « profondeur parlante⁵³⁴ » selon une formule de Blanchot, dans laquelle le trajet des regards (trajets latéraux, du lointain à l'avant-scène, de l'avant-scène au lointain) joue pour la parole.

La question du regard comme dynamique principale du jeu d'acteur permet de comprendre que, même si Duras n'aime pas le théâtre, *L'Éden cinéma* n'est pas pour autant un récit théâtralisé c'est-à-dire un récit lu en scène par un acteur qui serait la simple incarnation du narrateur. Avec sa dimension visuelle, la scène est reliée au plaisir exhibitionniste de se faire voir. La scène s'assimile à un miroir dans le sens d'un « trou⁵³⁵ », un espace vide, ouvert dans lequel « l'image s'engouffre et puis ressort⁵³⁶ », autrement dit un espace dans lequel les souvenirs sont projetés et resurgissent en montrant de l'auteur et à l'auteur l'image vivante d'un personnage. La scène participe donc d'une mise « au dehors, mise à la disposition de tous, mise à la disposition de tous les regards (...)»⁵³⁷ ». Avec ce jeu omniprésent des regards, *L'Éden cinéma* met en pratique scénique une thématique qui occupe déjà une place majeure dans la littérature durasienne marquée par la répétition constante des verbes « voir » ou encore « regarder ». En outre, le regard participe aussi à l'expression des sentiments, ce qu'entrevoit Jacques Lacan à propos de l'écriture de Duras : « Ce qui arrive (...) et qui révèle ce qu'il en est de l'amour tourne autour de l'image et du regard, de cette image de soi dont l'autre nous revêt et nous habille⁵³⁸ ». Le sentiment amoureux se dilue tout entier dans l'image : « Parfois je crois qu'aimer c'est voir.⁵³⁹ » ce qu'on retrouve dans la pièce dans les rapports quasi-incestueux entre Suzanne et Joseph (« Voix de Suzanne : J'ai pensé : si je meurs il me regardera.⁵⁴⁰ ») ainsi que dans les rapports entre Mr. Jo et Suzanne (« Ce que j'étais n'était pas fait pour être caché. Mais pour être vu⁵⁴¹ »).

Avec *L'Éden cinéma*, Duras qui, pendant longtemps, ne « s'intéresse pas du tout au théâtre⁵⁴² » mais admire à la Comédie-Française le travail de Louis Jouvet, Jean-Louis Barrault, Charles Dullin et Georges Pitoëff, conçoit une scène pour représenter son histoire mais une scène qui est comme fébrile, comme le rythme d'un cœur qui bat, un décor simple,

⁵³³ Walter BENJAMIN, « Sur quelques thèmes baudelairiens », *Essais*, II, *Op. cit.*, p. 187.

⁵³⁴ Maurice BLANCHOT, *L'Espace littéraire*, *Op. cit.*, pp. 21-22.

⁵³⁵ Aliette ARMEL, *Marguerite Duras et l'autobiographie*, *Op. cit.*, p. 134.

⁵³⁶ *Ibid.*

⁵³⁷ Marguerite DURAS, *L'Amant*, *Op. cit.*, p. 20.

⁵³⁸ Jacques LACAN, *Hommage fait à Duras du Ravisement de Lol V. Stein* cité par Pamela TYTELLE, « Lacan, Freud et Duras », *Magazine littéraire*, n° 158, mars 1980, pp. 14-15.

⁵³⁹ Marguerite DURAS, *Emily L.*, Minuit, 1987, p. 139.

⁵⁴⁰ Marguerite DURAS, *L'Éden cinéma*, *Op. cit.*, p. 122.

⁵⁴¹ *Ibid.*, p. 60.

⁵⁴² Marguerite DURAS citée par Alain VIRCONDELET, *Duras*, Paris, François Bourin, 1991, p. 257.

quelques jeux de lumière pour susciter sensations et émotions et le jeu des acteurs, lent, à la limite de l'immobilité, répétitif et principalement focalisé sur le regard. Par là, Marguerite Duras semble vouloir remonter jusqu'à son intention première, suivre le fil de sa mémoire, et rendre visible celle-ci. Le spectateur pénètre donc dans son univers mental.

Cet univers où tout se ralentit comme dans un rêve, où chaque souvenir se fige comme une photographie pour donner matière à dire, cet univers donc peut favoriser l'atteinte d'un écoutant par une parole toujours donnée. C'est la visée d'auteurs comme Marguerite Duras puis Jean-Luc Lagarce dans leurs textes à caractère autobiographique, au sujet desquels on a mis en relief l'importance de la mémoire sur la scène, des textes qui font émerger une scène intime sur laquelle les moyens matériels de la pièce sont agencés afin que tout le drame se concentre dans la parole.

iii. Ménager un espace pour la parole : un spectacle entièrement présent dans le dire ou le spectacle intime

a) Un espace propice au dévoilement d'une intimité

- La parole des personnages en guise d'indications scéniques

A l'extrémité du drame de la vie se situe donc une scène de l'intime. Rappelons que l'intimité met en jeu tout ce qui a trait à l'intériorité, tout ce qui est intérieur à un individu. La scène de l'intime se fonde donc, à première vue, sur un paradoxe puisqu'elle se définit dans le rôle qu'elle assigne à l'espace (scénographie, lumières, accessoires), en l'occurrence le rôle d'une caisse de résonance du langage verbal. Cette fonction nécessite parfois des modifications par rapport à certains aspects de la mise en forme théâtrale traditionnelle comme le transfert des didascalies dans les répliques des personnages (description du cadre spatial) qui laisse présager une absence de décor dans la mise en œuvre scénique. Ceci dit, l'espace peut aussi être géré par l'auteur de manière plus traditionnelle, en plaçant sur scène des éléments de décor (Marcel Pomerlo, Wajdi Mouawad), il n'en demeurera pas moins que le traitement de la scénographie sera consacré à la préparation des conditions de réception de la parole, cette dernière constituant la véritable représentation intime. L'intimité, qui reprend en partie les thèmes liés à la mémoire et à la mort (ainsi, dans *4.48 Psychose*, le personnage

principal parle-t-il depuis le seuil d'une mort qu'il semble résolu à se donner), ne se donne donc que dans la délivrance d'une parole favorisée par la dimension matérielle de la scène.

L'Éden cinéma est une traduction théâtrale des souvenirs de l'auteur, du moins de ce qu'elle imagine à partir de ses souvenirs. Cette transposition n'est pas sans poser des problèmes au metteur en scène puisqu'il doit, selon les termes de Duras « intégrer les choses, (...) les rendre dans le théâtre (...), à les prendre là du texte et à les mettre ici, dans l'espace du théâtre⁵⁴³ ». C'est pourquoi Duras préfère l'écriture à toute activité relative à la mise en scène (dont elle fait l'expérience lorsqu'elle assiste Claude Régy alors qu'il monte *L'Éden cinéma* en 1977) puisque l'écriture fait plus facilement advenir les images jusqu'à l'Autre, pour qui elles naissent intérieurement, au fil de la lecture. C'est ce que montre le commentaire qu'écrit Duras dans une des didascalies, qui prend davantage la forme d'une formule romanesque : « Je vois cette auto noire qui avance dans la forêt, le long des montagnes du Siam. La piste droite qui va vers les terres du barrage. Ce dernier voyage de la mère avant sa mort. J'entends que la mère parle. Et qu'on ne répond pas. (...)»⁵⁴⁴ ». Un tel passage pose la question de sa mise en œuvre scénique car on est ici plongés dans les visions de l'auteur qui signale un « manque à voir⁵⁴⁵ » imputable au théâtre, l'impossibilité de montrer le cheminement de l'automobile le long des montagnes de Siam comme ultime déplacement de la mère. En lieu et place du trajet de la voiture, « faute de mieux⁵⁴⁶ », l'auteur prévoit un « parcours lent autour du bungalow qui s'éclaire, le récit se poursuivant après la disparition des personnages au fond de la scène⁵⁴⁷ ». Ce type de commentaires visent à rappeler (au lecteur) que le texte est le fruit d'une reconstitution avant tout intérieure (dans les pensées) de l'univers dans lequel l'auteur a grandi ce que montrent encore des didascalies telle que : « (...) bruits mêlés aux odeurs⁵⁴⁸ ».

De même, l'espace de la pièce donne lieu à d'autres difficultés. Les didascalies liminaires permettent d'identifier trois parties composant le décor : le bungalow avec une terrasse, la plaine autour du bungalow (« L'espace vide autour du bungalow sera la plaine de Kam, dans le Haut-Cambodge, entre le Siam et la mer⁵⁴⁹ ») et la piste des chasseurs. Or, cette piste des chasseurs se trouve derrière le bungalow qui doit être fermé (« Fermé par un manque de lumière. Éteint.⁵⁵⁰ ») pour permettre aux personnages de s'y placer parfois, donc la piste n'est

⁵⁴³ Marguerite DURAS, Jean-Louis BARRAULT (éd.), *Écriture romanesque – Écriture dramatique*, Cahiers Renaud-Barrault, n°91, 1976, p. 20.

⁵⁴⁴ Marguerite DURAS, *L'Éden cinéma*, *Op. cit.*, p. 123.

⁵⁴⁵ *Ibid.*

⁵⁴⁶ *Ibid.*

⁵⁴⁷ *Ibid.*

⁵⁴⁸ *Ibid.*, p. 35.

⁵⁴⁹ *Ibid.*, p. 11.

⁵⁵⁰ *Ibid.*

plus visible. Plus la pièce progresse, plus l'auteur est imprécise sur l'espace, ainsi la scène durant laquelle Suzanne et Joseph dansent ensemble révèle que c'est l'arrière du bungalow que voient les spectateurs ce qui n'était pas précisé jusque là : « Tandis que s'éclaire ce qui entoure ce bungalow, devant : l'endroit supposé de la piste et derrière : vers le public.⁵⁵¹ ». Dans cette scène, l'auteur elle-même ne semble pas certaine de l'agencement scénique puisqu'elle parle d'une aire arrière : « (...) qui est supposée être la piste.⁵⁵² ». Par ailleurs, l'espace de *L'Éden cinéma* doit aussi représenter d'autres espaces qui se succèdent comme dans la sollicitation des souvenirs. De fait, la scène de la première partie, occupée par le bungalow, doit aussi faire apparaître l'espace de la cantine où se rencontrent Suzanne et Mr. Jo ce qui pose un problème de mise en scène qui n'est pas vraiment pris en compte par Duras : « le lieu-cantine (...) (c'est bien entendu le même lieu que le lieu-bungalow)⁵⁵³ ».

En revanche, comme pour contre-balancer à des indications scéniques approximatives, l'auteur déploie de nombreuses didascalies relatives à la lumière au sujet de laquelle elle donne plusieurs détails, d'abord des détails de première main : « La lumière baisse.⁵⁵⁴ », « Le changement se fait avec celui de la lumière⁵⁵⁵ », « Ils quittent la scène dans l'obscurité.⁵⁵⁶ », « Et le bungalow s'éteint. La scène est vide et noire.⁵⁵⁷ », « La lumière baisse de nouveau⁵⁵⁸ », « Noir⁵⁵⁹ », « transfert de lumière⁵⁶⁰ », « Changement de lumière⁵⁶¹ », « Ça s'éclaire légèrement⁵⁶² », « Éclairement des abords du bungalow⁵⁶³ », « La lumière s'éloigne. Disparaît.⁵⁶⁴ », « (...) le bungalow s'assombrit, devient noir⁵⁶⁵ ». La lumière est utilisée comme un moyen pratique pour délimiter les lieux : « La seule différence entre la cantine et le bungalow encore une fois est la nature de la lumière.⁵⁶⁶ » et signifier leur alternance : « La lumière baisse après leur sortie du lieu-bungalow. / Le lieu-bungalow s'éteint⁵⁶⁷ », « La lumière baisse à l'intérieur du lieu-cantine⁵⁶⁸ », « L'endroit s'éteint, progressivement. Tandis

⁵⁵¹ *Ibid.*, p. 70.

⁵⁵² *Ibid.*

⁵⁵³ *Ibid.*, p. 41.

⁵⁵⁴ *Ibid.*, pp. 55, 121.

⁵⁵⁵ *Ibid.*, p. 70.

⁵⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁵⁷ *Ibid.*, p. 94.

⁵⁵⁸ *Ibid.*, p. 97.

⁵⁵⁹ *Ibid.*, p. 121. Le terme revient à deux reprises sur cette même page.

⁵⁶⁰ *Ibid.*, p. 123.

⁵⁶¹ *Ibid.*, p. 124.

⁵⁶² *Ibid.*, p. 127.

⁵⁶³ *Ibid.*, p. 134.

⁵⁶⁴ *Ibid.*, p. 145.

⁵⁶⁵ *Ibid.*, p. 149.

⁵⁶⁶ *Ibid.*, p. 57.

⁵⁶⁷ *Ibid.*, p. 37.

⁵⁶⁸ *Ibid.*, p. 56.

que très lentement s'éclaire le lieu-bungalow (...) ⁵⁶⁹ ». La lumière indique aussi les étapes naturelles du temps : « La nuit tombe ⁵⁷⁰ », « Le lieu-bungalow s'éclaire complètement. (...) C'est le jour. ⁵⁷¹ », « Le bungalow s'assombrit. (...) Le jour revient. Lumière de soleil. ⁵⁷² ». Dans l'ensemble, l'usage de la lumière rappelle la scène expressionniste, par les alternances assez brutales ou la cohabitation entre l'obscurité et la lumière : « Force de cette image : au centre de la scène Mr Jo. Il est en blanc, diamant au doigt, il est très éclairé. Les autres sont dans l'ombre et regardent. ⁵⁷³ », « La lumière s'inverse, toujours, pendant que Suzanne parle, le dehors s'éclaire très fort – tandis que s'assombrit le lieu-cantine ⁵⁷⁴ », « Le bungalow s'éclaire. Autour, maintenant, c'est la nuit partout. ⁵⁷⁵ », « Immense lumière tout d'un coup dans le bungalow ⁵⁷⁶ », « Tout s'éclaire partout ⁵⁷⁷ », « Et puis tout s'assombrit. ⁵⁷⁸ ». A ce titre, les contrastes entre lumière et obscurité sont d'autant plus forts que la lumière peut être très vive : « La scène s'éclaire de lumière blanche et la mère pénètre seule (...) dans la lumière aveuglante. ⁵⁷⁹ », « Le lieu-bungalow s'éclaire. Lumière solaire forte qui rejoint celle du dehors. ⁵⁸⁰ », « Suzanne revient sur les abords du bungalow. / Ça s'éclaire. / Lumière blanche. ⁵⁸¹ ». La lumière plonge la scène dans une atmosphère qui semble sortie de la mémoire de l'auteur, mémoire qui aurait coloré les souvenirs comme le temps colore les photographies et qui, globalement, aurait joué sur la représentation de la lumière : « (...) monte une lumière mauve sur l'avant-scène ⁵⁸² », « Éclairage électrique – ampoules visibles, lumière rougeoyante et triste. ⁵⁸³ », « (...) dans une lumière jaune ⁵⁸⁴ ». La lumière ne contribue pas seulement à créer une scène, un décor, elle accompagne la présence des personnages (« Joseph apparaît dans la lumière ⁵⁸⁵ ») comme dans cette scène de la voiture : « Phares d'auto, brusquement, qui transpercent les lieux, le bungalow. Ils sont là (...) comme épinglés par la lumière. ⁵⁸⁶ », « Les phares balayent la forêt, puis la piste, puis le village endormi, puis

⁵⁶⁹ *Ibid.*, p. 123.

⁵⁷⁰ *Ibid.*, p. 67.

⁵⁷¹ *Ibid.*, p. 133.

⁵⁷² *Ibid.*, p. 147.

⁵⁷³ *Ibid.*, p. 41.

⁵⁷⁴ *Ibid.*, p. 56.

⁵⁷⁵ *Ibid.*, p. 95.

⁵⁷⁶ *Ibid.*, p. 144.

⁵⁷⁷ *Ibid.*, p. 151.

⁵⁷⁸ *Ibid.*, p. 152.

⁵⁷⁹ *Ibid.*, p. 30.

⁵⁸⁰ *Ibid.*, p. 57.

⁵⁸¹ *Ibid.*, p. 80.

⁵⁸² *Ibid.*, p. 38.

⁵⁸³ *Ibid.*, p. 41.

⁵⁸⁴ *Ibid.*, p. 101.

⁵⁸⁵ *Ibid.*, p. 121.

⁵⁸⁶ *Ibid.*, p. 142.

la mère, Suzanne et Joseph.⁵⁸⁷ ». Dans cette scène, la manière dont l'auteur fait apparaître les personnages rappelle ce qu'elle dit à propos de la manifestation des souvenirs, les personnages lui apparaissent de manière lointaine, comme mis partiellement à la lumière de la mémoire. D'autres passages relatifs à la lumière nouent à la question de la mémoire comme l'éclairage d'un seul endroit de la scène (qu'on trouve déjà à l'instant de l'apparition de Mr. Jo) qui rappelle encore la scène expressionniste et semble signifier la sélection qui prélude à la base de toute remémoration : « (...) lumière sur un lieu de la scène⁵⁸⁸ ». Enfin, la lumière semble conférer au lieu du bungalow une vie propre : « Le bungalow (...) se remplit d'ombre, peu à peu.⁵⁸⁹ », « Le bungalow est éclairé. Personne n'est dedans. Comme si le bungalow attendait leur retour.⁵⁹⁰ » ce qui enlève du réalisme à la pièce et fait apparaître ce lieu de l'enfance comme une sorte d'enchantement ce qui est accentué par d'autres éléments comme la « Fumée du thé chaud.⁵⁹¹ » apporté par le colonel qui plonge le bungalow dans une ambiance nimbée de mystère, restituant la fascination de l'auteur à l'égard de son enfance. De surcroît, ce thème de l'enchantement comme fruit de la remémoration, qu'on évoque ici par rapport à la lumière, s'entrevoit dans le traitement du personnage de la mère qui apparaît comme une ombre à plusieurs reprises : « Ce corps cesse d'être visible, il devient une ombre noire dans la lumière blanche.⁵⁹² », « (...) l'ombre noire du corps reste visible.⁵⁹³ », « Le caporal relève le store et l'ombre sur le corps de la mère se dissipe⁵⁹⁴ ».

On voit que les didascalies, outre le fait qu'elles semblent, par leur aspect parfois mystérieux, davantage rédigées à l'intention d'un lecteur qu'à donner des indications destinées à une mise en scène, servent surtout à construire un univers dont la vocation est de recueillir une parole remplie par les souvenirs. L'espace de la scène, que l'auteur souhaite assez vaste et dégagé (« La scène c'est un grand espace vide qui entoure un autre espace rectangulaire⁵⁹⁵ »), avec en son centre le bungalow immuable, la simplicité du décor (« Décor simple⁵⁹⁶ ») et les effets de lumière qui balayent le plateau et le dynamisent sont les principaux éléments qui montrent que la fonction première de l'espace scénique est ici de faire circuler la parole, en lui conférant des nuances, la parole prise dans le jeu des ombres et lumières. On constate en parallèle que les indications les plus édifiantes quant à l'univers dans lequel évoluent les

⁵⁸⁷ *Ibid.*, p. 145.

⁵⁸⁸ *Ibid.*, p. 121.

⁵⁸⁹ *Ibid.*, p. 70.

⁵⁹⁰ *Ibid.*, p. 125.

⁵⁹¹ *Ibid.*, p. 126.

⁵⁹² *Ibid.*, p. 133.

⁵⁹³ *Ibid.*, p. 134.

⁵⁹⁴ *Ibid.*, p. 141.

⁵⁹⁵ *Ibid.*, p. 11.

⁵⁹⁶ *Ibid.*

personnages sont finalement celles qui sont données par ces derniers eux-mêmes. Ainsi, se révèle le contraste entre une didascalie évoquant des odeurs (une didascalie qui se restitue difficilement voire qui peut-être évacuée dans la mise en scène) et une réplique du même ordre (« Joseph : Avec le vent de la mer, l'odeur des îles qui arrive, celle de la saumure de poisson, âcre, mêlée à celle des marécages. A celle des feux⁵⁹⁷. ») qui suscite directement chez le spectateur une sensation et lui donne une information précise sur le cadre dans lequel se passe l'action : la proximité avec l'eau, la présence du vent, l'ambiance macabre qui règne sur la concession. En outre, un lieu comme la piste des chasseurs apparaît plus clairement dans les répliques des personnages que dans les didascalies qui l'ont évoquée. De fait, ces répliques aiguillent peut-être davantage l'aspirant metteur en scène de la pièce que les indications prévues à cet effet. On y apprend que la piste des chasseurs est un lieu qui symbolise la liberté pour les enfants (« Voix de Suzanne : Qu'elle était belle cette piste pour moi. / C'était par là qu'on quitterait la mère. / Qu'on partirait, Joseph et moi.⁵⁹⁸ ») et leurs attentes d'évasion (« Voix de Suzanne : On les entendait de loin, les autos des chasseurs⁵⁹⁹ », « Voix de Suzanne : Je les regardais passer. Un jour viendrait. / Il serait jeune. L'âge de Joseph. Chasseur.⁶⁰⁰ »).

De même, le personnage de la mère donne lieu à des descriptions de la part de Suzanne et Joseph qui jouent en lieu et place des potentielles didascalies qui pourraient apporter des renseignements sur cette dernière. On a déjà vu que plusieurs répliques des enfants décrivent le caractère de la mère ainsi que ses attitudes et, de ces répliques, découlent le jeu correspondant à cette dernière. Il faut ajouter que le corps de la mère donne lieu à des répliques des enfants qui le décrivent comme un prolongement de l'espace naturel par rapport auquel il est comme une petite scène : « Voix de Suzanne : Comme souvent avec le soir le vent du Pacifique s'est levé, il a traversé la plaine, il est passé sur le corps de la mère, puis il s'est engouffré dans la forêt.⁶⁰¹ ». Cette réplique noue à l'intime parce qu'elle est liée à l'image de la mère chez l'auteur, une mère assimilée à un paysage dans ses cahiers personnels : « Ma mère a été pour nous une vaste plaine où nous avons marché longtemps sans trouver sa mesure. (...) C'est une vaste marche qui n'a jamais fini.⁶⁰² ». Les répliques de Suzanne et Joseph font apparaître le personnage de la mère comme un espace dans l'espace mais un espace qui influence le premier, l'absorbe tout entier et impose une étrangeté du fait de sa présence comme, avant cela, sa présence dans la salle de cinéma instituait celui-ci en

⁵⁹⁷ *Ibid.*, p. 35.

⁵⁹⁸ *Ibid.*, p. 39.

⁵⁹⁹ *Ibid.*

⁶⁰⁰ *Ibid.*

⁶⁰¹ *Ibid.*, p. 151.

⁶⁰² Marguerite DURAS, *Cahiers de la guerre et autres textes*, *Op. cit.*, p. 342.

enveloppe protectrice pour les enfants, une sorte de cinéma-utérus au sujet duquel Duras note : « Joseph : On dormait autour du piano sur des coussins⁶⁰³ ».

Si la présence de la mère insuffle à l'espace entier un caractère d'étrangeté, c'est parce qu'elle correspond à un regard intime que l'auteur porte sur cette dernière dont elle limite la psychologie pour la rapprocher des personnages de la tragédie antique avec leurs prises de décision et leurs revirements incompréhensibles, soudains, mystérieux. Ce rapprochement avec la tragédie antique est rendu possible par les mots des enfants : « Suzanne : La mère avait toujours agi comme ça. Elle avait toujours obéi à des évidences dont elle seule avait la certitude.⁶⁰⁴ ». Ainsi, la mère suit-elle, dans *L'Éden cinéma*, une « (...) sorte de logique définitive, invérifiable, qu'elle n'expliquait jamais, et qui, toujours l'avait habitée.⁶⁰⁵ » comme dit le personnage de Joseph. La pièce fait clairement apparaître ce fait notamment à travers l'histoire du diamant qui est divisée en trois temps et donnée par Suzanne : « La mère n'y croit pas.⁶⁰⁶ », « Elle s'acharne, la mère⁶⁰⁷ », « Elle refuse⁶⁰⁸ ». Le diamant l'absorbe complètement, lui faisant oublier ses enfants (« Suzanne : La mère ne prend pas tellement garde à la disparition de Joseph. Elle s'occupe du diamant.⁶⁰⁹ »), l'absurdité de cette quête est confirmée par la poursuite de Mr. Jo par la mère dans les rues de Saïgon : « Voix de Suzanne : (...) elle a quand même continué à l'attendre. A le chercher. Partout dans la ville.⁶¹⁰ ». Ces brusques revirements, ces impulsions contradictoires apparaissent comme un manque de logique et de cohérence du caractère au regard du système aristotélicien mais ils correspondent surtout aux revirements des personnages raciniens, ainsi rejoignent-ils le « Qui te l'a dit ? » prononcé par Hermione dans *Andromaque* (acte V), symbole d'un changement d'avis brutal.

La présence théâtrale de la mère répond donc précisément aux caractéristiques tragiques que lui prête l'auteur dans ses cahiers autobiographiques (*Cahier rose marbré*) : « (...) elle était faite pour les violentes destinées (...) ce qu'elle préférait à tout c'était s'oublier, s'étourdir dans des illusions sans fin. Ma mère rêvait comme jamais je n'ai vu personne rêver. Elle rêvait son malheur même (...)»⁶¹¹, « (...) elle avait une âme d'une violence royale⁶¹² ». En effet, l'acharnement de la mère à construire des barrages et à vouloir planter dans les terres qu'elle occupe (« La mère (...) faisait planter des fleurs (...). Plusieurs fois (...), la sécheresse torride

⁶⁰³ Marguerite DURAS, *L'Éden cinéma*, *Op. cit.*, p. 15.

⁶⁰⁴ *Ibid.*, p. 25.

⁶⁰⁵ *Ibid.*

⁶⁰⁶ *Ibid.*, p. 102.

⁶⁰⁷ *Ibid.*

⁶⁰⁸ *Ibid.*

⁶⁰⁹ *Ibid.*, p. 103.

⁶¹⁰ *Ibid.*, p. 104.

⁶¹¹ Marguerite DURAS, *Cahiers de la guerre et autres textes*, *Op. cit.*, p. 60.

⁶¹² *Ibid.*, p. 61.

avait eu raison de ses efforts. Mais la mère persistait toujours.⁶¹³ ») semble mû par une force dont elle seule sent les effets : « Ma mère ne consulta aucun technicien afin de savoir si ces barrages seraient efficaces. Elle le croyait, elle agissait toujours en vertu d'une logique supérieure et incontrôlable.⁶¹⁴ ». C'est ce qu'on retrouve dans la pièce : « Joseph : Elle en était sûre. Elle n'avait consulté aucun technicien. Elle n'avait lu aucun livre : elle en était sûre.⁶¹⁵ ». Cette détermination influe sur le jugement des enfants Donnadiou : « Sa réalité était notre rêve. Nous fûmes nourris d'elle comme les autres enfants le sont de chimères. Nous avons partagé ses malheurs et ses joies dans toute leur plénitude.⁶¹⁶ ». Cet aspect est renforcé d'une part par l'intime conviction de la mère : « Nous y croyions d'autant plus que ma mère « savait » que nous devions être millionnaires au bout de quatre ans.⁶¹⁷ » ce que l'auteur adapte à la pièce : « Joseph : Tous seraient riches. / L'année prochaine.⁶¹⁸ ». D'autre part, la mère fascine parce qu'elle entretient des liens avec le monde de l'au-delà :

A cette époque-là, elle se tenait encore en communication avec mon père, mort depuis de longues années ; elle ne faisait rien sans lui demander conseil, et c'était lui qui lui « dictait » tous ses plans d'avenir. Ces « dictions », d'après elle, ne se faisaient que vers une heure du matin, ce qui justifiait les nuits de veille de ma mère et lui conférait à nos yeux un prestige fabuleux.⁶¹⁹

Dans la pièce, les rapports surnaturels entre la mère et le père de l'auteur ne sont pas évoqués, en revanche la vie avant la mort du père apparaît aux enfants comme un temps mythique, un âge d'or inaccessible aux enfants : « Suzanne : Les meilleures années de la mère⁶²⁰ », « Joseph : (...) terre lointaine, visitée, et quittée, aussitôt⁶²¹ ». Dans le flou du temps passé apparaît néanmoins le visage de la mère jeune : « Suzanne : On ne se souvenait pas de cette femme, notre mère, jeune, entourée d'enfants (...) Des yeux, verts, disait-on. Des cheveux noirs.⁶²² ». On ne sait pas bien, avec cette réplique (« disait-on »), si quelqu'un a donné ces détails aux enfants ou si c'est eux-mêmes qui ont forgé ce visage de la mère, cependant elle renvoie à une remarque formulée dans les *Cahiers de la guerre* : « J'ignore sa vie de femme, de jeune fille, d'épouse. Je la vois notre mère, c'est tout.⁶²³ ».

Le statut des didascalies dans *L'Éden cinéma* est particulier car ces dernières manquent de clarté parfois (l'auteur suppose, utilise le mode conditionnel), à d'autres endroits elles

⁶¹³ *Ibid.*, p. 96.

⁶¹⁴ *Ibid.*, p. 37.

⁶¹⁵ Marguerite DURAS, *L'Éden cinéma*, *Op. cit.*, p. 24.

⁶¹⁶ Marguerite DURAS, *Cahiers de la guerre et autres textes*, *Op. cit.*, p. 343.

⁶¹⁷ *Ibid.*, p. 36.

⁶¹⁸ Marguerite DURAS, *L'Éden cinéma*, *Op. cit.*, p. 26.

⁶¹⁹ Marguerite DURAS, *Cahiers de la guerre et autres textes*, *Op. cit.*, p. 36.

⁶²⁰ Marguerite DURAS, *L'Éden cinéma*, *Op. cit.*, p. 14.

⁶²¹ *Ibid.*

⁶²² *Ibid.*

⁶²³ Marguerite DURAS, *Cahiers de la guerre et autres textes*, *Op. cit.*, p. 342.

indiquent ce qui ne se fait pas sur la scène, les non-actions, tandis qu'à d'autres endroits encore elles doublent les répliques : « On voit ce qui est dit⁶²⁴ ». En outre, elles mettent en valeur l'incapacité du théâtre à rendre visibles les éléments formulés dans l'ordre de l'écrit. Inversement, les répliques des personnages donnent des indications plus riches et plus instructives quant à l'univers de la pièce, notamment l'univers visuel, dans lequel se passe l'action. Le décor est précisément décrit dans la parole des personnages et le spectateur est invité à construire cet univers mentalement bien davantage qu'à le voir. Ainsi, Duras fait-elle passer les souvenirs inscrits dans sa vie intérieure directement dans la vie intérieure du spectateur, dans sa capacité à imaginer, à recomposer et à rêver.

Par là s'engage un tournant de la réflexion, par lequel c'est le statut du voir qui est remis en cause. Tous les procédés relatifs à la visibilité de la scène sont relégués au second plan de la scène autobiographique telle qu'elle se présente à travers *L'Éden cinéma* mais aussi, plus récemment, avec *4.48 Psychose* de Sarah Kane ou encore avec certains aspects des textes de Lagarce dans lesquels les éléments visuels sont entièrement agencés en vue de ménager la réception du discours par le public. Il s'agit là pour les auteurs de parer à la marge de déformation induite par la dimension visuelle. On rejoint ici la pensée de Maurice Blanchot qui compare l'auteur à un acteur « ce personnage éphémère (...) tué par le spectacle qui le rend ostentatoire⁶²⁵ ». Durant le temps de la représentation, l'auteur se livre en se changeant en un autre (le personnage) évoluant dans un univers fictif (plus ou moins proche, on l'a vu, de la biographie de l'auteur) et visible. Étant donné que « le vu est tellement voyant qu'il diffère de lui-même⁶²⁶ », en ménageant une place toute particulière pour le discours, l'auteur marque donc sa méfiance à l'égard de la dimension visuelle de la scène en même temps que son intention de s'en éloigner. L'auteur tente de parer à cette disparition, à cette sorte de noyade de lui-même dans le spectacle en refusant de voir son histoire et en préparant le terrain d'une parole qui seule laissera la trace de sa voix et plus largement de son être-là ainsi que de sa vie intérieure (composée des souvenirs, rêves, expériences).

A ce titre, la quasi-absence d'indications scéniques dans *4.48 psychose*, qui marque une différence avec ses pièces précédentes dans lesquelles Sarah Kane s'était montrée très précise quant aux lieux de la trame (et rapproche sa dernière pièce de *Manque*), tend à illustrer cette aspiration de l'auteur à faire résonner son intériorité dans celle du spectateur, une aspiration qui semble entraîner un délaissement des didascalies pour projeter toute la représentation vers

⁶²⁴ Marguerite DURAS, *L'Éden cinéma*, *Op. cit.*, p. 32.

⁶²⁵ Maurice BLANCHOT, *Le Ressassement éternel* suivi de *Après coup*, Paris, Éditions de Minuit, 1983, p. 86.

⁶²⁶ Sylvain SANTI, « L'intime mis à nu », Éliane BURNET, Pascal BOUVIER, Catherine LENOIR-BELLE (éd.), *Sémiologie du secret*, Malissard, Éditions Aleph, 2004, p. 89.

la réception d'un dire. Par conséquent, le discours du personnage principal donne une idée précise de la manière avec laquelle il envisage l'espace qui l'entoure et peut s'assimiler à un discours didascalique comme le montrent ces répliques : « (...) entre un rai de lumière⁶²⁷ », « Ouverture de la trappe / Lumière crue⁶²⁸ », « Une table, deux chaises et pas de fenêtre⁶²⁹ ». De même, la pièce s'achève sur une réplique dont on ne sait pas bien si elle est une indication scénique à l'intention d'un potentiel metteur en scène, une image, ou les deux à la fois : « S'il vous plaît ouvrez les rideaux⁶³⁰ ». Une ambivalence pèse donc sur les éléments qui sont d'ordre scénographique. Donnés par le personnage, ils sont avant tout destinés à reconstituer dans l'esprit du spectateur le paysage mental de l'auteur qui semble s'adresser directement à lui. Mais alors, comment les metteurs en scène abordent-ils la question de l'espace dans *4.48 psychose* ? C'est essentiellement autour de l'idée qu'on assiste à un dévoilement intime qu'ils travaillent.

On a vu que dans *L'Éden cinéma*, les didascalies posent un certain nombre de questions au metteur en scène. Néanmoins, Duras a laissé quelques indications annexes à sa pièce et elle a également pris part à la création de la pièce par Claude Régy en 1977, rien de tout cela avec la pièce de Sarah Kane qui confronte les metteurs en scène à son silence et à un texte qui contient des indices laissant entendre que s'exprime ici une intimité. De fait, chaque metteur en scène va avant tout tenter de rendre compte d'un univers qui refléterait les sensations et les sentiments de ce personnage si proche de l'auteur. Dans la création de la pièce à Londres en 1999, James MacDonald avait conçu avec le scénographe Jeremy Herbert un décor simple dans lequel on retrouvait la table et les chaises évoquées par le personnage dans la pièce. Un élément de décor avait été ajouté néanmoins : dominant la scène, un miroir incliné à quarante-cinq degrés coupait tout l'arrière du décor, lui donnant l'aspect d'une petite chambre mansardée. Le miroir présente l'avantage de constituer une scénographie à lui tout seul et sa présence renvoie au ressenti relatif au dédoublement de la conscience et à l'aliénation. Ainsi, les spectateurs suivent l'action sur deux plans à la fois, ils voient les acteurs jouer en face d'eux, sur le plan de la réalité, ainsi qu'au-dessus de leur tête, sur un plan virtuel. Le miroir traduit en images scéniques des portions du texte qui sont dites, par exemple la série de nombres allant de 100 à 2 par soustraction de 7 en 7 est écrite par un des acteurs sur la table dans l'ordre inverse et le miroir les réfléchit vers le public dans le bon ordre. A un certain moment, les lettres « RSVP⁶³¹ » (Rendez-vous s'il vous plaît) apparaissent de manière

⁶²⁷ Sarah KANE, *4.48 Psychose*, *Op. cit.*, p. 9.

⁶²⁸ *Ibid.*, pp. 33, 38, 49, 50.

⁶²⁹ *Ibid.*, p. 38.

⁶³⁰ *Ibid.*, p. 56.

⁶³¹ *Ibid.*, p. 20.

spectrale sur le miroir et l'un des locuteurs réplique en lançant un avion en papier à travers la scène. Le miroir montre donc un dialogue ininterrompu entre la réalité et le monde virtuel qu'il représente parce qu'il contient un espace irréel derrière la surface réfléchissante. Le miroir symbolise la dimension intime de ce texte qui rend compte d'une quête identitaire : « (...) je peux me voir moi-même⁶³² » dit le personnage principal. Utilisé comme une hétérotopie, notion développée par Michel Foucault, il est ce « lieu sans lieu⁶³³ » qui représente le regard du sujet qui, depuis le fond de cet espace virtuel qui est de l'autre côté de la glace, se porte sur le sujet portant son regard vers lui-même.

On retrouve d'autres éléments qui se posent en symbole d'un dévoilement intime dans les mises en scène suivantes de *4.48 psychose*. Dans la mise en scène de Claude Régy (2002), un rideau de tulle, parfois opaque, parfois transparent selon le jeu ténu des éclairages, constitue un espace de projection pour les chiffres des exercices de logique, pour des mots indéchiffrables. Mais le rideau est surtout un moyen pour voiler et dévoiler les silhouettes, notamment celle du second personnage (le médecin) dont la présence semble irréelle, floue. Cet espace, dans lequel on devine plus que l'on ne voit, tend aussi à rendre compte d'un réel qui ne se distingue plus de toutes les formes de l'imagination, quand se brouillent les lieux, les époques, les visages : « Se trouve supprimé l'arbitraire des mesures et des séparations. On ne sait plus où s'arrête le corps (...) des pans de réels entraînés, perdus, dans un champ d'imagination.⁶³⁴ ». De fait, l'espace conçu par Claude Régy, à la faveur de ce voile utilisé alternativement comme un rideau ou comme une surface de projection, peut faire penser à l'espace des toiles de Vincent Van Gogh et à leur effet sur le spectateur : l'espace apparaît comme sous le coup d'une déformation presque imperceptible, d'une torsion, d'une inflexion des surfaces les unes vers les autres, d'une lumière dynamique. C'est leur vie intérieure que cherchent à rendre perceptible le peintre comme l'auteur et la difficulté de vivre dans un espace mental oppressant et guetté par la folie.

Par conséquent, la mise en scène de Grzegorz Jaryna (2004) se situe dans la continuité des mises en scène précédentes puisque le metteur en scène s'inspire des répliques même du personnage principal de *4.48 Psychose* pour composer un espace destiné à faire résonner une parole intime. Cependant, la mise en scène du polonais est certainement celle qui rend le plus justement compte de la dimension autobiographique de ce texte dramatique. Ce n'est plus un voile qui découpe l'espace mais des cloisons transparentes et des néons qui tracent une sorte

⁶³² *Ibid.*, p. 38.

⁶³³ Michel FOUCAULT, « Des espaces autres », *Dits et écrits IV*, Gallimard, Bibliothèque des sciences humaines, 1994, pp. 755-759.

⁶³⁴ Claude REGY, *L'État d'incertitude*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2002, p. 42.

de chemin labyrinthique sur la scène, dans lequel se déplace une héroïne dont le personnage apparaît divisé en trois : la petite fille, la jeune femme et la vieille femme. De ce décor où dominant le plastique et une lumière plutôt blafarde se dégage une impression d'impersonnalité qui correspond à l'univers de l'hôpital psychiatrique et pourtant on assiste à un moment de basculement quand le corps nu de l'héroïne traverse très lentement le plateau du lointain au devant de la scène. A partir de ce moment, c'est comme si tout le décor s'éclairait d'une nouvelle lumière et devenait l'écrin d'un spectacle de l'intimité. Cette mise à nu, par l'ostentation qu'elle impose, est une mise à mort du personnage, elle entre dans le cadre de ce que Maurice Blanchot nomme « le mourir⁶³⁵ » c'est-à-dire qu'elle est aussi une ouverture qui vient signifier la démarche de l'auteur, une ouverture vers l'espace de l'altérité et du mouvement ouvert par la création artistique. Cette nudité, proposée par le metteur en scène, invite moins à voir l'intimité du personnage qu'à envisager les mots de l'auteur dans toute leur nudité c'est-à-dire à entendre la blessure derrière le mot et la phrase, ce qui constituerait la véritable expérience intime. Ce sont les mots de Georges Bataille dans *Madame Edwarda* qui sont les plus à même d'expliquer que cette entente du texte par le public est déjà un partage entre celui-ci et l'auteur : « (...) si personne ne réduit à la nudité ce que je dis, retirant le vêtement et la forme, j'écris en vain.⁶³⁶ ». La nudité renvoie ici davantage à ce qui se passe entre le spectateur et l'auteur qu'au dévoilement auquel procéderait ce dernier : « (...) L'œuvre est œuvre seulement quand elle devient l'intimité ouverte de quelqu'un qui écrit et de quelqu'un qui la lit, (...) du pouvoir de dire et du pouvoir d'entendre.⁶³⁷ ». Ainsi, le départ des acteurs, à la fin de la pièce, la répétition incessante du même chiffre par une voix *off* et l'absence de clôture conventionnelle de la représentation (salut des acteurs et applaudissements) viennent confirmer ce spectacle de l'ouverture pendant lequel un auteur a parlé au public, à chercher à l'atteindre. A cet égard, les dernières répliques du drame semblent être adressées à un hypothétique spectateur, notamment la dernière réplique qui reprend aussi la pensée d'une ouverture : « S'il vous plaît ouvrez les rideaux⁶³⁸ ». De plus, cette absence de clôture du spectacle dans la mise en scène de Jaryna, avec ce dépeuplement final, vient renforcer l'idée qu'on ne palpe la présence des êtres qu'au travers de leur disparition et, par là, le metteur en scène rend palpable l'extinction de la voix de l'auteur. Par conséquent, la pièce de Sarah Kane invite à envisager sa mise en scène comme un moment de résonance de l'intimité par lequel l'auteur cherche à atteindre le spectateur et lui adresse ses mots : « L'intime (...) loin d'être clos, secret, refermé, dépasse constamment, il

⁶³⁵ Maurice BLANCHOT, *Le Pas au-delà*, Gallimard, 1973, p. 147.

⁶³⁶ Georges BATAILLE, *Madame Edwarda (Œuvres complètes III)*, Gallimard, 1971, p. 28.

⁶³⁷ Maurice BLANCHOT, *L'Espace littéraire, Op. cit.*, p. 35.

⁶³⁸ Sarah KANE, *4.48 Psychose, Op. cit.*, p. 56.

excède toujours parce qu'il s'agit d'une rencontre avec l'autre.⁶³⁹ » à quoi semble répondre l'appel de l'héroïne : « (...) je n'arrive pas à vous trouver⁶⁴⁰ ». Enfin, on voit que ces éléments retenus comme vecteurs d'une représentation ayant trait à l'intime, tant le miroir (James Mac Donald), que le rideau de tulle (Claude Régy) que les cloisons transparentes (Grzegorz Jaryna), sont autant de tentatives des metteurs en scène pour monter un texte qui ne comporte aucune indication relative à l'espace et leurs propositions mettent toutes en jeu la perception du spectateur qui est alternativement obstruée, floutée, éclaircie de sorte que son acuité auditive prend le pas sur ce qu'il voit. Ainsi, le texte peut-il atteindre le spectateur.

L'Éden cinéma comme *4.48 Psychose* montrent un traitement des contenus informatifs (descriptions, agencements, détails relatifs à l'espace scénique) en lien avec le désir de l'auteur de favoriser la circulation du flux langagier dont il est l'émetteur, l'acteur le vecteur (simple porte-voix de ce processus) et le spectateur le récepteur. Ce sont donc les personnages qui se chargent de transmettre les informations. Mais il est aussi des pièces où l'auteur conçoit un espace sans recourir à la parole des personnages, c'est le cas de Marcel Pomerlo (*L'Inoublié*) et de Jean-Luc Lagarce (*Histoire d'amour, derniers chapitres*). Dans ces cas, l'auteur en revient aux didascalies et à un décor plus conventionnel qui se donne néanmoins à voir comme un écrin à la parole produite, adaptant ses contours à l'intimité véhiculée par les mots.

- Un espace-écrin prévu par l'auteur : un *continuum* entre la vie intérieure de l'auteur-acteur et la scénographie

En effet, le décor, dans la pièce de Pomerlo, comme celle de Lagarce, apparaît comme le prolongement même de l'auteur, plus précisément de sa vie mentale et il n'occupe d'autre fonction que de recevoir les mots prononcés en scène et de faire perdurer leur existence et leur action sur les spectateurs par des jeux de résonances (matières, objets), de correspondances (couleurs) et de symboles.

Pour son monologue autobiographique, *L'Inoublié*, Marcel Pomerlo évolue dans un espace renvoyant directement à l'enfance, en particulier la sienne. Les spectateurs accèdent à la salle après avoir emprunté un couloir sur les murs duquel sont disposés de vieilles photos de famille et des pochettes de disques. Sur la scène est recomposé l'univers familial de l'enfance de l'auteur-acteur, le calendrier de l'épicerie familiale Pomerleau et fils, des lampes des années 1960-1970, prennent place sur le plateau. En outre, l'eau y est omniprésente dans des

⁶³⁹ Serge LECLAIRE, « Du divan à l'écran », Nicole CZECHOWSKI (éd.), *L'Intime*, Paris, Éditions Autrement, Série *Mutations* n°81, juin 1986, pp. 12-15.

⁶⁴⁰ Sarah KANE, *4.48 Psychose*, *Op. cit.*, p. 21.

réceptifs posés de part et d'autre de l'aire de jeu. Il y a d'abord une homogénéité visuelle qui se dégage du plateau et qui est assurée par le *kitsch* qui caractérise les objets d'ameublement comme les lampes et qu'on retrouve dans le costume de l'acteur, un manteau arborant des couleurs criardes typiques de la mode des années 1970. Semblant répondre à un niveau sonore à cet univers caractéristique d'une époque, les chansons de variétés diffusées pendant le spectacle rappellent à la fois la musique festive de cette époque tout en se mêlant aux drames personnels racontés par l'acteur. Les souvenirs de ce dernier font également l'objet d'une « transposition métaphorique⁶⁴¹ », les mots trouvant une illustration dans une autre sphère qui est l'eau largement prise en compte par le jeu de l'acteur (et permettant de mettre en scène de nombreuses facettes du souvenir, relatives au jeu, à l'apprentissage, aux larmes *etc.*). On voit ici que le décor est chargé de prolonger ce qui est donné par le langage verbal.

L'écho que peuvent trouver les mots dans le jeu avec l'eau contribue à construire l'espace en tant qu'écrin de la parole. Ceci est accentué par le fait qu'avant même d'entrer dans la salle où a lieu la représentation, le spectateur emprunte un couloir qui entre déjà dans le cadre de la scénographie et prend part à la reproduction de l'univers intime de Pomerlo. Arrivé dans la salle, le public prend place sur des chaises qui elles aussi font partie du décor puisqu'elles sont disparates et correspondent à l'ameublement des années 1970. Cette première approche donne l'impression de pénétrer dans une cabane d'enfant où l'on va assister à une maturation qui mène à l'âge adulte. De fait, la cabane d'enfant est un lieu concret, inscrit dans le réel mais néanmoins coupé du temps réel, c'est un espace qui héberge l'imaginaire. A ce titre, il peut donner la sensation d'entraîner le spectateur dans différents endroits (des lacs glacés à la piscine, des lacs à la maison familiale) comme l'espace hétérotopique fait « se succéder sur le rectangle de la scène toutes sortes de lieux qui sont étrangers les uns aux autres⁶⁴² ». De plus, cet espace fait penser à une cabane d'enfant parce qu'il se présente aussi comme un espace protecteur que la présence de l'eau transforme en espace symbolique, en ventre maternel. Ce cocon semble être relié à l'auteur, les mots servant de cordon ombilical en quelque sorte entre ce dernier et un univers qui reflète entièrement ses souvenirs, ses sensations, des sentiments.

On voit ainsi une tendance à construire un espace-écrin qui se répète dans la création d'*Histoire d'amour (derniers chapitres)*. Alors que dans le texte, on sait que l'action se passe dans une ville indéterminée, sombre, détruite par une guerre, dans sa mise en scène Lagarce place l'action dans un théâtre, plus précisément sur la scène d'un théâtre. Il brouille ainsi les limites entre le théâtre en tant que lieu de la représentation et le théâtre en tant que décor de la

⁶⁴¹ Marcel POMERLO, Sylvain LAUZON, « Pomerlo au fil de son existence », *Op. cit.*

⁶⁴² Michel FOUCAULT, « Des espaces autres », *Dits et écrits IV, Op. cit.*, pp. 755-759.

pièce, puis entre le théâtre en tant que genre dans lequel s'inscrit le texte (la représentation des retrouvailles de trois personnages dans un théâtre) et le récit théâtralisé d'une histoire passée (une pièce qui raconte la lecture d'une pièce sur l'histoire du trio), enfin entre la fiction et la réalité (on a vu que Lagarce jouait à superposer sa figure sur celle du Premier Homme, qu'il joue, notamment au moyen des accessoires qui font du Premier Homme un personnage d'auteur malade). Par ailleurs, l'auteur exploite la vocation hétérotopique du lieu théâtral car ce dernier est ici ouvert à plusieurs possibles : il est le lieu de l'histoire passée entre les trois personnages de la pièce et c'est depuis ce plateau que sera lue l'histoire d'amour, elle-même ouvrant le théâtre à d'autres lieux (la ville, le vallon).

De surcroît, ce théâtre se double d'une autre fonction puisqu'il fait office de maison pour le personnage du Premier Homme : « Dans le théâtre – celui que construisit le Deuxième Homme (...) – dans le théâtre s'est installé le Premier Homme. C'est là qu'il vit en attendant les deux autres personnages, c'est là qu'il les reçoit pour leur lire et leur faire lire la pièce *Histoire d'amour*.⁶⁴³ ». Lagarce décrit donc un plateau de théâtre sur lequel prend place un campement, un « appartement précaire⁶⁴⁴ », un « squat au milieu d'un théâtre abandonné⁶⁴⁵ » (un lit, des livres, de la nourriture, une machine à écrire). Ainsi, le théâtre forme une enveloppe au personnage de l'auteur et Lagarce entend l'utiliser comme un espace qui prolonge les pensées de son personnage comme il l'explique dans ses notes de mise en scène : « Le premier Homme vit dans l'image mentale de ce qui est décrit à la fin de la pièce, il vit dans le lieu de son histoire. (...) Il a écrit une histoire qui parle de théâtre, il vit dans ce théâtre.⁶⁴⁶ ». Jouant le Premier Homme, et brouillant volontiers les pistes des éléments autobiographiques et des éléments inventés, Lagarce invite ici à envisager l'espace de sa pièce comme un espace de l'imaginaire pur où chaque élément inventé est nourri par un fait réel et chaque fait réel déformé par l'imagination. En somme, l'espace est entièrement agencé de sorte à mettre en valeur la délivrance de la parole, sa circulation et le contact qu'elle instaure avec le public comme seule rencontre possible, une rencontre qui ne soit pas pure fiction et distraction mais qui invite aussi le spectateur à entendre ses propres échos intérieurs (regrets, souhaits *etc*) derrière ceux des personnages.

La scène intime se définit donc par une concentration de ses éléments visuels autour de la question de la circulation de la parole. De fait, comment cette scène organise-t-elle ses

⁶⁴³ Jean-Luc LAGARCE, « Notes de mise en scène », Jean-Pierre THIBAUDAT, *Le Roman de Jean-Luc Lagarce, Op. cit.*, pp. 235-236.

⁶⁴⁴ *Ibid.*

⁶⁴⁵ *Ibid.*

⁶⁴⁶ *Ibid.*

ressorts en vue de représenter de manière concrète la prééminence de la parole sur tout le reste de la représentation ?

b) La parole des personnages par rapport aux éléments visuels de la représentation : entrer dans la conscience de l'auteur

L'intimité dégagée par les textes les plus contemporains d'une scène autobiographique est imputable à un discours des personnages qui se positionne clairement par rapport aux éléments visuels qu'ils décrivent, mettent en valeur ou ignorent. Ainsi, dans *Le Pays lointain*, Lagarce développe, dans le discours des personnages, un méta-discours sur sa pièce. Celui-ci rappelle à de nombreux endroits qu'on se situe ici dans le genre théâtral : « Je ne sais plus où on en était. Le Prologue, la fin du Prologue. On n'a pas fini ?⁶⁴⁷ », « Le Guerrier, tous les guerriers. Tous ceux-là que je fais, ceux-là que je joue, mon groupe entier.⁶⁴⁸ », « Si quelqu'un veut faire le boxeur à ma place, je n'en prendrai pas ombrage, je ne me sens pas de taille.⁶⁴⁹ », « J'énumère, j'essaye de me souvenir et j'énumère. La liste là de tous les personnages que je joue / J'ai appris tout cela par cœur, c'est du travail.⁶⁵⁰ ». Mais surtout, en une réplique, l'auteur semble se justifier sur l'absence de didascalies dans son texte, sur l'absence d'indications relatives à la dimension visuelle de sa pièce : « (...) je me méfie des accessoires.⁶⁵¹ ». Ces mots apparaissent presque comme une indication ou un conseil à un metteur en scène potentiel, invité à privilégier la représentation de la délivrance de la parole. De même, la demande du personnage de la mère (« (...) (On se met comment ?)⁶⁵² ») peut être entendue, avec la distance qu'elle introduit, comme la question malicieuse posée par un auteur aux futurs acteurs de son texte, les interrogeant sur le statut de leur corps dans la représentation, eux qui apparaissent surtout comme des porte-voix. Ainsi, ce méta-discours assigne à la pièce une étrangeté puisqu'elles semblent donner à entendre les pensées de l'auteur sur son propre texte, ses hésitations, ses interrogations, ses choix en-deçà des répliques de ses personnages.

On observe aussi un agencement de la parole pensé par rapport aux éléments visuels dans *Incendies* de Wajdi Mouawad. Dans cette pièce, l'auteur a effacé tout ce qui pouvait ancrer la trame dans la réalité de la guerre du Liban qui n'est même pas citée. De même, les noms des communautés, des milices, des confessions sont effacés et les groupes ne sont définis que par leur situation (réfugiés, résistants, miliciens). L'auteur préfère décrire ce pays indéterminé par

⁶⁴⁷ Jean-Luc LAGARCE, *Le Pays lointain*, *Op. cit.*, p. 27

⁶⁴⁸ *Ibid.*, p. 36.

⁶⁴⁹ *Ibid.*, p. 50

⁶⁵⁰ *Ibid.*, p. 46.

⁶⁵¹ *Ibid.*, p. 26.

⁶⁵² *Ibid.*, p. 37.

le lien ombilical qui l'unit aux personnages des enfants. Ce sont donc les lieux touchés par la guerre que nous donne à voir l'auteur : orphelinats, écoles, camps de réfugiés, villages. Mais, si les didascalies décrivent majoritairement les attitudes et les gestes des personnages, elles sont très lapidaires quand il s'agit de ces lieux dont on devine qu'ils sont à suggérer plus qu'à reconstituer sur la scène.

En revanche, Mouawad met en valeur les multiples écarts temporels et spatiaux entre le Canada d'aujourd'hui et le pays natal de Nawal aujourd'hui, entre le Canada d'aujourd'hui et le pays natal de Nawal dans les années 1970-1980, entre Nawal jeune femme et ses enfants et ce au moyen de la parole. Ainsi, en mettant en place une technique du montage parallèle, l'auteur fait dialoguer plusieurs espaces et plusieurs époques. Les personnages se croisent et leur parole se superpose, on voit ainsi Jeanne croisant sa mère jeune : « Nawal (19 ans) et Sawda sur une route de chaleur. [...] Elles croisent Jeanne. Jeanne écoute le silence de sa mère⁶⁵³ ». Ce montage parallèle permet à l'auteur de mettre en lumière les quêtes respectives et surtout inversée des personnages, qui rappellent en outre sa propre quête identitaire. Tandis que la grand-mère de Nawal, Nazira, lui demande de quitter le village pour apprendre à lire et à écrire (« (...) apprends à lire, apprends à écrire, apprends à compter, apprends à parler. Apprends. (...) ils ne marqueront rien sur la pierre car aucun d'entre eux ne sait écrire. Toi, Nawal, quand tu sauras, reviens et grave mon nom sur la pierre.⁶⁵⁴ »), Jeanne, doctorante en mathématiques, doit se déconditionner du savoir pour retrouver ses origines, elle commence ainsi par ne plus donner ses cours à l'université. Ceci lui vaut les reproches de son frère dans une scène à l'intérieur de laquelle s'intercale une autre scène dans laquelle nous voyons Nawal apprendre l'alphabet à sa compagne de route Sawda. Par la suite, Jeanne part au Liban et semble abandonner la rédaction de son doctorat : « Je vais (...) tomber loin, très loin de cette géométrie précise qui structurait ma vie. J'ai appris à écrire et à compter, à lire et à parler. Tout cela ne sert plus à rien.⁶⁵⁵ ». Le montage parallèle permet d'unifier la parole dans ce sens que les personnages n'ont pas conscience qu'eux-mêmes et les actions qu'ils accomplissent se répondent et se font écho à travers le temps et l'espace comme si l'échange ne se passait plus à travers la parole mais se faisait entre les consciences, toutes régies par une conscience supérieure qui serait celle de l'auteur. En procédant ainsi, l'auteur semble nous faire entrer dans les résonances de sa propre vie intérieure, chaque réplique construisant un long texte homogène faisant entendre ses propres réflexions au sujet de l'exil, du pays natal, du patrimoine tripal, de l'oubli de la langue maternelle. On voit donc que la dimension visuelle

⁶⁵³ Wajdi MOUAWAD, *Incendies*, *Op. cit.*, p. 38.

⁶⁵⁴ *Ibid.*, pp. 41-42.

⁶⁵⁵ *Ibid.*, p. 74.

de la pièce est reléguée au second plan d'une parole qui construit le temps et l'espace au gré des pensées de l'auteur.

La formule de J.-P. Sarrazac, « drame-de-la-vie », a servi à regrouper plusieurs textes à caractère autobiographique qui mettent en œuvre des principes similaires au niveau de la mise en scène. Mais pour établir une cohérence, il fallait trouver des mouvements et des nuances à l'intérieur même de ce modèle : l'agonie dramatique qui présente une fragmentation et une absence d'accomplissement de l'action correspondant à un état intermédiaire dans lequel se sentirait, se vivrait ou même s'imaginerait l'auteur, la mémoire qui se manifeste à travers la présence régulière de la photographie comme symbole du souvenir (modèle structurel, influence sur le jeu d'acteur), l'intimité qui exige qu'un espace propice à la parole soit conçu (modifiant le rôle des didascalies, cherchant à relier l'auteur-acteur à un décor, soignant particulièrement les conditions d'émission et de réception de la parole par rapport à la dimension visuelle de la pièce). Comme dans le modèle précédant, c'est la vie intérieure de l'auteur qui est mise en lumière mais celle-ci se montre ralentie voire paralysée ou encore fragmentée sous l'effet d'une mort imminente, d'une maladie qui ronge le corps et l'esprit, d'un cauchemar angoissant, d'un souvenir dont le retour est grinçant. Les procédés qui ont trait aux éléments visuels nous montrent aussi une gradation jusqu'à la scène de l'intimité : il apparaît que, progressivement, et à la faveur d'un dépouillement général de la scène, les auteurs cherchent à faire sentir leur présence dans la représentation de leur texte. C'est la marque de cette volonté des auteurs dans leurs œuvres qui confirme la nature autobiographique de ces dernières.

La mise en œuvre scénique qui s'identifie dans les textes formant le *corpus* consiste en une exhibition de la vie intérieure de l'auteur et ce, que le texte soit une autobiographie théâtrale ou un texte à caractère autobiographique, qu'il y ait identité de nom ou pas. Cette exhibition de l'intériorité prend plusieurs formes mais c'est principalement entre le *Drame de la vie* rétinien et le modèle du « drame-de-la-vie », c'est-à-dire à la charnière des XVIII^e et XIX^e siècles, qu'elle évolue.

Dans les textes anciens (Adam de la Halle, Molière), tout comme dans la pièce de Restif de la Bretonne, la représentation met en avant l'effusion des sentiments, la frénésie d'événements, la profusion des rencontres et des lieux fréquentés, en bref le rythme d'une vie envisagée comme un débordement constant. C'est ce que réactive Philippe Caubère dans ses œuvres autobiographiques. Les textes entrant dans le cadre de cette première tendance présentent une dramaturgie charpentée selon le modèle aristotélicien, un soin particulier est notamment apporté à l'articulation et à la cohérence. En outre, c'est une scène qui soigne également son rapport au réalisme puisque le monde représenté est celui dans lequel évolue l'auteur, qu'il soit reconstitué par un décor ou par l'acteur même ce qui n'empêche nullement le merveilleux d'intervenir comme on l'aura vu dans *Le Jeu de la Feuillée* ou dans *Le Roman d'un acteur*.

Puis, à partir de la dramaturgie strindbergienne, on assiste à une défiguration de la scène aristotélicienne que l'expression autobiographique récupère largement à son compte. En effet, avec la fragmentation de la structure dramaturgique, avec l'abandon de la cohérence, de la vraisemblance, l'auteur acquiert plus de liberté pour exprimer les sentiments, les émotions, les sensations qui prennent place dans son intériorité à la suite des événements vécus et celle-ci n'est ni cohérente ni vraisemblable. Elle entraîne le spectateur dans un monde instable qui n'a rien de commun avec le monde réel : tout y est ralenti, dégradé, immobilisé, défraîchi comme lorsque les souvenirs adviennent à la mémoire, comme lorsque les angoisses assaillent l'individu.

Néanmoins, il ne s'agit pas seulement pour les auteurs de projeter dans l'écriture dramatique leur vie intérieure. Ils cherchent aussi à rendre perceptible leur présence essentiellement au moyen de *l'entendre*. En somme, les auteurs voudraient faire entendre leur voix au sein du texte pour toucher aussi bien les lecteurs (pris dans une lecture intérieure) que les spectateurs dans leur propre intimité. Mais comme les auteurs sont précisément privés de la voix, qui est transférée dans le personnage et dans l'acteur, il leur faut trouver des moyens pour faire entendre la leur, pour atteindre celui qui écoute et faire résonner en lui ce qui vibre en eux. On commence ici à envisager un rapprochement entre l'écriture dramatique à caractère autobiographique et l'expérience poétique contemporaine qui cherche à éprouver l'intériorité

dans ses mouvements parfois les plus contradictoires (« Une minute dans un cerveau, c'est des tables, des rayons de soleil, des chiffres, des fleuves, des losanges, des mélodies, des bruits, du rouge.⁶⁵⁶ » note Henri Michaux) pour en rendre compte à un lecteur qu'on cherche, qu'on attend, qu'on espère, comme seul et unique réceptacle d'une parole relative à soi.

⁶⁵⁶ Henri MICHAUX, *Qui je fus*, I, « Qui-je-fus », *Poèmes*, Paris, Gallimard, 1927, p. 16.

**III. Les marques de la voix de l'auteur dans les écritures contemporaines :
chercher à toucher le spectateur par les oreilles**

Les pièces autobiographiques écrites avant le XVIII^e siècle (Adam de la Halle, Molière), qui ont, nous semble-t-il, influencé la création d'une œuvre contemporaine comme celle de Philippe Caubère (*La Danse du diable, Le Roman d'un acteur, L'homme qui danse*), expériences isolées et atypiques par rapport à la création littéraire et théâtrale de leur temps, exprimaient déjà les états d'âme de leurs auteurs et ce principalement par la représentation. En cela, ces pièces diffèrent des œuvres écrites à partir du XVIII^e siècle, qui sont essentiellement fondées sur la parole, ce qui implique un statut différent de la représentation et l'acteur. Il se produit une sorte de basculement, depuis les pièces qui accordent à la dimension visuelle de la représentation un rôle prépondérant jusqu'à celles qui privilégient la parole à toute représentation d'ordre visuel. A la charnière de ce basculement on place *Le Drame de la vie* de Restif de la Bretonne, vaste dispositif théâtral que complète une somme vertigineuse de répliques, monologues, soliloques, apartés.

Ce basculement coïncide avec l'avènement, à la même époque, du sentiment. Composante de l'émotion, le sentiment est une sensation dont la nature est affective. Cette sensation est durable et stable, composée d'éléments intellectuels et moraux, elle concerne soit le Moi (amenant le sujet à ressentir l'orgueil, la nostalgie *etc.*), soit les autres (amour, haine, envie peuvent alors être ressentis). Autrement dit, le sentiment peut se définir comme la manière de sentir et d'apprécier propre à une personne, ce qui le différencie de la raison, qui mesure le Monde (*ratio* signifie « mesure ») selon les principes d'objectivité et de recherche de la vérité.

Au XVIII^e siècle, l'expression du sentiment se retrouve au cœur d'une production littéraire qui cherche à mettre en mots toutes ses subtilités, ses nuances, ses transports, ses dimensions affective, morale, philosophique. C'est notamment la vogue du roman sentimental. Le genre autobiographique est aussi touché par cet intérêt pour la vie des sentiments, ainsi Jean-Jacques Rousseau passe de la forme romanesque des *Confessions* à l'écriture en apparence plus décousue, moins formelle des *Rêveries du promeneur solitaire*. Dans cet « informe journal¹ » que constituent les *Rêveries*, il cherche à décrire minutieusement des sentiments et à en susciter à son tour. L'expression des sentiments sert essentiellement à lier une relation intime avec le lecteur, favorisée par le développement de la lecture solitaire comme expérience de liberté individuelle et comme nouvelle forme bourgeoise de déploiement et d'identification de la vie des sentiments. Dans la lecture, on s'identifie aux émotions et aux sensations qu'un autre que soi a confié au papier et, du même coup, on peut explorer et élargir l'horizon de ses propres possibilités d'éprouver et de ressentir. Ce sont ces bénéfices de la lecture pour soi qu'aurait cherché à retrouver Musset dans l'écriture théâtrale quand il écrit *La Nuit vénitienne*

¹ Jean-Jacques ROUSSEAU, *Les Rêveries du promeneur solitaire*, *Op. cit.* p. 49.

(1830), *La Coupe et les lèvres* (1832) et *A quoi rêvent les jeunes filles* (1833) qui composent *Le Spectacle dans un fauteuil* par lequel l'auteur fait part de son désir d'un théâtre qui soit non représenté, uniquement lu.

La scène autobiographique la plus contemporaine (nous parlons ici de Duras, Lagarce, Kane, Mouawad) a à voir avec cette vogue du sentiment pour deux raisons. D'une part, elle s'intéresse à la mise en forme langagière de l'émotion. D'autre part, c'est une scène qui voudrait reconstituer le rapport qu'a le lecteur avec l'auteur dans le cadre de la littérature sentimentale et autobiographique telle qu'elle s'épanouit au XVIII^e siècle, un rapport essentiellement émotionnel dans le sens de mouvant, vivant, palpitant, rempli de sensations et de sentiments en somme. Pour cela, il faut que le spectateur ait la sensation de pénétrer dans la vie intérieure de l'auteur en identifiant clairement la présence de celui-ci, au-delà du fait que l'auteur indique le caractère autobiographique de sa pièce au moyen d'un ou plusieurs personnages qui lui servent clairement de porte-voix parce qu'ils adoptent ses traits caractériels, son allure *etc.* Il faut que le spectateur sente la présence de l'auteur pendant la représentation en tant qu'instance supérieure à la pièce. C'est par les oreilles que l'auteur entend faire sentir sa présence en faisant de la parole l'élément principal de sa pièce. Aussi, qu'entend le spectateur ? Et quelles sont les marques de la présence de l'auteur dans le texte de sa pièce ?

Les auteurs veulent faire entendre leur voix dans leurs pièces, la voix qui prend ici cette signification : « On entend par ce mot, plutôt que l'émission sonore donnant une forme sensible à la pensée, le retentissement dans un espace qui est ouvert sur le dehors, et tout ce qui semble donner des signes d'un « être-là », qui reçoit généralement le nom de présence.² ». Ainsi, par voix, il ne faut pas envisager l'*objet* (l'ensemble des sons produit par une gorge humaine) ou l'*agent* (l'organe même de production de ces sons) mais bien une mise en forme de la parole au sein de laquelle une présence immatérielle se donne à entendre, tout comme la voix est déployée dans les volumes corporels, en demeurant une immatérialité.

Les auteurs cherchent à créer un effet de présence issu d'une absence qui est effective lors de la délivrance du texte sur la scène, pendant laquelle ce sont les acteurs qui portent leur voix. Les auteurs trouvent donc des moyens pour se faire entendre au sein du spectacle en suscitant d'abord un effet d'intimité. Pour cela, ils rendent identifiable par le spectateur la dissociation de la parole des personnages avec leur propre parole. Si la première est prise dans la fiction à laquelle elle participe, la seconde semble faire partie d'un espace en deçà de la représentation, depuis lequel l'auteur procède à une démarche critique, faisant entendre ses

² Claude JAMAIN (éd.), *La Voix sous le texte*, Actes du colloque d'Angers, 2002, p. 7.

propres positions et expériences à propos des sujets développés. Ensuite, les éléments autobiographiques vont soutenir une représentation qui s'épanouit toute entière (ou se désagrège, selon les points de vue) dans la délivrance d'un récit. Le drame donne ainsi moins à voir qu'à entendre la mise en ordre spécifique des faits (évoqués, récapitulés, remémorés, ressassés) composant une histoire (en tant que succession chronologique de faits se rapportant à un sujet donné) qui, d'une manière ou d'une autre, a déjà eu lieu. La manière avec laquelle les auteurs ménagent la narration en regard de la représentation montre qu'ils cherchent à marquer le texte de leur présence notamment quand ils insèrent des éléments ouvertement autobiographiques à la faveur de scènes de remémoration ou de scènes mettant en jeu une prise de parole particulière (témoignage, lecture de lettres). Enfin, le drame à caractère autobiographique est une œuvre de l'émergence de la parole. L'apparition de la parole ainsi que sa réception par le public deviennent le spectacle sur lequel se focalisent les auteurs qui atténuent considérablement les procédés visuels au profit d'un dépouillement général de la mise en scène. C'est la manière avec laquelle la parole se manifeste dans l'espace scénique qui est mise en scène, une parole retenue ou balbutiante, au sein d'une représentation mettant en valeur la fragilité de sa manifestation. Les auteurs ménagent des conditions particulières d'écoute pour le spectateur au moyen de partis-pris tels que l'utilisation de la voix sur plusieurs plans ou le montage parallèle des dialogues. Ce drame de l'émergence de la parole est notamment caractérisé par la volonté des auteurs, rendue perceptible par les ressorts de l'écriture, de s'adresser au spectateur par-delà un langage qui mobiliserait principalement les ressources intellectuelles de celui-ci. Ce n'est pas une parole qui reproduit la conversation ; le dialogue donne lieu à des questions et des réponses sans lien de causalité, il est ponctué d'hésitations, d'auto-corrrections de la part des personnages, de reprises et de silences. Outre que ces procédés placés dans la bouche des personnages donnent la sensation d'une perpétuelle émergence de la parole, ils servent aux auteurs à mettre en forme leur conception de l'expression autobiographique. Cette dernière se caractérise systématiquement par la délicatesse, par l'effleurement, en somme par la fragilité inhérente à tout ce qui est dit de relatif à soi-même. Ainsi, la scène autobiographique tendrait à instaurer une relation intime entre l'auteur et le spectateur, relation qui n'est pas de l'ordre de l'intellect mais de l'ordre du cœur (émotions, sentiments) et de la sensibilité.

S'il est question d'une intimité dans la relation entre l'auteur et le spectateur, celle-ci ne provient pas uniquement de la manière avec laquelle l'auteur agence la prise de parole. L'intimité prend également ses racines dans le contenu même du discours, qui est surtout l'expression d'un chagrin, plus précisément d'une mélancolie dont serait atteint l'auteur du fait

même de son parcours personnel. A travers la sensibilité exacerbée des personnages, la parole, sur la scène autobiographique, formule un vide, une absence ou un manque et appelle une oreille amie illusoire dans laquelle se reconnaît le spectateur, ce qui contribue à faire sentir la présence de l'auteur tout en convoquant l'émotion du public envahi par l'empathie, la tristesse ou encore la remémoration.

Pour encadrer ce discours, accompagner la voix de l'auteur et la faire circuler jusqu'à la sphère du public, l'expression poétique intervient en renfort et se mêle au langage théâtral. On trouve ainsi dans les textes dramatiques à caractère autobiographique dont il sera question ici des procédés caractéristiques de la poésie, en particulier de la poésie contemporaine, portée sur la question de la voix, incarnée par des auteurs tels qu'Henri Michaux ou Yves Bonnefoy. L'insistance sur les répétitions, le jeu sur les sonorités, la répartition typographique du texte, instituent les textes de notre *corpus* en matière littéraire qui reproduit des caractéristiques musicales, tant dans le style (temps, rythmes, accents) que dans les registres et catégories sollicités au sein de la trame (élégie, *lamento*). Cette imprégnation musicale du langage et de la forme atteste de la présence de l'auteur, la musique étant toujours le reflet d'une voix et par conséquent d'une présence : « La voix annonce un être sensible ; il n'y a que les corps animés qui chantent (...) sitôt que des signes vocaux frappent votre oreille, ils vous annoncent un être semblable à vous (...) Les oiseaux sifflent, l'homme seul chante, et l'on ne peut entendre ni chant ni symphonie sans se dire à l'instant ; un autre être sensible est ici.³ ».

Grâce aux procédés poétiques, la scène autobiographique fait parvenir au spectateur la voix individuelle, secrète, fragmentée et presque chantante de l'auteur. Cette voix peut en effet être rapprochée d'une manifestation mélodique telle que Jean-Jacques Rousseau l'envisage. La mélodie est l'arrangement d'une succession de sons, assortis et liés entre eux pour former des syllabes, en vue de composer un chant régulier qui imite les subtilités des intentions vocales humaines. C'est la raison pour laquelle Rousseau présente la mélodie comme le langage de l'intériorité : « La mélodie, en imitant les inflexions de la voix expriment (...) tous les signes vocaux des passions (...) elle n'imité pas seulement, elle parle ; et son langage inarticulé, mais vif, ardent, passionné, a cent fois plus d'énergie que la parole même. Voilà d'où naît l'empire du chant sur les cœurs.⁴ ». Sur la scène autobiographique, l'empreinte de la poésie remplace ce « langage inarticulé » par un langage qui se fait parfois obscur notamment quand il donne à entendre les nombreuses métaphores auxquelles recourent les auteurs. Ces métaphores ajoutées aux autres principes poétiques reconstituent la vie intérieure de l'auteur dont ils font

³ Jean-Jacques ROUSSEAU, *Essai sur l'origine des langues, Œuvres complètes*, tome V, Paris, La Pléiade, 1995, pp. 420-421.

⁴ *Ibid.*, p. 416

entendre les échos. En cela, la parole de la scène autobiographique fait penser à la mélodie dans son opposition avec l'harmonie, cet *Ancien Régime* de l'expression dans lequel régnaient la loi du nombre et de la proportion formelle, l'apparence, la voix collective, l'accord parfait avec le cosmos, l'éternité. Tandis que le système harmonique ne serait que « parure⁵ », « loi, produit de l'art et superfluité instrumentale⁶ » qui, par ses rigides règles techniques, « sépare, éparpille comme le despotisme⁷ » et s'adresse à la raison et non au cœur, la mélodie renverrait à la parole comme lieu originaire du chant, expression naturelle où s'articulent langage et musique. Dans un mythe imaginé par Rousseau, le temps de l'Éden, les peuples étaient soudés dans la possession du chant comme marque de leur liberté, ainsi la mélodie serait une résurgence des chants de ce temps mythique, célébrant les principes démocratiques et l'individualité. La parole de la scène autobiographique fait penser à la mélodie précisément parce qu'elle cherche aussi à activer ou à réactiver cette union du langage et du chant, le plaisir du langage libre de toute règle, de toute convention, de toute contrainte, entièrement consacré à l'expression de soi, de ses sentiments, de ses sursauts, de ses transports. De fait, cette parole de la scène autobiographique, en apparence, ne communique pas, elle semble déconstruite, décousue, elle ne cherche pas à convaincre, à engager un cheminement intellectuel mais elle invite le spectateur à se laisser bercer par une utilisation du langage pour lui-même, utilisation dont le seul but est de recevoir l'attention d'un Autre.

En conséquence, la présence d'un langage poétique dans les pièces, accentuée par un rapport étroit avec la musique, donne une dimension lyrique à la scène autobiographique, attestée par une démarche d'écriture par laquelle l'auteur cherche à toucher le cœur d'autrui en invitant ce dernier à le reconnaître dans les répliques de son œuvre, puis à se reconnaître lui-même dans ce qu'il entend et enfin à reconnaître son époque, sa génération, les multiples aspects du monde dans lequel il évolue.

⁵ Claude JAMAIN, *Idée de la voix*, Rennes, P.U.F, 2004, p. 26.

⁶ *Ibid.*, p. 24.

⁷ *Ibid.*, p. 26.

A. Le langage parlé comme ressort principal de la scène à caractère autobiographique : susciter un effet d'intimité

i. La mise en place d'une réception à deux niveaux à travers la lutte de deux partis opposés

Le fonctionnement du texte dramatique à caractère autobiographique dans les écritures contemporaines repose sur l'action fondamentale du langage verbal. Nous parlons ici d'activité pour dire que le verbe est le ressort même de la trame mise en scène : par lui le drame s'engendre, progresse et trouve toutes ses ressources. En d'autres termes, c'est le langage lui-même qui est mis en scène, quand l'espace de la scène devient, grâce aux indications des auteurs, l'écrin pour que se produisent des résonances, pour que se fassent entendre des mots, des silences et des intentions verbales destinés à donner un effet d'intimité aux spectateurs. En effet, ces derniers peuvent avoir le sentiment d'être, à un moment (le temps de la représentation) et dans un espace donné (la salle de théâtre), tout près de la vie intérieure (rêves, souvenirs, doutes, idées) des auteurs, à l'endroit même où la fiction se nourrit de ce qui a été vécu. De fait, nous parlons aussi d'activité du langage pour décrire ses effets sur le spectateur.

En faisant de la parole l'instrument d'une lutte entre deux partis opposés sur un plan philosophique (morale ou politique par exemple), les auteurs font d'abord du langage verbal dans leurs pièces le dépositaire de leurs propres positions par rapport à cet affrontement mis en scène, des positions qui sont le résultat de leurs expériences intimes. On peut donc voir dans l'agencement d'une lutte verbale un premier procédé illustrant un décollement du texte par rapport aux personnages, ces derniers véhiculant un discours qui les dépasse et qui en fait les effigies de problématiques contemporaines dans lesquelles l'auteur reconnaît une partie de son parcours personnel. Cette lutte prend forme à travers deux grands thèmes traitant de l'inégalité, la lutte entre les classes sociales et la lutte entre les hommes et les femmes.

Cette dernière est mise en mots par August Strindberg dans *Père* (1887) qui brasse les grands chagrins de la vie personnelle de l'auteur (la discorde conjugale, le divorce, le sort des enfants). Strindberg y met en scène le désaccord entre le Capitaine et sa femme, Laura, au sujet de l'éducation qu'il faut donner à leur fille. Devenus de véritables ennemis, Laura réussit à ébranler, puis à détruire l'équilibre mental de son mari. *Père* se situe entre le naturalisme et un début d'abstraction. Encore ancrée dans le matérialisme de la vie bourgeoise, la pièce met en scène des personnages qui n'apparaissent pas avec netteté et qui sont mus par des

revirements inexplicables, tel le personnage de Laura, trop diabolique, trop instable, « invraisemblable⁸ » pour Jules Lemaître dans l'article qui suit la représentation de *Père* au Théâtre de l'Œuvre : « impossible de prendre l'abominable Laure pour une créature de chair⁹ ». La critique qu'adresse Émile Zola à Strindberg se situe dans cette même perspective : « (...) je ne suis pas pour l'abstraction. J'aime que les personnages aient un état civil complet, qu'on les coudoie, qu'ils trempent dans notre air. Et votre capitaine qui n'a même pas de nom, vos autres personnages qui sont presque des êtres de raison, ne me donnent pas de la vie la sensation complète que j'en demande (...)»¹⁰ ». En outre, l'auteur propose un resserrement de l'action, du temps (le temps du drame est réduit au temps de la représentation) et de l'espace (déréalisé et abstrait, avec un décor réduit au minimum), une intrigue simplifiée, une mise en scène caractérisée par sa sobriété ce qui correspond à sa volonté de montrer le réel depuis un point de vue particulier, le psychisme du capitaine. Strindberg utilise en fait le théâtre dans ce qui lui semble être son plus grand atout : la possibilité qu'il offre de montrer la réalité vue de l'intérieur d'un individu, comme si le plateau était une sorte de périscope de l'âme. Sarrazac parle pour *Père* d'une « forme concentrée : la scène unique¹¹ ». Cette forme se focalise donc sur l'essentiel, la lutte infernale du couple, et plus précisément sur « (...) l'étreinte brève de deux volontés dans une lutte acharnée et mortelle¹² ». Le naturalisme perdure dans l'épure de cette forme qui a pour but de mettre en lumière le mécanisme tragique qui conduit à la mort du père. La scène est donc le laboratoire où se dissèque l'engrenage de la haine conjugale.

La lutte entre les hommes et les femmes s'incarne dans ce conflit et plus encore, l'inégalité qui la caractériserait. Le personnage du capitaine, esprit éclairé, athée, épris de sciences, de recherche, qui aurait peut-être souhaité se soustraire à des obligations familiales, fait face dans sa propre demeure à des présences féminines étouffantes, plus puissantes que lui et qui semblent tirer les ficelles d'une intrigue dont il n'est que le pantin. A son épouse s'ajoutent sa belle-mère férue de spiritisme, son ancienne nourrice, une puritaine baptiste qui ne l'a jamais quitté depuis l'enfance et sa fille qu'il voudrait sauver de cet environnement quelque peu obscurantiste en l'envoyant à la ville. Face au ferme refus de Laura, qui ne consent pas à laisser sa fille partir pour se consacrer à la peinture en vivant chez un étranger libre-penseur, la lutte s'engage, révélant l'impuissance et la faiblesse de l'époux. Cette dernière est d'abord traitée sur le ton d'un humour qui pourrait faire penser au drame bourgeois, comique et

⁸ Jules LEMAITRE, « August Strindberg, Théâtre de l'Œuvre : *Le Père*, drame en trois actes, de Strindberg », *Impression de théâtre*, Paris, Lecène et Houdin, 1896, p. 107.

⁹ *Ibid.*, p. 106.

¹⁰ Émile ZOLA, « Lettre du 14 décembre 1887 » cité par Pascale ROGER, *La Cruauté dans le théâtre de Strindberg*, *Op. cit.*, p. 170.

¹¹ Jean-Pierre SARRAZAC, *Théâtres intimes*, *Op. cit.*, p. 32.

¹² Carl-Gustaf BJURSTRÖM, August STRINDBERG, *Théâtre complet (tome III)*, *Op. cit.*, p. 568.

convenu. Le capitaine, contraint de subir les pressions féminines qui l'assaillent de toutes parts, prête à rire : « Cette maison est pleine de femmes qui toutes veulent éduquer mon enfant¹³ », « (...) peux-tu m'expliquer comment on tient la bride à une bonne femme?¹⁴ ». De même, le grossier subterfuge que met en place l'épouse afin de discréditer son mari, l'accuser de folie (« Mon mari souffre d'aliénation mentale¹⁵ ») parce qu'il dépenserait trop d'argent dans des achats de livres ou encore parce qu'il regarderait une autre planète depuis un microscope, pourrait d'abord prêter à sourire si la situation ne s'envenimait pas. Rapidement, le ton change : « (...) l'hystérie du couple s'y métamorphose en une implacable progression dramatique¹⁶ », progression qui prend des accents tragiques.

La pièce présente un flot ininterrompu de paroles qui recomposent l'ambiance oppressante propre au conflit conjugal. Et c'est par une parole décisive justement que s'entame la pièce dans une scène dont l'ombre ne cesse de planer tout au long du déroulement : un soldat, soupçonné d'être responsable de la grossesse de la cuisinière, se fait sermonner par le Capitaine, qui lui enjoint de prendre ses responsabilités. Le soldat répond qu'il le ferait volontiers s'il était certain d'être le père : « (...) ça, on ne peut jamais le savoir¹⁷ » fait-il observer. Cette remarque désinvolte du jeune soldat qui cherche à se sortir de ce mauvais pas prend une gravité particulière quand elle envahit l'esprit du capitaine. On retrouve ici une des grandes préoccupations qui touche à la biographie de l'auteur : la lutte constante du pouvoir patriarcal avec un autre pouvoir, occulte et pervers, incarné par la mère toute-puissante, ce qu'on voit dans l'attitude de Laura, mère manipulatrice et dévorante, prête à tout pour garder sa fille auprès d'elle alors que c'est le père qui détient officiellement l'autorité et le pouvoir décisionnel sur l'enfant. L'homme a la loi de son côté mais il n'en demeure pas moins l'éternelle victime de la folie féminine et maternelle. La phrase du soldat trouve ainsi des prolongements dans la bouche de Laura : « Laura : Supposons que pour pouvoir garder mon enfant et en disposer, je sois prête à tout, à être répudiée, méprisée ; supposons que je sois sincère quand je déclare : Bertha est mon enfant, mais pas le tien ! Supposons...¹⁸ ». Aussi, c'est le pouvoir de suggestion des mots, utilisés comme des armes, que met en avant Strindberg : « La suggestion s'exerce sur les couches les moins conscientes de la personnalité et produit son effet en court-circuitant les niveaux de vigilance logiques et rationnels de l'individu.¹⁹ ». Ainsi, les pensées que l'individu croit être les siennes peuvent n'être que le

¹³ August STRINDBERG, *Père*, Comédie-Française Imprimerie nationale, 1991, p. 17.

¹⁴ *Ibid.*, p. 18.

¹⁵ *Ibid.*, p. 28.

¹⁶ Jean-Pierre SARRAZAC, *Théâtres intimes*, *Op. cit.*, p. 32.

¹⁷ August STRINDBERG, *Père*, *Op. cit.*, p. 15.

¹⁸ *Ibid.*, p. 41.

¹⁹ Pascale ROGER, *La Cruauté et le théâtre de Strindberg*, *Op. cit.*, p. 143.

produit de suggestions insinuées dans le cerveau et qui le poussent à agir dans un sens ou dans un autre. C'est la portée des mots qui est mise en valeur en ce début de pièce, la suggestion étant un outil de la lutte que mènent les époux : « (...) la suggestion n'est autre que la lutte du cerveau le plus fort contre le plus faible et sa victoire sur celui-ci, et que ce processus s'accomplit dans la vie de tous les jours sans que nous en prenions conscience²⁰ ». On reconnaît dans l'utilisation de la suggestion l'intérêt porté par Strindberg à l'égard des principes développés à l'École de Nancy qui constituait, avec l'École de la Salpêtrière (les travaux de J.-M. Charcot), l'âge d'or de la recherche en matière de fonctionnement psychique (hypnose, suggestion éveillée). De fait, on identifie ici l'un des points qui rend problématique la qualification naturaliste de la pièce puisque c'est dans la complexité psychologique des personnages que le spectateur est incité à pénétrer. En conséquence, leur conversation (plutôt que leur dialogue) n'est plus rationnelle et laisse de côté les raisonnements et les analyses pour se développer de façon plus désordonnée et désarticulée au fil des associations d'idées. Strindberg montre ici des personnages dont le moi n'est pas une entité fixe et simple, mais profonde et mouvante : « (...) l'âme elle-même est un assemblage de pièces de toutes sortes²¹ », une « improvisation sans suite²² » ainsi qu'une « somme de réflexes, d'instincts de désir²³ ». Ses personnages ne sont pas des caractères schématiques, figés, conventionnels mais ils présentent un moi morcelé, décomposé qui possèdent de multiples zones d'ombres prêtes à se révéler sous l'action d'un problème imprévu ou d'un événement inhabituel : « Nous habitons peut-être une très belle demeure mais nous savons qu'il existe une chambre secrète qui cache quelque chose de très laid. Toutefois, personne n'y pense et nul ne songe à montrer cette porte fermée, qui se trouve en chacun de nous.²⁴ ». C'est une psychologie des profondeurs que relaye la parole des personnages dans *Père* comme le montre l'interrogation de Laura face à ses propres agissements : « Je ne sais pas si j'ai réfléchi à cela ou si j'ai eu les intentions que tu me prêtes. Peut-être y a t-il eu en moi une obscure aspiration à t'éliminer comme on élimine un obstacle. Tu crois découvrir derrière ma conduite un plan concerté ; il se peut qu'il existe sans que je le sache, il se peut aussi qu'il n'existe pas.²⁵ ».

C'est donc un combat entre les psychismes et entre les subjectivités que se livrent les époux : « Le Capitaine : Je sens que dans cette guerre l'un de nous doit succomber. / Laura : Qui ? / Le Capitaine : Le plus faible, naturellement.²⁶ ». Pour mener ce combat, les mots sont

²⁰ August STRINDBERG, *Théâtre cruel et théâtre mystique*, *Op. cit.*, p. 87.

²¹ *Ibid.*, p. 101.

²² *Ibid.*, p. 112.

²³ August STRINDBERG, *Le Fils de la servante*, *Œuvre autobiographique*, *Op. cit.*, p. 267.

²⁴ August STRINDBERG, *Théâtre cruel et théâtre mystique*, *Op. cit.*, p. 130.

²⁵ August STRINDBERG, *Père*, *Op. cit.*, p. 81.

²⁶ *Ibid.*, p. 63.

utilisés à des fins offensives, ils cherchent à atteindre l'autre. Ce procédé parvient à son point culminant dans la scène V de l'acte II. Le champ lexical de la négociation guerrière y apparaît avec insistance : « conditions²⁷ », « piège²⁸ », « conquérir²⁹ », « Laura : (...) tu capitules ? / Le Capitaine : Non, je propose la paix.³⁰ », « Le Capitaine : (...) j'abandonne le combat³¹ », « Le Capitaine : Je dépose les emblèmes de mon pouvoir.³² ». De même, des termes associés au domaine judiciaire se font entendre : « coupable³³ », « accusateur³⁴ », « juge³⁵ », le mot « soupçons³⁶ » revient par cinq fois dans cette scène, « crime³⁷ » revient quatre fois dans la bouche du Capitaine. Ces mots jouent, du point de vue du spectateur, comme autant de coups violents que les personnages se portent mais ils servent aussi à montrer que, plus qu'une scène conjugale, c'est à un règlement de comptes qu'il assiste, une pesée décisive des torts et des dus de chacun, l'ultime évaluation d'une situation de rupture.

C'est le problème de la dette mutuelle qui est soulevé. Il apparaît, au fil des dialogues, que Laura a une dette envers le Capitaine, qui a renoncé pour elle à une brillante carrière. Néanmoins, pour le dominer, elle met en avant sa propre position de victime en devenant créancière à son tour : « (...) j'ai dû, au cours de ces longues années d'épreuves, apprendre à me plier à tous ses désirs.³⁸ ». Pour sa part, le capitaine met en avant les sacrifices auxquels il a consenti et dont il porte la marque physique : « J'ai travaillé comme un esclave, pour toi, pour ton enfant, pour ta mère, pour tes domestiques ; je vous ai sacrifié mon avancement, ma carrière ; j'ai accepté pour vous toutes les inquiétudes, toutes les insomnies, tous les tourments, tous les coups du sort, jusqu'à ce que mes cheveux en deviennent blancs.³⁹ ». Par conséquent, le Capitaine estime qu'il est légitime qu'il décide seul de l'éducation de sa fille puisqu'il a tout sacrifié à sa famille. Il a, en quelque sorte, acheté son pouvoir de décision sur son enfant ainsi que le droit de refuser à son épouse qu'elle ne prenne part à son éducation. On peut aussi voir, dans la décision du capitaine de séparer Laura de sa fille, une sorte de vengeance au sacrifice consenti. Le doute que Laura fait apparaître sur sa paternité est donc une réplique à cette cruauté. Par ailleurs, Laura ne peut pas s'acquitter de sa dette envers le Capitaine puisque celui-ci lui demande de la reconnaissance, ce que Strindberg considère

²⁷ *Ibid.*, p. 56.

²⁸ *Ibid.*, p. 57.

²⁹ *Ibid.*, p. 61.

³⁰ *Ibid.*, pp. 56, 59.

³¹ *Ibid.*, p. 56.

³² *Ibid.*, p. 60.

³³ *Ibid.*, pp. 56, 57.

³⁴ *Ibid.*, p. 58.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Ibid.*, pp. 56, 57.

³⁷ *Ibid.*, pp. 59, 60.

³⁸ *Ibid.*, p. 30.

³⁹ *Ibid.*, p. 59.

comme pire qu'une dette matérielle : « (...) on ne considère pas qu'une dette de reconnaissance puisse être acquittée par un service rendu en retour, elle est une hypothèque prise sur l'âme d'un être humain, sur une dette impossible à payer qui s'étend sur toute la vie.⁴⁰ ». Plutôt que proposer un jugement à cette situation, Strindberg préfère mettre en lumière la cruauté qui se réalise dans le rapport créancier-débiteur dans lequel « (...) tous les comptes sont étalés⁴¹ » qu'ils soient pécuniaires ou moraux : « La névrose de Strindberg, ainsi que celle de la plupart de ses personnages, se développe par l'ajournement de la dette (demande de pardon et acceptation du châtement) qui ne fait que renforcer la nécessité de la dette et donc de la culpabilité morbide.⁴² ».

Cependant, cette question de la dette, si elle génère une certaine souffrance pour le personnage de Laura, si elle lui porte des coups, ne la désarme pas pour autant, ce qui semble être une autre preuve de sa supériorité et même de son invincibilité. Débitrice, Laura convoque toutes ses ressources en se jetant dans la bataille : « Laura : (...) mon intelligence est aussi forte que mon vouloir⁴³ ». Elle maîtrise l'art de la manipulation (comprenant la perfidie, l'hypocrisie, le mensonge), l'autre nom de l'intelligence féminine dans la littérature de Strindberg : « Laura : (...) nous les femmes, nous savons arranger les choses avec intelligence.⁴⁴ ». L'image de la femme se modifie progressivement jusqu'à la faire apparaître comme une force maléfique, une « créature supérieure⁴⁵ », une « mortelle ennemie⁴⁶ ». Elle vampirise progressivement l'homme, absorbe son énergie vitale, altère sa volonté : « Le Capitaine : (...) tu m'as toujours dominé⁴⁷ », « Le Capitaine : (...) tu l'as rongée ma volonté, avec tant d'obstination que bientôt les rouages vont céder.⁴⁸ ». Face à sa grande force mentale, Laura met en avant l'extrême fragilité de son époux ainsi que sa fébrilité. C'est par la joute verbale, par la suggestion d'une part, par le poids des mots ensuite (champs lexicaux) que Strindberg parvient à donner à Laura, bourgeoise sans relief apparent, les contours d'un être métaphysique malveillant qui se révèle à partir d'un incident mineur. Laura rejoint le panthéon des figures féminines du paganisme nordique, forces plutôt négatives et belliqueuses réunies dans la figure de La Grande Déesse : Femme-Amante (*Freyja*), Femme-Épouse et Mère (*Frigg*) et surtout Femme-Mort (*Skadi*). Un débat somme toute anodin, portant sur l'éducation, a su éveiller la force malfaisante de l'épouse et on notera que la brutalité des

⁴⁰ August STRINDBERG, *Le Fils de la servante, Œuvre autobiographique, Op. cit.*, p. 210.

⁴¹ Arthur ADAMOV, *August Strindberg dramaturge*, Paris, L'Arche, 1995, p. 14.

⁴² Pascale ROGER, *La Cruauté dans le théâtre de Strindberg, Op. cit.*, p. 156.

⁴³ August STRINDBERG, *Père, Op. cit.*, p. 64.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 42.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 61.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 81.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 61.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 56.

répliques sert à marquer cet écart entre cette situation domestique, banale, et l'attitude sans mesure de Laura : « Je veux le pouvoir, oui. Car enfin, de quoi s'agit-il dans cette lutte à mort, sinon précisément du pouvoir ?⁴⁹ ». Cette absence de mesure dans les paroles de Laura et la faiblesse outrée du Capitaine a qui est laissé le registre des lamentations et des plaintes poussent le spectateur à voir un fossé entre ces deux personnages qu'il voit et leurs paroles.

A travers ces deux êtres fictifs, c'est la misogynie réelle de l'auteur qui se fait entendre et, à travers elle, les événements de son parcours personnel qui l'ont conduit à envisager la vie conjugale comme une lutte mortelle à l'issue de laquelle l'époux est toujours vaincu : « Laura : Car l'amour entre les sexes, c'est la guerre⁵⁰ ». Par la bouche de Laura, c'est Siri Von Essen qui parle telle que Strindberg l'entend : les accusations de folie du personnage apparaissent alors comme une transposition des soupçons de l'auteur à propos de sa propre femme. Par conséquent, la nature autobiographique du théâtre strindbergien s'identifie dans cette dimension sonore et, s'il s'agit d'un lieu commun que de voir dans les paroles d'un personnage théâtral les pensées de son auteur, peu de personnages théâtraux profèrent un texte aussi précisément conforme aux préoccupations intimes de son auteur. Ainsi, il y a deux niveaux de réception à l'intérieur de la représentation : on voit des personnages parler et se mouvoir dans une situation et un univers fictifs mais, très vite, ce qu'on les entend dire, plus que faire avancer le drame, donne la sensation qu'une voix supérieure s'insinue dans chaque parole. On peut voir dans ce dédoublement de la pièce strindbergienne (d'un côté le monde mis en scène dans la pièce, de l'autre la seule voix de l'auteur) la raison pour laquelle on estime communément et sans plus de précision que son théâtre a une charge autobiographique importante.

La lutte entre deux entités (femmes-hommes, époux-épouses, riches-pauvres, forts-faibles) est donc un motif approprié pour que l'auteur distille les marques de sa présence en travaillant largement la brutalité des mots, la dimension grinçante du langage, les distorsions entre la parole et l'univers dans laquelle elle résonne. C'est pourquoi on retrouve le motif de la lutte dans plusieurs des pièces de Strindberg. L'étude de sa biographie et la lecture de ses écrits personnels (journal, correspondance) nous ont montré très précisément en quoi et pourquoi il envisage la vie comme une lutte : le couple formé par ses parents, issus de classes sociales différentes, dans une société au conservatisme exacerbé (il demeure toujours le *Fils de la servante*), son propre couple avec l'aristocrate Siri Von Essen qui avait ravivé la blessure sociale, l'échec de ses trois mariages, la séparation d'avec ses enfants qui aggravent ses délires

⁴⁹ *Ibid.*, p. 58.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 61.

mystiques et lui font voir les femmes comme des créatures puissantes et quasi-surnaturelles (« (...) je te vois comme venue d'en Haut⁵¹ » écrit-il à Harriet Bosse le 1er janvier 1902). Tous ces faits l'ont acculé vers l'idée que la vie est une « lutte des cerveaux⁵² » dans laquelle s'entrevoit une inégalité mentale et morale et une hiérarchie (des humains plus forts jusqu'aux plus faibles). Par conséquent, les luttes mises en scène extériorisent la personnalité de Strindberg qui se sert de la parole comme d'un instrument du combat qui vise à « (...) ensevelir l'autre sous ses propres paroles⁵³ » et à avoir le dernier mot : « Par le dernier mot, je vais désorganiser, « liquider » l'adversaire, lui infliger une blessure (narcissique) mortelle, je vais l'acculer au silence, le châtrer de toute parole.⁵⁴ ». A ce titre, les derniers mots du *Père*, prononcées par Laura, illustrent précisément la remarque de Roland Barthes : « Mon enfant à moi⁵⁵ ».

C'est dans un registre différent mais dans le même but de faire entendre sa voix propre à travers l'affrontement de personnages représentant des partis différents que Duras utilise la parole dans *L'Éden cinéma*. Pour ce faire, l'auteur forme deux *gestus*, l'un propre aux riches et l'autre aux pauvres. On entend par *gestus*, une façon socialement ou corporativement particulière de se comporter, l'attitude des protagonistes entre eux et à l'intérieur de l'univers social selon la définition puisée dans le travail de Bertold Brecht. Dans *L'Éden cinéma*, c'est le *gestus* en tant qu'attitude verbale et vocale qu'exploite l'auteur, une attitude qui laisse voir une mise à distance entre le comportement corporel, ici statique, des acteurs/personnages et ce qu'il énoncent, ici la violence sociale, celle des classes les plus puissantes sur les plus faibles. Le discours tenu par les personnages est donc destiné à exprimer la vision critique de l'auteur à l'égard de la lutte des classes. La classe dominante, les riches, que représente le personnage de Mr. Jo, est en but à la classe des dominés incarnée par les membres de la famille de Suzanne. Cela se traduit sur scène par un discours qui se concentre, pour le premier, sur le registre des sentiments et pour les seconds sur un ressassement quasi-obsessionnel autour de la question de la vie matérielle, des biens, de la possession, de l'achat, de la revente, de la valeur.

La première apparition de Mr. Jo est commentée par Suzanne en ce sens : « Mr Jo était riche.⁵⁶ » est sa première remarque. Les signes extérieurs de sa richesse sont d'ailleurs soigneusement énumérés et détaillés : les cigares, le chauffeur en livrée, « La limousine était

⁵¹ August STRINDBERG, *Journal occulte*, Op. cit., p. 87.

⁵² August STRINDBERG, *Théâtre cruel et théâtre mystique*, Op. cit., p. 87.

⁵³ Jean-Pierre SARRAZAC, *Théâtres intimes*, Op. cit., p. 34.

⁵⁴ Roland BARTHES, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977, p. 247.

⁵⁵ August STRINDBERG, *Père*, Op. cit., p. 85.

⁵⁶ Marguerite DURAS, *L'Éden cinéma*, Op. cit., p. 42.

admirable⁵⁷ », « Le diamant à la main gauche était énorme⁵⁸ ». Cette richesse semble tout de suite inviter Suzanne à la rêverie, ainsi rajoute-t-elle à la prestance du jeune homme des détails de son cru : « Le costume était en tussor chinois – coupé à Paris⁵⁹ ». De même, le premier échange entre Suzanne et Mr. Jo laisse explicitement entendre l'intérêt que suscite l'argent du chinois aux yeux de la jeune fille au moyen des questions de cette dernière qui impulse d'entrée de jeu leur relation dans l'ordre de la négociation : « C'est à vous l'auto qui est là-bas ?⁶⁰ », « Quelle marque c'est ?⁶¹ », « Ça coûte combien une auto comme ça ?⁶² ». La présentation de Mr. Jo aux membres de sa famille commence donc par l'évocation de son véhicule : « Suzanne (...) : Son auto c'est une Morris Léon Bollée. Ça fait vingt-quatre chevaux.⁶³ ». L'auteur insiste sur l'automobile qui attise l'appétit matériel de toute la famille : « Quelle auto j'aurai quand on sera mariés ?⁶⁴ », « Vous pourriez offrir une auto à ma mère (...)⁶⁵ », « Si Joseph n'a pas d'auto vous pouvez garder toutes vos Lancia et puis épouser qui vous voudrez.⁶⁶ ». L'insistance des répliques de Suzanne mais aussi de son frère sur l'automobile, la répétition du mot même « automobile », ainsi que la décomposition verbale de la mécanique de l'engin (« Suzanne : Ça fait combien de chevaux ?⁶⁷ », « Joseph : Ça tient la route ?⁶⁸ », « Joseph : Combien de litres au cent ?⁶⁹ ») vise à instituer celle-ci comme symbole de la richesse outrancière de l'héritier ce qui rejoint cette remarque ultérieure de Duras : « Quand Bernard Pivot m'a demandé ce qui m'avait retenue auprès de cet amant chinois, j'ai dit : L'argent. J'aurais pu ajouter : le confort sidérant de l'automobile qui était un véritable salon. Le chauffeur. La libre disposition de l'auto et du chauffeur.⁷⁰ ».

Dès l'apparition de Mr. Jo, il est clair que la relation de ce dernier avec la famille de Suzanne sera déterminée par l'argent. C'est ce qui apparaît nettement dans l'énumération des cadeaux qui sont concédés à la jeune fille par cette dernière : « Il m'avait déjà donné une robe bleue, un poudrier, du vernis à ongles, du rouge à ongles, du rouge à lèvres, du savon fin et de la crème de beauté⁷¹ ». Ce qui pouvait éventuellement apparaître, dans un premier temps,

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ *Ibid.*, p. 44.

⁶¹ *Ibid.*

⁶² *Ibid.*, p. 45.

⁶³ *Ibid.*, p. 47.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 71.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 72.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 73.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 45.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 48.

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ Marguerite DURAS, *La Vie matérielle*, *Op. cit.*, p. 159.

⁷¹ Marguerite DURAS, *L'Éden cinéma*, *Op. cit.*, p. 59.

comme le commencement de l'initiation amoureuse, sentimentale ou même sexuelle de Suzanne devient une initiation d'ordre économique : « Je connaissais des chiffres. Ceux des dettes de la mère aux chettys (...) / Ceux de l'Éden cinéma (...) / Ceux des cours de piano (...) / Je savais le prix d'un rondin de palétuvier. D'un mètre carré de terre de la plaine. / D'une paire de souliers. / Ce que je ne savais pas jusque-là c'était le prix de l'argent.⁷² ». En effet, au contact du chinois, Suzanne apprend finalement à évaluer la valeur de l'argent lui-même, d'abord en considérant la valeur des biens de Mr. Jo (« Suzanne : C'est formidable ce que c'est cher⁷³ ») et des acquisitions qu'elle fait en le côtoyant : « La veille il m'avait promis une bague avec un diamant (...) Je lui avait demandé le prix du diamant (...) ⁷⁴ », « Combien elle vaut celle-là ?⁷⁵ ». Ensuite, Suzanne est amené à comparer les biens de Mr. Jo avec ceux de sa famille : « Un diamant qui valait à lui seul le prix qu'avait coûté le bungalow⁷⁶ ».

Cette initiation va de pair avec une prise de conscience : les humains comme les biens peuvent être quantifiés et placés sur une seule et même balance. Au contact de Mr. Jo, Suzanne apprend donc à se vendre elle-même dans le seul et unique but de recevoir des présents ce qu'elle explicite sans détour dès le premier sourire adressé au chinois : « C'était ma première prostitution⁷⁷ ». Ainsi, le corps de Suzanne permet à sa famille de bénéficier d'un phonographe : « C'était grâce à moi que le phono était arrivé ici (...) C'était le prix du regard de Mr. Jo sur moi.⁷⁸ ». Ce sont les différences sociales qui sont mises en évidence dans ce système et la prostitution de Suzanne, encouragée par sa famille, est le signe le plus révélateur de son infériorité sociale. Dans la seconde partie de la pièce, après la quasi-évaporation de Mr. Jo, qui laisse la famille se démener pour revendre le diamant gâté qu'il leur a donné, cette problématique est encore plus vivace : « Elle a voulu me vendre, la mère, à la place du diamant.⁷⁹ », « Elle veut recommencer. Vendre ses enfants (...) ⁸⁰ ». Par ailleurs, Mr. Jo lui-même est assimilé par la mère au crapaud du diamant : « Elle confondait Mr. Jo avec le crapaud qui était à l'intérieur du diamant.⁸¹ ». Dans la lettre finale de la mère on trouve également cette idée d'échange entre l'humanité et les biens matériels. Aux agents du cadastre qui lui ont vendu un lopin de terre incultivable, la mère rappelle qu'elle leur a donné tout ce qu'elle possédait : « (...) comme si je vous apportais mon propre corps en sacrifice, comme si

⁷² *Ibid.*, p. 87.

⁷³ *Ibid.*, p. 46.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 73.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 86.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 75.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 43.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 62.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 106.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 107.

⁸¹ *Ibid.*, p. 103.

de mon corps sacrifié il allait fleurir tout un avenir de bonheur pour mes enfants⁸² ». La vente ignominieuse apparaît avec force quand elle est mise face à la vie de misère et au dénuement dont parle la mère, une vie indigne et gâchée. En outre, humains et objets sont aussi placés sur le même plan quand la mère refuse de nourrir ses enfants à la fin de la pièce, reproduisant l'infertilité de son bien en quelque sorte.

Néanmoins, il apparaît que la pauvreté de la famille de Suzanne instaure entre ses membres et les propriétés matérielles un rapport dénué de toute affectivité et tout est motivé par la possibilité de tirer un éventuel bénéfice des biens acquis. Par exemple, concernant les diamants, Suzanne précise : « Leur importance, ce n'était pas leur éclat, ni leur beauté mais leur possibilité d'échange⁸³ » ce qui s'oppose à la valeur affective qu'ils ont pour Mr. Jo : « Mr. Jo : Ça vient de ma mère, elle les aimait à la folie...⁸⁴ ». La possibilité d'échange et l'argent qui pourra en être tiré sont donc placés au dessus de toute forme de sentiments : « Même si je vous aimais, on la vendrait⁸⁵ ». Duras montre que la pauvreté, en contraignant les individus à être plus rusés, plus cyniques, les rend aussi plus solides mentalement d'une certaine manière, plus à même d'affronter les difficultés, de trouver des solutions à des problèmes donnés et de ne pas perdre de vue les objectifs fixés.

Duras nous montre un Mr. Jo aux prises avec cette famille démunie qui semble pourtant faire fléchir sa volonté et jusqu'à sa dignité. D'abord, l'auteur met en avant le groupe des pauvres (incarné par la cellule familiale) face à la solitude du riche Mr. Jo et la manière dont Suzanne présente le chinois fait l'effet d'une meute sur une proie isolée : « fils unique d'un grand spéculateur⁸⁶ », « seul héritier de cette immense fortune⁸⁷ », « Il était seul. Milliardaire. Il était seul et il me regardait.⁸⁸ ». C'est toujours cet effet d'isolement que cherche à mettre en valeur l'auteur par la répétition chorale : « La Mère : (...) Il n'y en a que pour les riches. Nous aussi si on veut on est riches. / *Les enfants répètent la dernière phrase de la mère.*⁸⁹ ». Ensuite, les répliques de Mr. Jo visent à nous montrer un personnage élégant dans les rapports humains, attentionné, doux et distingué. Ses répliques sont également une expression des sentiments qu'il éprouve à l'égard de Suzanne : « Mr. Jo : J'éprouve pour elle un sentiment très profond.⁹⁰ ». Mais Suzanne ne fléchit jamais dans sa quête matérielle et il est

⁸² *Ibid.*, p. 132.

⁸³ *Ibid.*, p. 85.

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ *Ibid.*, p. 88.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 42.

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ *Ibid.*, p. 97.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 69.

clair que c'est l'argent de Mr. Jo qui exerce un pouvoir d'attraction sur elle : « Tous les soirs on buvait du champagne.⁹¹ », « Mr. Jo : C'est celle-là qui vous plairait le plus ? / Suzanne : C'est la plus chère.⁹² ». De même, alors que Mr. Jo appelle Suzanne à l'aimer (« Mr. Jo : Je ne sais plus quoi faire pour que vous m'aimiez⁹³ »), celle-ci est obsédée par la voiture dont elle pourrait bénéficier si elle se mariait avec le chinois : « Suzanne, *reprend* : Quelle auto ?⁹⁴ ». Suzanne en vient à employer des formules quasi-métonymiques qui substituent à Mr. Jo ses possessions : « Je cherchais comment avoir ce diamant, comment le faire venir vers la plaine (...)»⁹⁵ ». A l'inflexibilité intéressée de Suzanne et de sa famille, Mr. Jo oppose les sentiments (« Mr. Jo : Vous ne pensez qu'à ça...Si vous m'aimiez...⁹⁶ »), regrette de n'être pas vu tel qu'il est (« Mr. Jo : J'espère que vous apprendrez à me connaître.⁹⁷ », « Mr. Jo : Vous ne me connaissez pas, j'ai des goûts simples.⁹⁸ », « Mr. Jo : Je ne suis pas aussi riche que vous paraissez le penser.⁹⁹ ») avant de sombrer dans la tristesse et la langueur.

Enfin, pour montrer que Duras utilise bien la dimension verbale, et plus largement la dimension sonore, pour rendre perceptible la lutte de ces deux classes sociales, il faut relire le passage de *L'Éden cinéma* consacré au fou rire, qui est inspiré de sa biographie :

(...) à la maison on ne connaissait que le fou rire (...) Le principal était de rigoler parce qu'on en pouvait plus de ne pas rigoler. Alors on pouvait rigoler de tout, on est même allés jusqu'à faire de l'histoire de notre plantation une irrésistible farce. (...) « C'est à se taper le derrière par terre, l'histoire de nos barrages, disait mon frère aîné. Je ne connais rien de plus marrant. Tout s'est mis contre nous, même les crabes qui nous les ont bouffés, il n'y a que maman qui a des idées pareilles. ». Dans ces soirs-là je suis sûre que nous atteignons tous le ravissement le plus pur. On avait tout perdu mais on se marrait (il n'y a pas d'autre mot) d'avoir tout perdu.¹⁰⁰

Dans la pièce, le contraste entre la richesse ostentatoire de Mr. Jo et la misère de la famille de Suzanne provoque le fou rire de ces derniers qui évoquent le piteux état de leur voiture et l'épisode des barrages. Cette crise de rire est caractérisée par sa longueur et ses différentes phases : « Joseph et Suzanne éclatent de rire¹⁰¹ », « La mère est gagnée par le fou rire de Suzanne et de Joseph.¹⁰² », « Regain de fou rire.¹⁰³ », « Puis reprise irrésistible du fou rire¹⁰⁴ »,

⁹¹ *Ibid.*, p. 56.

⁹² *Ibid.*, pp. 87-88.

⁹³ *Ibid.*, p. 71.

⁹⁴ *Ibid.*

⁹⁵ *Ibid.*, p. 74.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 88.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 62.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 63.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 72.

¹⁰⁰ Marguerite DURAS, *Cahiers de la guerre et autres textes*, *Op. cit.*, p. 49.

¹⁰¹ Marguerite DURAS, *L'Éden cinéma*, *Op. cit.*, p. 49.

¹⁰² *Ibid.*, p. 50.

¹⁰³ *Ibid.*

¹⁰⁴ *Ibid.*

« Le fou rire culmine¹⁰⁵ », « Rires fous des trois¹⁰⁶ », « Répît dans le rire. Puis ça recommence.¹⁰⁷ », « Cris de rire de Suzanne et la mère.¹⁰⁸ », « Rires. Rires.¹⁰⁹ », « les trois rient sur elle, sur la folie de la mère¹¹⁰ ». Ce rire, qui interrompt brutalement le discours construit pour le désagréger en gloussements, est un moment rendu grinçant voire tendu par la présence silencieuse et posée de Mr. Jo : « Mr Jo sourit, décontenancé¹¹¹ », « Mr Jo attend que le rire se passe¹¹² », « Mr. Jo stupéfait.¹¹³ ». Il a pour effet, en montrant un moment de cohésion, de complicité, de consolider le groupe familial face au jeune homme. Par ailleurs, il peut être vu comme un moment de subversion d'ordre politique : en riant sur leur misère, c'est l'abondance qui est pointée du doigt, c'est le pouvoir colonial qui a sciemment plongé les paysans de la plaine dans la pauvreté qui est moqué, c'est la classe des dominants qui est complètement séparée des réalités du monde qui est rendue ridicule. A ce titre, l'issue même du fou rire vient confirmer la dénonciation politique dont il a été porteur, les larmes remplaçant les gloussements : « On avait pleuré. Ensemble. Tous les trois¹¹⁴ ». Ce moment bruyant sert à mettre en valeur le silence qui lui succède et qui fait éclater l'abandon dont sont victimes les pauvres, que la famille, sans protection, sans patriarcat, sans argent, représente. Il sert aussi à montrer que la pauvreté agit comme un liant, elle pousse les individus à se réunir : « Debouts, fixes, comme égarés tous les trois.¹¹⁵ » « Ils l'enlacent comme dans le malheur.¹¹⁶ ». L'image de cette famille prend alors une portée universelle : « Il y avait une chose dont elle était certaine, c'était qu'on était tous abandonnés.¹¹⁷ ».

A l'instar de Strindberg, Duras cherche essentiellement à faire entendre, à travers la confrontation de deux classes sociales incarnées par les personnages de *L'Éden cinéma*, sa propre voix. Mais tandis que l'auteur suédois utilisait le pouvoir de suggestion et d'ébranlement des mots dans le cadre de joutes verbales pour s'adresser directement à la conscience du spectateur, Duras utilise des procédés relatifs au langage qui sont différents. Elle oppose le discours de Mr. Jo, essentiellement émotionnel et qui donne une impression de balbutiement et de fragilité, au discours des membres de la famille, principalement au discours de Suzanne, lapidaire, dur, mordant et surtout pragmatique, de l'ordre du

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 51.

¹⁰⁶ *Ibid.*

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 52.

¹⁰⁸ *Ibid.*

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 53.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 55.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 50.

¹¹² *Ibid.*, p. 51.

¹¹³ *Ibid.*, p. 53.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 96.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 123.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 20.

¹¹⁷ Marguerite DURAS, *La Vie matérielle*, *Op. cit.*, p. 61.

marchandage, composé notamment d'énumérations (des biens de Mr. Jo, des cadeaux octroyés à Suzanne) et de questions (sur les biens de Mr. Jo, sur les cadeaux qu'il pourrait encore offrir). Silence, lenteur et immobilité sont utilisés par l'auteur en vue de détacher le discours des personnages et de faire ressortir ses propres partis-pris. Il semble que les mots, à la faveur de l'atmosphère irréaliste qui règne sur le plateau (qui est favorisée par les éléments purement scéniques comme la lumière), flottent quelque part entre le public et les spectateurs, dans un espace particulier qui fait surtout entendre la cruauté de la famille de Suzanne (dont les répliques à l'intention ou à l'égard de Mr. Jo sont teintées d'arrogance, d'indifférence, de mépris), une cruauté motivée par la survie qui contraste avec la douceur et la distinction de Mr. Jo. En cherchant à faire entendre cette distorsion entre la classe des dominants et la classe des dominés, Duras s'inspire de sa propre perception quant à l'inégalité sociale. Cette perception est précisément fondée sur une distorsion, ce qu'elle évoque dans ses écrits personnels : « Les chiffres par lesquels s'évaluait la fortune de Léo me confondaient, j'en rêvais la nuit et j'y pensais sans cesse le jour. Ils n'avaient aucun rapport avec ceux que j'avais entendus jusqu'ici chez moi.¹¹⁸ ». Ainsi, parlant de l'automobile du riche chinois, elle note : « Je pensai à notre Citroën qui avait coûté quatre cents piastres, et que ma mère avait payé en trois fois.¹¹⁹ ». En voulant faire entendre « (...) l'injustice fondamentale qui régit l'histoire des pauvres du monde.¹²⁰ », l'auteur met en mots une préoccupation qu'elle aurait directement puisée dans son parcours personnel : « Du plus loin que je me souviens, j'ai su que ma mère manquait d'argent. Son seul souci était d'en gagner (...) ma mère nous avait inculqué un sentiment quasi sacré de l'argent.¹²¹ ». Comme l'explique Roland Barthes¹²², le manque d'argent qui est connu dans l'enfance conditionne par la suite, non seulement le propre rapport à l'argent de l'individu, mais aussi sa vision du monde et ses principes moraux, autrement dit, l'individu ne sort jamais mentalement de l'indigence quand bien même il en sort matériellement. C'est précisément ce que formule Duras quand elle parle de sa mère : « Toujours fautive avec cette incurable mentalité de pauvres.¹²³ ». C'est le souvenir d'une pauvreté qu'elle aurait vécu que fait entendre l'auteur qui utilise la parole comme une arme pointée sur les élites sociales en représailles des rejets (« Ils ne veulent pas de nous¹²⁴ »). La parole apparaît dans la pièce comme la seule forme de domination des pauvres sur les riches, une domination qui « déborde un peu sur le meurtre de celui qui vient vous juger.¹²⁵ ». Aussi,

¹¹⁸ Marguerite DURAS, *Cahiers de la guerre et autres textes*, *Op. cit.*, p. 42.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 40.

¹²⁰ Marguerite DURAS, *L'Éden cinéma*, *Op. cit.*, p. 107.

¹²¹ Marguerite DURAS, *Cahiers de la guerre et autres textes*, *Op. cit.*, p. 42.

¹²² Roland BARTHES, *Roland Barthes par Roland Barthes*, *Op. cit.*

¹²³ Marguerite DURAS, *La Vie matérielle*, *Op. cit.*, p. 131.

¹²⁴ Marguerite DURAS, *L'Éden cinéma*, *Op. cit.*, p. 117.

¹²⁵ Marguerite DURAS, *La Vie matérielle*, *Op. cit.*, p. 131.

c'est par un acte langagier fort que s'achève quasiment la pièce avec la lecture de la lettre rédigée par la mère à l'intention des agents du cadastre dans laquelle elle appelle au meurtre de ces derniers. Dans cette lettre, la mère informe elle-même les agents du cadastre sur les pouvoirs de la parole, qui peut informer et inciter le peuple des indigents à se soulever contre l'oppression (ici colonialiste) : « (...) déjà, ils sont des centaines dans la plaine à savoir qui vous êtes.¹²⁶ », « (...) il faut que je parle de vous.¹²⁷ », « Je parle de vous au Caporal. / Je parle de vous à d'autres. / J'ai parlé à tous ceux qui sont venus faire les barrages et je leur explique inlassablement qui vous êtes. (...) A mes enfants aussi j'ai parlé (...)»¹²⁸ », « Alors, moi, pour qu'enfin ces morts servent à quelque chose, (...) je leur parle de vous.¹²⁹ », « Alors je parle aussi aux paysans de la plaine de la fin de votre règne.¹³⁰ », répétitions de la formule « je leur dis¹³¹ ». En transposant au théâtre la lettre de la mère, déjà présente dans le roman *Un barrage contre le Pacifique*, Duras donne à entendre ses propres convictions sur le poids des mots comme instrument de la lutte sociale, une conviction acquise dans sa jeunesse, au moment où elle a compris que la parole pourrait seule lui offrir une ascension sociale, qu'elle représentait « un progrès sur la pauvreté endémique de la famille¹³² » : « Je suis sortie de la peur de ma mère avec les oraux des examens.¹³³ », c'est ce qu'elle appelle « la parole chanceuse¹³⁴ ».

On voit que, au-delà du fait de trouver dans son parcours personnel les problématiques qui fourniront le matériau dramatique, l'auteur cherche des formes qui lui permettront de parler au spectateur à un autre niveau qui n'est plus celui de la fiction mais un niveau intermédiaire. Ce dernier apparaît parce que l'auteur détache le discours (l'attitude vocale et verbale) des personnages eux-mêmes (attitudes, postures) et de la situation dans laquelle ils évoluent (univers domestique, quotidien, banal) en le rendant grinçant, hyperbolique, parfois invraisemblable. Pour ce faire, les auteurs comme Strindberg et Duras développent les éléments d'une lutte entre deux partis moraux et sociaux. Néanmoins, un autre procédé est également utilisé dans le même but qui consiste à mettre en scène la délivrance d'un récit, un procédé auquel Duras a recours pour amplifier l'effet d'une adresse au spectateur.

¹²⁶ Marguerite DURAS, *L'Éden cinéma*, *Op. cit.*, p. 128.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 129.

¹²⁸ *Ibid.*

¹²⁹ *Ibid.*, p. 130.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 131.

¹³¹ *Ibid.*, pp. 129, 131.

¹³² Marguerite DURAS, *La Vie matérielle*, *Op. cit.*, p. 131.

¹³³ *Ibid.*

¹³⁴ *Ibid.*

ii. Les rapports entre la narration et la représentation : un moyen d'expression pour l'auteur

On peut voir dans la mise en scène de personnages qui rapportent une histoire une caractéristique d'un théâtre d'inspiration autobiographique. Dans les œuvres respectives de Duras (*L'Éden cinéma*), Jean-Luc Lagarce (*Histoire d'amour; Juste la fin du monde, Le Pays lointain*) et Wajdi Mouawad (*Incendies*), on reconnaît ce procédé récurrent qui est l'imbrication d'un récit à une action dramatique plus ou moins en train de se réaliser, récit dont le propos se focalise sur ce qui s'est passé avant le drame, sur ce qui est achevé, sur ce qui n'est plus visible. A la faveur des rapports entre cette partie invisible du drame qui est donnée par les personnages et le drame lui-même, l'auteur distille visions personnelles et éléments autobiographiques agencés de sorte qu'ils rendent sa présence perceptible par un spectateur qu'il parvient à atteindre en deçà de la représentation.

Dans *L'Éden cinéma* comme dans *Incendies*, il est question d'une progéniture et des rapports entretenus avec ses parents. Plus précisément, on remarquera que chacune des pièces met en scène un trio mère-fille-fils très étroitement liés entre eux : « Voix de Suzanne : On avait pleuré. Ensemble. Tous les trois¹³⁵ » (*L'Éden cinéma*), « Malak : Tous trois des rescapés. Trois miracles qui se regardent.¹³⁶ » (*Incendies*). Tandis que Suzanne et Joseph tentent de pallier à la pauvreté dans laquelle a été jetée leur mère suite à des événements antérieurs à l'action, Jeanne et Simon remontent dans le passé de la leur pour résoudre l'énigme qu'elle leur a laissé. Pour les uns comme pour les autres se pose un mystère originel qui est celui de leur géniteur : « Suzanne : (...) cet inconnu, notre père¹³⁷ » , « Hermile Lebel : C'est pas tous les jours qu'on apprend que notre père qu'on croyait mort est encore vivant (...)»¹³⁸ ». Dans la biographie de Duras, l'absence du père donne lieu au tout premier récit familial de la part de la mère : « Elle nous avait expliqué qu'elle avait été volée et abandonnée parce que notre père était mort et qu'elle était sans défense.¹³⁹ ». Dans la pièce, l'auteur procède à une ellipse qui va néanmoins dans ce sens : « Elle disait que ça avait été difficile.¹⁴⁰ ». En somme, le texte théâtral ne fait ici qu'activer le sentiment de l'auteur que tout était déjà joué dans les premières années de sa vie. Tous les faits qui ont, par la suite, conditionné son existence (son rapport à l'argent, sa pensée politique) s'étaient déjà accomplis alors qu'elle était un petit enfant : la mort du père qui avait plongé la famille Donnadiou dans la ruine, une légende qu'elle entretient

¹³⁵ Marguerite DURAS, *L'Éden cinéma*, *Op. cit.*, p. 96.

¹³⁶ Wajdi MOUAWAD, *Incendies*, *Op. cit.*, p. 99.

¹³⁷ Marguerite DURAS, *L'Éden cinéma*, *Op. cit.*, p. 14.

¹³⁸ Wajdi MOUAWAD, *Incendies*, *Op. cit.*, p. 22.

¹³⁹ Marguerite DURAS, *La Vie matérielle*, *Op. cit.*, p. 55.

¹⁴⁰ Marguerite DURAS, *L'Éden cinéma*, *Op. cit.*, p. 14.

pendant toute sa vie. Dans *Incendies*, le père a d'abord été décrit à Jeanne et Simon comme un héros de la guerre mort pour son pays (« Jeanne : Mon père est mort. Ça, c'est la conjecture. Tout porte à croire qu'elle est vraie. Mais rien ne la prouve. Je n'ai pas vu son cadavre, pas vu sa tombe. Il se peut donc (...) que mon père soit vivant.¹⁴¹ »). Ainsi, dès le début, tout semble résolu puisque la mère à son tour disparaît mais ce qui pourrait apparaître comme la fin d'une époque pour les orphelins n'est que le début d'une quête qu'ils vont mener à partir du testament de Nawal tout comme la mort de sa mère fut pour l'auteur un événement qui le confronta à ses interrogations personnelles quant à ses racines familiales et à sa langue maternelle. Dans la pièce, tout s'est déjà passé, il reste à Jeanne et Simon à découvrir quoi. Par conséquent, le mystère entretenu autour de la figure paternelle dans ces deux pièces invitent à mettre en valeur le personnage de la mère et, par ce dernier, à développer un récit qui a trait aux origines, dans lequel on entrevoit clairement la parole de l'auteur lui-même, investie dans le drame.

Dans la pièce de Duras, les propos sur le père sont laconiques (« Et puis le père est mort¹⁴² »), ils s'opposent aux flots de paroles relatifs à la mère qui est l'« objet du récit¹⁴³ » ce qui rejoint la volonté de l'auteur exposée dans ses écrits personnels : « C'est d'elle que je veux dire l'histoire¹⁴⁴ ». La mère ne parle pas mais elle est le centre d'attention comme le signifie la didascalie liminaire : « La mère s'assied sur un siège bas et les autres se groupent autour d'elle.¹⁴⁵ ». La mère est proprement traitée comme un objet dans le sens où elle « n'aura jamais la parole sur elle-même¹⁴⁶ » et est placée dans une attitude écoutante que décrivent les indications scéniques : « (...) elle écoute comme sans comprendre¹⁴⁷ », « Elle écoute le bruit des mots¹⁴⁸ », « La mère (...) entend cette étrange histoire racontée par ses enfants. La sienne.¹⁴⁹ », « Écoute attentive de l'inférieur récit.¹⁵⁰ » « La mère a écouté sa voix et a essayé de se souvenir¹⁵¹ », « Elle a l'air d'écouter¹⁵² ». Le silence du personnage de la mère est un champ que l'auteur se ménage pour se permettre de faire entendre ses propres ressentis quant aux épisodes marquants de son enfance à travers une dimension verbale et sonore très soignée.

¹⁴¹ Wajdi MOUAWAD, *Incendies*, *Op. cit.*, p. 31.

¹⁴² Marguerite DURAS, *L'Éden cinéma*, *Op. cit.*, p. 15.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 12.

¹⁴⁴ Marguerite DURAS, *Cahiers de la guerre et autres textes*, *Op. cit.*, p. 342.

¹⁴⁵ Marguerite DURAS, *L'Éden cinéma*, *Op. cit.*, p. 11.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 12.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 17.

¹⁴⁸ *Ibid.*

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 20.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 24.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 27.

¹⁵² *Ibid.*, p. 122.

D'une part, Duras charge Suzanne, personnage par lequel elle décale son regard sur sa propre histoire, de faire le récit des barrages et de la vente du diamant gâté ; aussi Suzanne a-t-elle presque seule la parole et elle réclame l'attention du public. De fait, l'injonction « Écoutez (...) »¹⁵³ est utilisée à plusieurs reprises au début de la pièce et indique clairement aux spectateurs que c'est la dimension verbale (et d'une manière générale la dimension sonore) qui va ici prédominer. Autrement dit, cette injonction indique qu'un récit va être donné. D'autre part, Duras double le discours de Suzanne de didascalies qui apparaissent comme des prolongements de ce dernier : « Suzanne : Il était seul et il me regardait.¹⁵⁴ » semble répondre à une didascalie précédente « (...) Suzanne (...) regardée par lui, Mr. Jo.¹⁵⁵ », « Suzanne : On restait dans le bungalow lui et moi.¹⁵⁶ » semble répondre à la didascalie qui suit « Le lieu-bungalow s'éclaire. (...) Mr. Jo et Suzanne sont là, assis. Seuls.¹⁵⁷ ». Il y a, à certains endroits, une continuité et une complémentarité entre les didascalies et les répliques de Suzanne qui semblent entretenir un dialogue caché dont la source est une seule et même voix. Cela engendre pour effet un trouble des limites entre répliques et didascalies, accentué par le fait que ces dernières ne sont pas uniquement descriptives et informatives, elles sont aussi narratives, elles participent au récit, elles ne sont pas transposables à la scène et devraient, à la limite, être prononcées sur la scène au même titre qu'une réplique : « Cette musique c'est aussi l'histoire de la mère.¹⁵⁸ », « (...) elle a essayé de se souvenir¹⁵⁹ », « seule, lâchée - adulte¹⁶⁰ », « Suzanne commence à oublier Mr. Jo¹⁶¹ », « (...) un sourire arrivé du fond du monde : « Enfant. »¹⁶² », « La mère s'en va dans les souvenirs de l'Éden. Toujours prête à « partir » ailleurs.¹⁶³ » sont autant d'indications scéniques dont il est difficile, voire impossible, de rendre compte dans une mise en scène. De fait, le statut du destinataire est lui-même rendu flou : à qui s'adressent ces didascalies, au lecteur ou au spectateur ? En définitive, Duras interroge le metteur en scène qui aura à se pencher sur ce problème comme l'illustre l'utilisation de la forme interrogative dans une autre didascalie : « La mère est comme indifférente, éteinte. Croit-elle aux mensonges de Suzanne ?¹⁶⁴ ».

¹⁵³ *Ibid.*, pp. 23, 25.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 42.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 41.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 57.

¹⁵⁷ *Ibid.*

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 13.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 25.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 30.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 93.

¹⁶² *Ibid.*, p. 109.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 120.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 115.

En outre, on relèvera cette didascalie : « C'est là que commence son histoire écrite. Son immortalité. La voici : (...)»¹⁶⁵ ». Cette didascalie nous indique plusieurs choses. Premièrement, elle confirme la dilution des limites entre discours didascalique et répliques théâtrales puisque cette indication pourrait parfaitement servir de transition oralisée par Suzanne qui mènerait les spectateurs du récit des faits lointains (mariage de la mère, mort du père, époque de l'Éden cinéma) à celui des faits récents qui sont narrés (épisode des barrages, épisode du diamant). Deuxièmement, cette didascalie indique qu'elle est un moyen pour l'auteur de dire clairement son intention en écrivant ce texte (faire gagner à Marie Donnadiou une vie éternelle en la projetant dans la littérature) car il n'y a rien ici qui justifie en termes dramatiques l'utilisation d'une didascalie si ce n'est la volonté de l'auteur de s'adresser à autrui, le lecteur, le spectateur. Enfin, cette didascalie permet d'introduire la dimension autobiographique du texte puisqu'elle ouvre sur une époque qui n'est plus celle de la légende familiale à l'auteur rapportée mais une époque qui aurait été bel et bien vécue par Duras, correspondant à son adolescence : « Joseph : On est en 1924.¹⁶⁶ » suit immédiatement la didascalie en question.

Les indications scéniques correspondent donc aux pensées de l'auteur. Par elles, Duras exprime son ressenti quant aux événements qui sont rapportés : « (...) ce qui reste de cette aventure (...) L'injustice dont elle a été victime allant de soi¹⁶⁷ » note-t-elle en évoquant le personnage de la mère. L'auteur y exprime également la manière dont elle perçoit ses souvenirs et veut les faire percevoir (« Ce qu'on voit de plus clair c'est cette joie¹⁶⁸ »). En conséquence, les didascalies traitent très largement de la question de l'univers sonore par lequel il s'agit de faire ressentir aux spectateurs l'ambiance dans laquelle baignent les souvenirs de l'auteur : « J'entends que la mère parle¹⁶⁹ », « (...) ces rapports silencieux, sauvages.¹⁷⁰ », « La mère vient de parler mécaniquement¹⁷¹ », « (...) La mère dort. / Comme si sa propre histoire l'avait bercée jusqu'au sommeil.¹⁷² ».

Suzanne et, dans une moindre mesure, Joseph, racontent donc l'histoire de leur mère. Leur récit est entrecoupé de brèves scènes jouées qui sont comme l'irruption d'une action passée dans le présent de la narration. Leur récit est caractérisé par une parole qui est comme flottante, agrémentée de silence, de pause et de musique. Le personnage de la mère fait l'effet d'une ombre sans voix écoutant ces faits qui la concernent, elle apparaît comme « *séparée* (...)

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 18.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 19.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 24.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 38.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 123.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 76.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 114.

¹⁷² *Ibid.*, p. 133.

de sa propre histoire.¹⁷³ ». De fait, sa prise de parole, au terme de la pièce, alors qu'elle lit la lettre envoyée aux agents du cadastre, détonne puisqu'elle brise le silence et, ce faisant, elle rend, avec plus de force encore que les scènes jouées, l'action qui est racontée, présente. Par là, l'auteur redonne au personnage de la mère une voix dans une visée qui est d'ordre politique puisqu'elle met en valeur l'oppression du groupe tout-puissant du cadastre (« Je sais votre puissance et que vous tenez la plaine entre vos mains en vertu d'un pouvoir à vous conféré (...)»¹⁷⁴ ») sur la population des paysans de la plaine (« (...) ils sont des centaines dans la plaine à savoir qui vous êtes¹⁷⁵ »). On retrouve exactement la même prise de parole agissant comme une déflagration dans *Incendies*. Ainsi, aux terres « grouillantes de cadavres d'enfants¹⁷⁶ » dont parle la mère de Suzanne et Joseph répondent les « morts [se réveillant] de leur lit de douleur¹⁷⁷ » qu'évoquent la mère de Jeanne et Simon. Dans *Incendies*, le personnage de la mère a cessé de parler brusquement et mystérieusement. Ses prises de parole ont donc lieu dans le cadre des scènes qui sont des *flash-back* par rapport à l'action présente (la recherche de leur père par les enfants). On notera aussi des prises de parole de la mère s'adressant à ses enfants par delà la mort : « Jeanne : Où m'entraînes-tu, maman ? Où m'entraînes-tu ? / Nawal : Au cœur même du polygone, Jeanne, au cœur même du polygone¹⁷⁸ ». La prise de parole de Nawal lors du procès d'Abu Tarek, à laquelle font écho les lettres qu'elles adressent à ses enfants à la fin de la pièce, constitue une occasion pour l'auteur de synthétiser ses ressentis quant à la guerre qui a sévi dans son pays natal. Dans la première prise de parole de Nawal, c'est le thème du martyr face à la figure du bourreau (« (...) je vous reconnais¹⁷⁹ ») qui se fait entendre dans des termes cruels, décrivant la torture (« l'électricité¹⁸⁰ », « les clous sous les ongles¹⁸¹ », « le pistolet¹⁸² », « l'urine sur mon corps (...) dans ma bouche¹⁸³ ») et le viol (« vous disiez la pute 45, la pute 63¹⁸⁴ »). Le récit de Nawal vise à percuter le spectateur qui doit ici entendre le cri de l'auteur évoquant son projet dans ces termes : « (...) un gouffre qui doit se transformer en cri. Le projet, c'est le cri. Ce cri.¹⁸⁵ ». Le cri est ici mis en forme, organisé, il est rendu audible mais il n'en est pas moins saisissant quand Nawal achève sa prise de parole en rappelant que bourreaux et victimes sont

¹⁷³ *Ibid.*, p. 12.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 128.

¹⁷⁵ *Ibid.*

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 130.

¹⁷⁷ Wajdi MOUAWAD, *Incendies*, *Op. cit.*, p. 101.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 74.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 101.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 102.

¹⁸¹ *Ibid.*, pp. 102-103.

¹⁸² *Ibid.*, p. 103.

¹⁸³ *Ibid.*

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 102.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 151.

condamnés à réparer ensemble les erreurs commises : « (...) je suis, moi, responsable de vous et vous, responsable de moi.¹⁸⁶ ». Par la voix de Nawal, l'auteur traite de son approche personnelle, voire intime, de la guerre dont l'expérience l'a mené sur les routes de l'exil et de l'oubli de son identité culturelle : « (...) c'est un fait historique qui me plonge dans une tempête émotive (...) qui prend chez moi toute la place.¹⁸⁷ ». Ainsi trouve-t-on dans les mots de Nawal les deux faces de cette même interrogation : à la fois le cri (qui se fait entendre dans le vocabulaire cruel et la dureté de la prise de parole) et l'apaisement, à l'issue de la lecture des lettres.

En dehors des prises de parole de Nawal, la pièce fait le récit d'un récit dans le sens où la quête menée par Jeanne et Simon en fait davantage des écoutants que des acteurs de l'histoire. En effet, on les voit s'interroger et se déplacer dans le pays natal de leur mère mais il ne parviennent à la vérité qu'en écoutant le récit d'adjuvants qui leur donnent les clés nécessaires. Il y a donc une chaîne de la parole qui se met en place grâce à un certain nombre de passeurs par lesquels les jumeaux accèdent aux informations qu'ils ignorent. C'est donc à plusieurs petits récits de type différents qu'ils sont confrontés. Il y a d'abord Hermine Lebel, qui rapporte une situation qui lui a été racontée par Nawal elle-même, le passage le plus autobiographique de la pièce, le bus de réfugiés palestiniens enflammé. Le personnage d'Antoine Ducharme, pour sa part, a enregistré le silence de la mère qu'il fait entendre à Jeanne et il reconstitue les conditions dans lesquelles a été prise la photographie de Nawal avec Sawda. En ce sens, il imagine un récit autour de cette image. Puis Jeanne rencontre, au village de Nawal, Abdessamad Darazia qui lui rapporte la « légende¹⁸⁸ » de Wahab et Nawal puis la recherche de son fils par Nawal accompagnée de Sawda. Jeanne peut ainsi entamer sa recherche en tentant de trouver dans la réalité les éléments de ce qui se présente d'un premier abord comme un récit légendaire. Par la suite, c'est le guide du musée de l'ancienne prison de Kfar Rayat, qui permet à Jeanne de rapprocher la veste numérotée dont elle a hérité du numéro de matricule de la « femme qui chante » lors de son séjour en prison. Son récit apporte donc des informations concrètes à Jeanne et la mène à l'ancien concierge de la prison. Ce dernier, Fahim, éclaire davantage Jeanne sur l'identité de la « femme qui chante » en lui faisant comprendre qu'elle n'est pas Sawda mais bien sa propre mère, qui a accouché en prison d'un enfant issu du viol perpétré par Abou Tarek. Fahim révèle à la jeune femme qu'il n'a pas noyé l'enfant comme il en avait la consigne mais l'a confié à un berger dont il indique l'endroit où Jeanne pourra le trouver. Cette dernière rencontre donc Malak qui met en lumière l'erreur

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 104.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 151.

¹⁸⁸ *Ibid.*, pp. 77, 78, 79.

de Fahim qui a cru sauver un enfant alors que le seau contenait des jumeaux. De son côté, Simon, aidé par Hermile Lebel, remonte également le fil de l'histoire de Nawal grâce à la parole des autres : « Simon : (...) A l'orphelinat, on nous a dit qu'à cette époque (...) ¹⁸⁹ », « Simon : (...) un milicien qui vient du même orphelinat, il nous a dit (...) ¹⁹⁰ ». Il parvient, au terme de cette succession d'indications, à rencontrer Chamseddine (« Hermile Lebel : (...) le milicien nous a dit d'aller voir Monsieur Chamseddine ¹⁹¹ ») qui révèle à Simon le secret de sa naissance ainsi que sa véritable identité qui prend ses racines dans ce pays qui lui est inconnu : « Chamseddine : Sarwane, reste avec moi. Écoute-moi. Écoute-moi bien. ¹⁹² ». Mouawad plonge le personnage de la mère dans un mutisme qui libère la parole des autres personnages, reconstituant le parcours de Nawal. En se taisant, cette dernière invite ses enfants à briser le silence (« Le silence sera brisé. ¹⁹³ », « (...) vous avez brisé le silence ¹⁹⁴ »). Mais pour ce faire, il faut qu'ils fassent eux-mêmes l'expérience du silence, notamment face aux interlocuteurs qui leur donnent les réponses aux énigmes posées par l'histoire de Nawal. Leur quête est donc inaugurée par le silence de Jeanne (« Simon : Tu te tais. Tu ne dis plus rien. ¹⁹⁵ ») et clôturée par le silence de Simon (« Hermile Lebel : Il n'a toujours pas dit un mot. (...) Il n'a rien dit de la journée. Ni le lendemain, ni le surlendemain. (...) Simon s'est tu ¹⁹⁶ », « Chamseddine : En toi le silence (...) celui des étoiles et celui de ta mère. En toi. ¹⁹⁷ »).

La perte de la voix constitue la plus grande similitude entre le personnage de la mère dans *L'Éden cinéma* et celui de Nawal dans *Incendies*. Cette dernière cesse de parler par deux fois dans la pièce, une première fois suite à la séparation d'avec son fils, une seconde fois après avoir l'avoir reconnu dans le visage de son tortionnaire. Le personnage durasien de la mère pour sa part cesse tout à fait de parler après l'aventure malheureuse du diamant : « Voix de Suzanne : Elle ne parlait plus, la mère. Elle se tenait dans un fauteuil, face au Pacifique. ¹⁹⁸ ». Ce sont des personnages qui se murent dans le silence comme signe spectaculaire de leur dépérissement ce qui constitue une donnée par laquelle l'auteur donne à son œuvre un arrière-plan tragique : « Simon : (...) du jour au lendemain, elle se tait, elle ne dit plus un mot. ¹⁹⁹ », « Hermile Lebel : (...) elle s'est tue sans que l'on comprenne pourquoi (...) ²⁰⁰ », « Nazira :

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 112.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 113.

¹⁹¹ *Ibid.*

¹⁹² *Ibid.*, p. 119.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 19.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 132.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 54.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 120.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 124.

¹⁹⁸ Marguerite DURAS, *L'Éden cinéma*, *Op. cit.*, p. 141.

¹⁹⁹ Wajdi MOUAWAD, *Incendies*, *Op. cit.*, p. 23.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 24.

Voici les jours qui passent et les mois qui partent. Le soleil se lève et se couche. Les saisons qui passent. Nawal qui ne dit plus rien, qui se tait et qui erre.²⁰¹ », « Simon : Elle rentre un jour et elle s'enferme dans sa chambre. Elle reste assise. Un jour. Deux jours. Trois jours. Ne mange pas. Ne boit pas (...). Se tait.²⁰² », « Antoine : Je la revois. Assise. Silencieuse.²⁰³ ». Ces répliques d'*Incendies* font écho à la dépression d'une héroïne racinienne comme *Phèdre* : « Oenone : Les ombres par trois fois ont obscurci les cieux / Depuis que le sommeil n'est entré dans vos yeux ; / Et le jour a trois fois chassé la nuit obscure / Depuis que votre corps languit sans nourriture (...)»²⁰⁴ ». Le silence de ces personnages contribue à donner à ces œuvres leur tournure tragique en ce sens qu'il institue les autres personnages en « parleurs²⁰⁵ » ce que Duras explique en ces termes : « Bérénice et Titus, ce sont des récitants, le metteur en scène, c'est Racine (...)»²⁰⁶ ». Les personnages existent donc entièrement dans la parole qui est manipulée par l'auteur et qui lui laisse le champ-libre pour y insérer des éléments autobiographiques.

Duras et Mouawad rejoignent Jean-Luc Lagarce au niveau de cette empreinte tragique qui fait de leurs personnages des machines à parler rapportant un récit au lieu de le représenter. Dans les deux versions d'*Histoire d'amour*, dont le sujet traite de l'énigme des rapports entre les êtres, il est question d'un jeune homme (« le premier homme ») qui a écrit une pièce de théâtre autobiographique, racontant l'échec de sa vie commune avec un homme (« le deuxième homme ») et une femme, histoire à l'issue de laquelle le « premier homme » s'est senti trahi par la relation privilégiée des deux autres. Alors que le « deuxième homme » est devenu architecte et que la femme est parti voyager, le « premier homme » s'est retiré dans l'écriture. Ces trois personnages se retrouvent donc pour lire la pièce du « premier homme » et tenter de reconstituer ce qu'ils envisagent comme un moment de bonheur furtif et très intense aujourd'hui perdu, selon une trame qui peut aussi faire penser à *Derniers remords avant l'oubli*. A la quête nostalgique des personnages, qui est de l'ordre de la mémoire affective, de la philosophie et de la vie sensible, répond la quête de l'auteur, une quête poétique et artistique qui consiste à raconter une histoire tout en faisant apparaître les ficelles de la narration, en rendant perceptible le récit en train de s'agencer. Pour ce faire, l'auteur met d'abord en valeur la situation d'énonciation problématique. Les personnages de sa pièce parlent des personnages de la pièce écrite par l'un d'eux, des personnages qui sont en fait eux-mêmes. Il est donc

²⁰¹ *Ibid.*, p. 40.

²⁰² *Ibid.*, p. 54.

²⁰³ *Ibid.*, p. 59.

²⁰⁴ Jean RACINE, *Phèdre*, Pocket, 1998, p. 30.

²⁰⁵ Jean-Pierre RYNGAERT, Emmanuelle MOTTE, *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*, *Op. cit.*, p. 213.

²⁰⁶ Marguerite DURAS, *La Vie matérielle*, *Op. cit.*, p. 18.

donné à entendre au spectateur un état d'incertitude quant à l'identité des personnages qui déstabilise leur parole comme ici, au début de la pièce : « La Femme : Toi. / Le Premier homme : Exact. Moi. / Le Premier homme, lui, moi – ne commencent pas à m'embrouiller.²⁰⁷ ». Les personnages se trompent, balbutient, ne savent plus très bien quelle histoire ils racontent, qui ils sont et quel rôle ils doivent jouer. L'incertitude ponctuelle de leur parole prend ses racines dans le fait qu'ils sont narrateurs de leur propre histoire, c'est-à-dire qu'au fond ils ne sont que des personnages estompés par une narration qui ôte vraisemblance et réalité à la fois à la représentation et au récit rapporté sous une forme théâtrale ce que l'auteur résume en ces termes : « Extrêmement littéraire...*Histoire d'amour*, c'est une histoire littéraire aussi.²⁰⁸ ». On entendra ici littéraire comme une manière pour l'auteur de signaler sa présence : il indique par là qu'il est l'instance supérieure faisant cohabiter à loisir les deux plans du récit.

Les personnages apparaissent parfois perdus entre la représentation et la pièce de théâtre qui raconte leur histoire et cette incertitude est transposée dans le langage des éléments scéniques par des jeux de lumière qui montrent un estompement des corps et leur réapparition, par exemple le personnage de la femme est décrit à un moment donné : « (...) au second plan, il y a moins de lumière, / on la voit mal²⁰⁹ » ou encore il est noté à propos du « premier homme » : « On le voit mal, l'éclairage n'est pas bon.²¹⁰ ». Ce n'est pas seulement un retrait du personnage au profit d'un narrateur que nous donne à voir Lagarce avec ces indications, c'est aussi la perte d'un corps au profit d'une voix sans source, par laquelle l'auteur va se manifester à l'oreille du spectateur en lui racontant directement le lien d'amitié qui l'unit à une époque à un homme (François Berreur) et une femme (Mireille Herbstmeyer). De plus, en plongeant ponctuellement ses personnages dans le noir pour les faire parler, Lagarce signifie que, alors qu'ils engendrent verbalement leur histoire, ils l'effacent aussi d'une certaine manière, les souvenirs vivants (véhiculés par les photos qu'avaient placées l'auteur dans la première mise en scène du texte) se résorbent dans les mots selon une remarque empruntée à Roland Barthes : « (...) plus d'image, rien que du langage²¹¹ ».

Dans *Histoire d'amour*, l'activité essentielle des personnages est donc de parler dans le but de raconter des événements qui se sont déjà passés. On retrouve la même dynamique dans *Juste la fin du monde* et dans *Le Pays lointain*, qui est la pièce qui nous intéresse ici. Cette

²⁰⁷ Jean-Luc LAGARCE, *Histoire d'amour (derniers chapitres)*, *Op. cit.*, p. 289.

²⁰⁸ Jean-Luc LAGARCE, *Histoire d'amour (repérages)*, *Op. cit.*, p. 136. On retrouve la même réplique dans la seconde version de l'œuvre : Jean-Luc LAGARCE, *Histoire d'amour (derniers chapitres)*, *Op. cit.*, p. 292.

²⁰⁹ Jean-Luc LAGARCE, *Histoire d'amour (derniers chapitres)*, *Op. cit.*, p. 291.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 314.

²¹¹ Roland BARTHES, *Fragments d'un discours amoureux*, *Op. cit.*, p. 129.

dernière commence par un fait invitant à l'action, les retrouvailles d'une famille à qui l'un des membres, Louis, doit annoncer la nouvelle de sa maladie : « (...) faire le voyage pour annoncer, dire, seulement dire / - j'en avais le besoin, le besoin ou la nécessité, toujours été ma manière de m'exprimer - / dire moi-même, de vive voix, dire ma mort prochaine²¹² ». Mais c'est une tragédie du non-dit qui se déroule et Louis repart sans avoir révélé son état. En lieu et place de sa confidence, ce sont les souvenirs de famille qui sont exprimés (enfance de la fratrie, les promenades dominicales, le père) selon une trame somme toute assez convenue : « (...) cette légende, celle-là qu'on raconte aux enfants : à l'heure de sa Mort, revoir toute sa vie²¹³ ». Toute la pièce est conduite par l'expression de cette dimension rétrospective symbolisée ici par le « Louis : Je raconte²¹⁴ ». Louis, en fait, ne raconte pas grand-chose et ce sont les autres personnages qui envahissent l'espace de parole (« La Mère : Ce que je raconte²¹⁵ », « La Mère : (...) Je racontais à Catherine, je raconte à ce garçon, l'ami de Louis, je raconte à Catherine (...) Tu ne lui racontes pas. Jamais il ne raconte.²¹⁶ »). L'arrivée de Louis agit comme une libération de la parole sur les autres personnages, mais il s'agit d'un leurre, car rien de ce qui devrait être dit (et qui est annoncé dans les répliques liminaires) ne l'est et le discours s'étirole en récit balbutiant des anecdotes, chamailleries et autres détails de la quotidienneté. Aux déclarations solennelles, l'auteur préfère donc l'évocation des petites choses insignifiantes qui composent l'existence ce qu'on entrevoit déjà dans son *Journal* : « à la belle formulation frontale qui prend la mort pour arbitre, il préfère le non-dit inquiet d'un théâtre (...) intime.²¹⁷ ». Le non-dit prend ici effet dans le récit des détails. En définitive, on retrouve dans cette volonté des personnages à raconter, le goût de l'auteur pour cette formule, utilisée dans son journal, « Je raconte²¹⁸ », qui ouvre sur toutes les possibilités, de l'intention la plus sincère (« Un garçon, tous les garçons : J'aurais raconté mon drame d'homme (...) ²¹⁹ ») à la plus fantaisiste (« Antoine : Ne commence pas, tu voudras me raconter des histoires, je vais me perdre, je te vois assez bien, tu vas me raconter des histoires.²²⁰ »). Mais cette formule appelle surtout un écoutant : « L'Amant, mort déjà : « On écoute²²¹ », « Hélène : (...) Je l'écoutais celui-là, toujours j'aime à l'écouter.²²² », « Le guerrier, tous les guerriers : « (...) je

²¹² Jean-Luc LAGARCE, *Le Pays lointain*, *Op. cit.*, p. 35.

²¹³ *Ibid.*, p. 12.

²¹⁴ *Ibid.*

²¹⁵ *Ibid.*, p. 99.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 98.

²¹⁷ Olivier PY in Jean-Luc LAGARCE, *Journal (1990-1995)*, *Op. cit.*, p. 14.

²¹⁸ Jean-Luc LAGARCE, *Ibid.*, p. 299.

²¹⁹ Jean-Luc LAGARCE, *Le Pays lointain*, *Op. cit.*, p. 104.

²²⁰ *Ibid.*, p. 127.

²²¹ *Ibid.*, p. 12.

²²² *Ibid.*, p. 15.

n'écoutais pas / Un garçon, tous les garçons : (...) Pourquoi est-ce que tu n'écoutes pas ?²²³ », « Longue Date : (...) je ne bouge pas, j'écoutais. Je suis là.²²⁴ », on retrouve la même réplique dans la bouche d'Hélène plus tard²²⁵. L'aspiration de ces personnages-parleurs à être entendus contribue à donner à la pièce sa dimension tragique, nous montrant un monde où chacun cherche à toucher l'autre, à atteindre l'autre, à se faire entendre sans jamais parvenir à dire l'essentiel et ce au détriment de toute action théâtrale. Aussi, c'est sur un cri silencieux, un non-cri, poussé par Louis lors de sa promenade nocturne, que s'achève la pièce, ne donnant à entendre au spectateur plus qu'une chose : le bruit des pas du personnage sur les graviers comme métaphore du temps qui passe. Cette fin signifie que les mots prononcés dans la pièce, des mots qui avaient l'air dérisoires et superficiels, se révèlent en fait avoir été autant de moyens de gagner du temps et de faire diversion face à la menace de la mort. En somme, c'est son cheminement personnel que met en forme Lagarce dans *Le Pays lointain* : le récit des détails est une manifestation de la vie, ce qu'on retrouve clairement dans la manière avec laquelle l'auteur se sert de son journal personnel dans lequel, même dans les dernières pages, correspondant aux derniers jours, il continue de noter les petites choses qui composent son quotidien.

On peut voir dans la tendance des auteurs à ménager une imposante narration par rapport aux éléments de la représentation, un moyen pour ces derniers d'inclure de l'expression de type autobiographique à l'intérieur de l'écriture théâtrale. A la faveur d'un récit portant sur une ou des actions passées, l'auteur donne à entendre ses propres souvenirs, anecdotes et visions personnelles sur des problématiques données. Ce faisant, les auteurs dramatiques se rattachent eux-mêmes à l'autobiographie traditionnelle qui est fondamentalement un acte langagier. En faisant de la parole le ressort principal de leurs pièces respectives, ils cherchent à convoquer la même sensation chez le spectateur que celle ressentie par le lecteur de l'autobiographie c'est-à-dire l'impression que l'auteur construit, imagine, invente son histoire au fil des mots : « (...) je suis l'histoire qui m'arrive : en roue libre dans le langage²²⁶ ». Aussi, l'auteur s'applique particulièrement quant à la manière avec laquelle la parole va poindre aux oreilles du spectateur et affleurer doucement à sa conscience, il soigne en fait les conditions de son entente, ceci en vue de l'atteindre et de lui donner un rôle actif, celui d'un corps résonnant.

²²³ *Ibid.*, p. 21.

²²⁴ *Ibid.*, p. 100.

²²⁵ *Ibid.*, p. 106.

²²⁶ Roland BARTHES, *Roland Barthes par Roland Barthes*, *Op. cit.*, p. 61.

iii. Une scène de l'émergence de la parole : les conditions de la réception auditive

a) Une prise de parole complexe : viser l'étourdissement

L'auteur qui utilise des éléments autobiographiques s'attache à préparer des conditions d'entente particulières pour le public dont l'attention devrait être toute entière absorbée par ce moment décisif où la parole apparaît, traverse l'espace et vient résonner dans chaque spectateur. Plus précisément, si les auteurs se soucient autant du trajet de leur texte depuis l'espace de jeu jusqu'à l'espace de la salle, c'est parce qu'eux-mêmes ressentent la présence des spectateurs lors de l'écriture comme le note Marguerite Duras : « Un romancier (...) qui écrit pour le théâtre n'a pas l'impression de parler pour lui.²²⁷ ». De fait, l'auteur aborde l'émission orale du texte comme une partie du spectacle à part entière par laquelle il va établir un contact fragile et intime avec le spectateur, comme l'autobiographe traditionnelle tente d'en établir un avec le lecteur de sa vie par des moyens littéraires (adresse au destinataire, statut qui lui est donné).

Dans un premier temps, on peut traiter *L'Éden cinéma*, *Incendies* ainsi que deux pièces de Lagarce dans la même perspective puisque dans ces œuvres les auteurs travaillent différentes sources de prises de parole (parole directe des personnages, voix des personnages qui se font entendre) ainsi que différents niveaux d'épanouissement de cette parole (réplique théâtrale et commentaires, parole du temps passé cohabitant avec l'action présentée, montage parallèle). En procédant ainsi, les auteurs ont pour but de ménager une attention du spectateur qui soit flottante, prise entre les multiples entrecroisements d'une parole qui n'est pas du tout gérée à partir de critères réalistes. En définitive, il faut que l'esprit du spectateur soit sous l'emprise du fond d'un discours que son émission rend envoûtant, hypnotisant et qui provoque chez lui rêveries, divagations, en somme étourderie dans le sens d'une perte de la connaissance construite et d'une forme d'ivresse.

Dans *L'Éden cinéma*, la parole est fondue dans ce que Duras nomme un « décor sonore²²⁸ » qu'elle présente avec beaucoup de minutie et force détails visant à créer une ambiance presque onirique dans un mélange des bruits de la nature et des sons qui résonnent dans les plaines et les villes : « les bruits du soir de la plaine (...) des cris d'enfants, des rires, des aboiements de chiens, des tam-tams. Puis les claquements d'un fouet. Et des cris de Joseph à travers la

²²⁷ Marguerite DURAS citée par Christiane BLOT-LABARRERE, *Marguerite Duras, Op. cit.*, p. 243.

²²⁸ Marguerite DURAS, *L'Éden cinéma, Op. cit.*, p. 30.

rumeur de la plaine.²²⁹ », « Tam-tams au loin : bruits mêlés aux odeurs.²³⁰ », « Seulement les rumeurs de la plaine²³¹ », « Cris d'enfants, rires d'enfants, beaucoup²³² », « On entend le phonographe²³³ », « Bruit du moteur²³⁴ », « Bruit d'eau au loin²³⁵ », « Chants d'enfants au loin²³⁶ », « Rumeurs du soir²³⁷ », « (...) bruits de la ville (cris de marchands ambulants, bicyclette, crissements des tramways, klaxons, cliquetis des jeux de mah-jong, des soques etc.)²³⁸ », « Bruits du vent très fort. Des vagues.²³⁹ ». La pièce s'achève d'ailleurs sur une indication d'ordre auditive : « Rires d'enfants. Tam-tams, loin.²⁴⁰ ». Du point de vue du spectateur, ce décor sonore forme un arrière-plan à la parole et l'auteur insiste sur sa mise en place avant que ne se fassent entendre les mots : « Immobile, elle attend que s'installe le décor sonore (...)»²⁴¹ », « Encore une fois, il y a un temps avant la parole – pendant lequel s'installe le décor sonore (...)»²⁴² ».

A l'intérieur de cette riche dimension sonore, Duras a prévu de distinguer les personnages de Joseph et Suzanne, narrateurs de l'histoire, de leur voix, ce qui implique un dédoublement dans l'émission de la parole (parole des personnages et parole de la voix des personnages) et une multiplication des niveaux de prise de parole (parole des scènes jouées, parole des passages narratifs, parole-commentaires). L'auteur ne donne pas pour autant davantage de précision quant au moyen de mettre en scène la répartition de cette parole dédoublée. Cette dernière est laissée à l'appréciation du metteur en scène qui peut ainsi faire le choix de la provenance de ces voix : depuis la scène ou depuis un espace situé hors-scène ou même, éventuellement, depuis le public. Dans sa mise en scène de 1977, Claude Régy avait choisi de placer des microphones sur des tables installées sur la scène et avait fait jouer les voix par des acteurs différents que ceux qui jouaient les personnages (par exemple Catherine Sellers jouait Suzanne et Bulle Ogier la voix de Suzanne). Le metteur en scène avait également introduit une variation en faisant jouer Mickaël Lonsdale sur deux plans, occupant à la fois le rôle de Mr. Jo et assurant la voix de lecture, il passait du plateau aux micros de manière rituelle, en enfilant ou retirant une veste et en faisant un tour de l'espace de jeu.

²²⁹ *Ibid.*

²³⁰ *Ibid.*, p. 35.

²³¹ *Ibid.*

²³² *Ibid.*

²³³ *Ibid.*, p. 36.

²³⁴ *Ibid.*, p. 37.

²³⁵ *Ibid.*, p. 76.

²³⁶ *Ibid.*, p. 80.

²³⁷ *Ibid.*, p. 81.

²³⁸ *Ibid.*, p. 101.

²³⁹ *Ibid.*, p. 152.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 154.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 30.

²⁴² *Ibid.*, p. 101.

Qu'ajoutent ces voix de Suzanne et Joseph par rapport au texte dévolu aux mêmes personnages ? Leurs voix commencent à se faire entendre après que les personnages aient donné le récit des barrages (prologue), elles accompagnent les spectateurs qui pénètrent dans l'action avec la mort du cheval : « Voix de Suzanne : Ce soir-là²⁴³ ». Cette première manifestation de Suzanne sous la forme d'une voix, qui est aussi la première manifestation d'une voix dans la pièce, invite le spectateur à suivre cette voix qui lui inspire une sorte de rêverie qui ne passe pas par la vision mais par la dimension sonore. Outre leur vocation narrative, les voix servent à donner des précisions sur les scènes qui sont jouées qu'elle encadrent et commentent en donnant notamment des indications sur ce que le spectateur ignore. D'abord, les voix relayent la parole des autres personnages que Suzanne : « Voix de Suzanne : La veille, il m'avait promis une bague avec un diamant²⁴⁴ », « Voix de Suzanne : Je me souviens, elle me disait (...) ²⁴⁵ » « Voix de Suzanne : Un soir elle m'a dit que (...) ²⁴⁶ », « Voix de Suzanne : Elle m'a dit d'aller dans la ville. ²⁴⁷ ». Par rapport aux scènes jouées, les voix délivrent aussi les intentions réelles des personnages pris en étau dans un jeu social (riches-pauvres) hypocrite. Par exemple, à l'intérieur de la scène jouée dans laquelle Mr. Jo apporte les diamants à Suzanne, s'intercalent des remarques de la voix de Suzanne : « Voix de Suzanne : Leur importance, ce n'était pas leur éclat, ni leur beauté mais leurs possibilités d'échange²⁴⁸ ». A cette réplique se succède directement la suite du dialogue entre le chinois et la jeune fille qui se situe dans la continuité de ce qui vient d'être dit : « Suzanne : Combien elle vaut celle-là? ²⁴⁹ ». Plus largement, les voix donnent, en deçà des actions des personnages, leurs pensées : « Voix de Suzanne : Moi je savais (...) ²⁵⁰ », « Voix de Suzanne : (...) J'avais peur de ce qu'elle m'aurait dit. ²⁵¹ », « Voix de Suzanne : Depuis que Mr. Jo était entré dans ma vie je trouvais Joseph plus beau qu'autrefois²⁵² ». Les voix mettent en valeur la relation fusionnelle de Suzanne avec son frère en donnant l'impression d'une symbiose qui peut faire l'économie de l'échange dialogué : « Voix de Suzanne : Tout devenait clair : / Lorsqu'on partirait ce serait avec cette musique-là qu'on chanterait. ²⁵³ ». Une telle réplique vise à rendre perceptible ce que les didascalies qui accompagnent la scène indiquent sans que le spectateur puisse en avoir connaissance : « La danse devient comme une donnée de la parenté, ils

²⁴³ *Ibid.*, p. 30.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 73.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 103.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 104.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 108.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 85.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 86.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 75.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 79.

²⁵² *Ibid.*, p. 88.

²⁵³ *Ibid.*, p. 68.

dansent à deux comme un seul corps.²⁵⁴ ». En somme, les voix mettent en lumière tout ce qui demeure caché, implicite, informulé dans les rapports entre les personnages. Enfin, les voix reprennent le rôle antique dévolu aux messagers puisque c'est elles qui font le récit d'actions dont l'auteur fait l'économie dans la représentation : la gifle donnée par la mère à Suzanne, les déambulations dans la ville, la mort de la mère.

Pour résumer, on a vu précédemment que les dialogues de la pièce de Duras, caractérisés par le motif de la lutte, expriment déjà la volonté de l'auteur de s'adresser au spectateur en deçà de la représentation en faisant part de ses partis-pris intimes. On a vu également que l'essentiel de qui est dit sur la scène de *L'Éden cinéma* concerne des actions passées qui nécessitent qu'un récit soit donné pour lequel l'auteur ménage des liens étroits entre discours oral et discours didascalique. L'utilisation de voix dissociées des personnages auxquelles elles appartiennent complètent et achèvent ces deux partis-pris précédents. Elle crée un effet d'étourdissement chez le spectateur, mis en œuvre par la multiplication des sources d'informations et de récits dans le but de lui faire *entendre*, c'est-à-dire de lui faire tendre son attention vers ce qui est dit quand tout ce qui est dit se détache de la sensualité du spectacle. Ceci est étayé par des didascalies qui montrent une insistance de l'auteur sur la manière dont le texte doit être entendu, par exemple la scène est ponctuellement plongée dans le noir (« La scène est (...) noire. On ne voit pas Suzanne parler.²⁵⁵ », « Voix de Suzanne sur le noir²⁵⁶ ») sollicitant uniquement l'ouïe du spectateur. De même, l'auteur donne des précisions qui se focalisent sur la lenteur du texte (« Dialogue très lent, chaque mot, arraché.²⁵⁷ »), une lenteur qui est destinée à conforter le spectateur dans une flânerie mentale à l'intérieur de laquelle l'auteur distille des éléments relatifs à lui-même.

Dans les pièces à caractère autobiographique de Jean-Luc Lagarce, les prises de parole sont aussi à l'origine d'un étourdissement du spectateur qui est également lié à une dissociation laissant percevoir un *hiatus* entre la dimension sensuelle de la scène et le texte. Dans *Histoire d'amour*, l'auteur ne dissocie pas les voix de ses personnages des personnages eux-mêmes comme le fait Duras en revanche le texte dévolu aux personnages montre que ces derniers sont à la fois acteurs et spectateurs d'eux-mêmes. Le signe le plus explicite de cette dissociation est le fait que les personnages se désignent eux-mêmes à la troisième personne : « Le Deuxième Homme : Quand l'autre descend vers la rivière, il est dans son lit et il dort. Je dormais. C'est cela, à ce moment, lorsque cela commence, je ne me souviens de rien, j'étais

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 67.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 94.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 41.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 115.

dans mon lit et je dormais.²⁵⁸ ». De fait, en passant spontanément du « je » au « il », les personnages apparaissent davantage comme des récitants, faisant basculer le dialogue dans le commentaire comme Antiochus dans *Bérénice*, dont le triangle amoureux peut rappeler celui d'*Histoire d'amour*, passe de personnage à commentateur de son drame lors de l'ultime réplique de la pièce, « Hélas ! », un commentaire qui se présente comme s'il était en dehors de la fiction. En outre, en faisant passer la parole de ses personnages de la réplique au commentaire, l'auteur remonte le fil de son propre cheminement qui le fit passer du commentaire qui a cours dans son journal à la réplique théâtrale.

Les personnages de Lagarce sont donc acteurs et spectateurs de leur drame. Par ailleurs, l'auteur joue consciemment de la grande proximité qui règne entre les acteurs et leurs personnages ce que fait remarquer Thibaudat : « Chaque personnage de Jean-Luc fait corps avec l'interprète²⁵⁹ ». On retrouve cela à l'intérieur même de la pièce, les répliques y sont troublantes parce qu'elles égarent le spectateur entre les différents niveaux de réalité et de fiction : les acteurs jouant des personnages qui jouent des personnages qui ressemblent à la fois aux personnages eux-mêmes et aux acteurs. Nous sont données à entendre des formules qui complexifient les rapports et les entrelacements entre la pièce jouée et la pièce jouée dans la pièce par exemple la réplique « Prologue²⁶⁰ » correspond au prologue, non pas de la pièce écrite par le personnage du Premier homme mais de la pièce qui la contient. Ainsi, à la faveur des entrecroisements entre réalité, fiction et fiction dans la fiction, la parole du Premier homme laisse entendre les pensées de l'auteur lui-même, par exemple lorsqu'il signale des compléments à l'ancienne pièce : « ajout à la première version²⁶¹ » qui correspond à la première version d'*Histoire d'amour* sous-titrée *Repérages*, une pièce antérieure dans la carrière littéraire de Lagarce.

Dans *Le Pays lointain*, les personnages ont à leur tour la sensation de jouer un rôle : « J'énumère, j'essaie de me souvenir et j'énumère. La liste de tous les personnages que je joue.²⁶² ». Aussi retrouve-t-on à plusieurs reprises et dans la bouche de plusieurs personnages le : « c'est à moi²⁶³ », qui est une réplique familière de la pièce, faisant penser, par ailleurs, au domaine du jeu enfantin avec des répliques telles que « On dit que la scène est faite.²⁶⁴ », « Je jouerai le vent avec ma bouche²⁶⁵ ». Mais le fond paraît désabusé, on n'y trouve plus la

²⁵⁸ Jean-Luc LAGARCE, *Histoire d'amour (derniers chapitres)*, *Op. cit.*, p. 292.

²⁵⁹ Jean-Pierre THIBAUDAT, *Le Roman de Jean-Luc Lagarce*, *Op. cit.*, p. 348.

²⁶⁰ Jean-Luc LAGARCE, *Histoire d'amour (derniers chapitres)*, *Op. cit.*, p. 289.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 293.

²⁶² Jean-Luc LAGARCE, *Le Pays lointain*, *Op. cit.*, p. 46.

²⁶³ *Ibid.*, pp. 20, 75, 96.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 49.

²⁶⁵ *Ibid.*

dimension ludique du jeu de masques d'*Histoire d'amour*; les personnages ne jouent plus vraiment jusqu'au bout leurs rôles. Au jeu, ils préfèrent les énumérations, les évocations des souvenirs, en résumé le récit et toutes leurs interventions sont précédées par le geste manifeste de raconter (« Je raconte ») qui constitue la dimension performative de la démarche de l'auteur.

Si les interventions sont précédées du nom des personnages, elles ne prennent que rarement le caractère d'un dialogue scénique et chaque réplique semble prendre part à la construction d'un portrait mental de Louis, le porte-voix de l'auteur. Ceci a pour effet d'accentuer l'impression, du point de vue du spectateur, d'assister à un monodrame. Les pensées de Louis lui sont données à entendre dans des formules dont le ton est largement puisé dans le *Journal* de l'auteur : « Un Garçon, tous les garçons : (...) Il veut s'arrêter, tu te méfies, mais tu le suis, tu marches avec lui, il voit un autre garçon, celui-là est plus beau que toi, tu penses ça, tu penses toujours ça.²⁶⁶ », « Un Garçon, tous les garçons : Yves, lauréat longtemps du plaisir physique dans ton anthologie personnelle (c'est ainsi que tu te parles à toi-même lorsque tu es seul)²⁶⁷ ». En définitive, on peut considérer qu'il y a comme une absence de limites entre les répliques des personnages de la pièce, avec une indifférence assez manifeste quant au personnage-émetteur de telle ou telle réplique, un principe d'indifférence qu'on trouvait déjà dans *L'Éden cinéma* (« Suzanne ou la mère, *Idem.*²⁶⁸ »). Ceci invite le spectateur à se perdre dans les méandres de cette parole qui découle de manière fluide, rappelant le récit de la littérature romanesque, et à entendre les nets accents autobiographiques qu'y place l'auteur.

On voit donc que la répartition des répliques visant à rendre troubles les sources de la parole ainsi que les différents plans d'épanouissement de celle-ci à l'intérieur de la trame sont caractéristiques de l'expression autobiographique. Ainsi, un procédé comme le montage parallèle, qu'on voit dans *Incendies* de Wajdi Mouawad, participe dans une moindre mesure à une volonté de faire part d'éléments autobiographiques. La dynamique de la pièce repose sur un montage parallèle dans le sens qu'on assiste, en même temps qu'à l'enquête de jumeaux sur leur mère à des bribes du parcours de celle-ci sous la forme de scènes jouées. A une scène se déroulant dans le présent de Jeanne et Simon se succède donc une autre se déroulant dans le pays natal de Nawal, alors qu'elle est une jeune fille. La quête des enfants trouve un reflet dans celle de Nawal pour retrouver son fils. Mais pour accentuer davantage ce parti-pris, on trouve, à l'intérieur même de certaines scènes, ce même montage parallèle qui fait dialoguer, au sens propre, les personnages par delà l'espace et le temps. Les répliques s'enchevêtrent

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 48.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 52.

²⁶⁸ Marguerite DURAS, *L'Éden cinéma*, *Op. cit.*, pp. 19, 20, 27, 28

donc étroitement par lesquelles les personnages semblent se parler, formant au final un discours unifié dont on ne distingue plus nécessairement les sources. En conséquence, chaque croisement étroit de répliques fait sens et notamment à un niveau autobiographique puisque chacune de ces scènes faisant apparaître un montage parallèle donne aussi à entendre un cheminement proche de celui de l'auteur quant à ses relations avec son identité culturelle. Le cours de mathématiques de Jeanne, pendant lequel elle se sert de la métaphore de la famille pour expliquer la théorie des graphes résonne avec l'entraînement de boxe de Simon (« Ralph : Tu ne regardes pas ! T'es aveugle !²⁶⁹ »). Ce premier parallélisme dramatique correspond à la prise de conscience d'un aveuglement, d'un manque de visibilité, qui prélude à toute quête identitaire. La remise de l'enveloppe par Hermile Lebel à Jeanne s'entrecroise de manière très ténue avec l'entrée en scène de Nawal alors qu'elle a quatorze ans et de Wahab. Ainsi, le premier élément concret jetant les jumeaux sur les traces de leur naissance (la lettre) aboutit à une image vivante de l'idylle parentale comme genèse de toute existence. Ensuite, l'observation de la photo de Nawal et Sawda par Jeanne et Antoine s'entrecroise avec l'investigation des deux jeunes femmes dans les orphelinats déserts de leur pays. L'enquête parallèle menée par les personnages les place dans le même tourbillon de questions, étape imposée qui caractérise toute recherche : « Nawal : Où es-tu ? Où es-tu ? / Jeanne : Qu'est-ce que regardes, maman ?²⁷⁰ ». Plus loin, c'est une autre étape imposée par la quête identitaire que fait entendre le montage parallèle : la solitude est représentée par le départ de Jeanne, seule, pour le pays natal de sa mère qui est entremêlé au refus de Nawal d'être suivie par Sawda : « Antoine : Qu'est-ce que vous allez faire maintenant ? Jeanne : Acheter un billet d'avion. / (...) Sawda : Je pars avec toi. Nawal : Non.²⁷¹ ». En outre, en intercalant les multiples récits qui sont donnés par les personnages dans l'action présente avec les brèves scènes jouées mettant en scène le temps passé, c'est les rapports entre faits réels, vérité, souvenir, invention, déformation qui se font entendre, ce qui entre encore une fois en compte dans une quête identitaire. Lorsque Hermile Lebel raconte à Jeanne l'histoire de l'autobus palestinien mis à feu, c'est Nawal qui termine le récit dans le cadre d'une scène jouée entre elle et Sawda. La légende de Nawal et Wahab rapporté par Abdessamad à Jeanne se termine en une petite scène jouée entre les amants en question. Alors que Malak fait part à Jeanne de la manière dont il les a recueillis avec Simon, c'est le dialogue entre Malak et Nawal, refusant de récupérer ces enfants issus du viol, qui se fait entendre. Chaque récit donne donc lieu à une remontée à la source. Au terme de la pièce tout s'accélère puisque Simon retrouve Jeanne pour

²⁶⁹ Wajdi MOUAWAD, *Incendies*, *Op. cit.*, p. 28.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 63.

²⁷¹ *Ibid.*, pp. 65-66.

lui raconter ce que Chamsseddine lui a révélé, il y a alors comme plusieurs glissements qui se succèdent puisqu'on entend Chamsseddine parler à Simon de son frère, Nihad, puis Chamsseddine parler à Nihad dans un *flash-back* puis Nihad parler lors de son procès au cours duquel Nawal le reconnaît.

A ces interactions entre les mots du présent et les paroles prononcées dans le passé s'ajoutent des croisements entre les interrogations des jumeaux et les réponses que leur apporte leur mère depuis un espace et un temps indéfinis qui correspondent à un *au-delà* de la mort. De surcroît, il y a une dimension de lecture dans la pièce puisque les écrits jouent un rôle importants : l'enquête s'entame avec le testament de Nawal que le notaire veille à faire respecter, les objets que Nawal lègue sont relatifs à l'écriture (un stylo plume, une veste avec une inscription qui va prendre tout son sens plus tard dans le déroulement de la pièce, un cahier), la mission des jumeaux est de remettre à leur père et à leur frère une lettre, le témoignage de Nawal au procès d'Abu Tarek est lu par Simon dans son cahier (tandis que c'est Nawal qui parle), la pièce se clôture sur la lecture des lettres par Nawal à l'intention de ses enfants. Par là, l'écriture et la lecture renvoient à la mission initiale donnée à Nawal : « Nazira : (...) apprends à lire, apprends à écrire²⁷² » qui elle-même renvoie au rôle qu'a joué l'écriture dans la construction personnelle de l'auteur.

La gestion de la parole dans *Incendies* est très complexe, elle s'appuie en grande partie sur ce procédé de montage parallèle qui donne à entendre de faux dialogues (« Nawal : Maintenant que nous sommes ensemble, ça va mieux. / Jeanne : Qu'est-ce que tu as voulu dire par là ?²⁷³ »), mêlés à des lectures et des récits. En cela, on peut dire que, à l'instar de Marguerite Duras dans *L'Éden cinéma* et de Jean-Luc Lagarce (*Histoire d'amour, Le Pays lointain*), Mouawad cherche à étourdir le spectateur, à le plonger dans un état particulier, non loin d'un rêve éveillé qui s'affranchit du réalisme de la situation de dialogue. Ce que vise l'auteur, c'est rendre audible les grandes étapes de la quête identitaire par laquelle l'individu paye le prix pour accéder à la connaissance de lui-même. Ces étapes sont connues de l'auteur lui-même, qui a du remonter le fil de ses origines pour surmonter l'expérience de l'exil. C'est le doute, le refus, la colère, la soif de savoir, l'investigation, la découverte de la vérité qui se font entendre dans ce texte avant la violence d'un propos sur la guerre, une guerre qui est d'ailleurs présentée en dehors de tout contexte exact (pas de localisation géographique et temporelle). A travers *Incendies*, Mouawad fait entendre ses propres appréciations quant à la

²⁷² *Ibid.*, p. 41.

²⁷³ *Ibid.*, p. 63.

quête identitaire et la pièce peut apparaître comme un prototype de *Seul(s)* dans laquelle l'auteur assume encore davantage la dimension autobiographique.

Les pièces évoquées ici montrent donc une élaboration complexe de la manière avec laquelle la parole, ressort essentiel de ces œuvres, advient à l'attention des spectateurs. La parole s'insinue doucement dans leurs oreilles et provoque de multiples effets, de la sensation d'être assaillis, à celle d'être bercés ou encore percutés, en somme la parole étourdit ces derniers. En prenant soin de ménager des conditions d'écoute particulières, l'auteur s'assure d'être écouté dans ce qu'il a placé d'intime dans son texte. Cette tendance s'en accompagne d'une autre qui est un refus de la parole rhétorique au profit d'une parole par laquelle l'auteur mise sur la fantaisie et la surprise.

b) Le refus d'une parole rhétorique

On utilisera ici le terme de parole *rhétorique* pour désigner toute parole théâtrale gérée par les critères traditionnels de l'échange dialogué et du monologue, lesquels sont la transmission d'un ou de plusieurs messages dans une visée communicative nourrissant l'avancée de l'intrigue, avec pour objectif d'atteindre un dénouement. Par rhétorique, on entendra donc une parole construite dans le sens qu'elle suit de manière explicite les liens de causalité qui la précède, elle peut aussi avoir pour but d'argumenter.

La parole dans les écritures théâtrales contemporaines à caractère autobiographique est au contraire une parole qui ressasse, qui répète, qui hésite et qui, en définitive, perd le spectateur dans un dédale de mots qui n'aident pas, à première vue, à faire progresser la situation représentée. Ces mots sont plutôt les instruments d'une expression autobiographique tacite. Les auteurs se situent là dans une perspective ouverte par Alfred de Musset en particulier dans *Fantasio*, dont on a montré en quoi le personnage principal est un porte-voix de l'auteur lui-même. La pièce met en scène un héros qui réinvente le langage pour faire émerger certaines vérités. Image du créateur, Fantasio fait surgir un monde en utilisant les mots de manière ludique, pour se divertir, loin de l'esprit de sérieux : « (...) un calembour console de bien des chagrins ; et jouer avec les mots est un moyen comme un autre de jouer avec les pensées, les actions et les êtres. Tout est calembour ici bas (...)»²⁷⁴. Fantasio regrette de n'être point rhétoricien (« Fantasio : Ah ! Si j'étais un écolier de rhétorique²⁷⁵ ») contrairement au personnage de Spark qui maîtrise le langage, ce qui est illustré par sa tirade sur le mal du

²⁷⁴ Alfred de MUSSET, *Fantasio*, *Op. cit.*, p. 33.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 38.

siècle grâce à la métaphore de l'aiglon (acte I). De fait, ce dernier suit péniblement le discours fragmenté du héros, fondé sur la rupture, un discours qui démantèle toute rhétorique. A ce titre, à la tirade construite de Spark, Fantasio répond par une romance et une parabole autour du coup de l'étrier. A première vue, sa réponse semble être en décalage avec le sujet mais il exprime par là une certaine idée de la fugacité de la beauté et de son aspect éphémère. La parole de Fantasio est surprenante pour celui qui l'écoute, elle ne cherche pas à s'adresser à sa raison, à le convaincre ou même à l'instruire de tel ou tel fait, mais elle joue avec lui, elle l'emmène dans plusieurs directions et lui fait ressentir tous les doubles sens qu'elle contient bien plus qu'elle ne le fait réfléchir. Observons avec Sylvain Ledda : « Fantasio *phantasiert*.²⁷⁶ », sa parole produit un monde de rêve qui conditionne l'écoute en la guidant entre diverses idées et sentiments exprimés.

D'une manière générale, la parole qui se place ouvertement en opposition à une parole rhétorique fait entendre la voix de l'auteur qui distille dans des répliques qui peuvent apparaître décousues, hésitantes, répétitives, des éléments autobiographiques. Ainsi Musset place-t-il dans les répliques surprenantes de Fantasio ses sentiments mélancoliques, son aspiration à jouer un autre rôle que celui par la société dévolu à lui. Pour leur part, Marguerite Duras et Jean-Luc Lagarce utilisent la répétition-variation, la parole ressassante, l'attente et la difficulté de l'annonce en somme la fragilité de l'émergence de la parole comme dynamique de leur expression autobiographique. Ils posent la question de *comment dire* ce qui est très complexe à formuler dans l'ordre de la communication orale : soi-même, son histoire, ses sentiments intimes. A ce titre, dans *Histoire d'amour (repérages)*, le personnage de l'auteur, le Premier homme, rêve de la possibilité d'une énonciation qui ne nous apparaît pas éloigné des interrogations de Lagarce : « Cela serait très beau, très élégant de le crier...sans retenue...de le crier, son malheur, dans la ville éteinte...²⁷⁷ ». Cette réplique intervient à la fin de la pièce et vient achever cette anamnèse théâtralisée, dominée par les défaillances inhérentes à l'exercice de la mémoire. Par conséquent, la parole y est fracturée par les épanorthoses (« Elle riait doucement, *ou encore*, elle pleurait²⁷⁸ », « l'autre homme et la Femme *ou* l'un des deux seulement²⁷⁹ ») et la multiplication des hypothèses accentuées par l'usage du conditionnel (« tous les habitants seraient partis - une histoire comme ça (...) ²⁸⁰ »). Dans le délicat

²⁷⁶ Sylvain LEDDA, *Le Propre de l'écriture de soi*, *Op. cit.* p. 96.

²⁷⁷ Jean-Luc LAGARCE, *Histoire d'amour (repérages)*, *Op. cit.*, p. 136. On retrouve la même réplique dans les *Derniers chapitres* : « Cela aurait été très beau, très élégant, de la crier dans la Ville éteinte (...) cela aurait été très beau de le crier dans la Ville éteinte (...) » (Jean-Luc LAGARCE, *Histoire d'amour (derniers chapitres)*, *Op. cit.*, 1999, p. 292.).

²⁷⁸ Jean-Luc LAGARCE, *Histoire d'amour (derniers chapitres)*, *Op. cit.*, p. 292.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 307.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 290.

jaillissement de cette parole se fait entendre une forme paradoxale d'élégie, non pas liée à l'expression du sentiment d'un bonheur passé et perdu, mais à l'impossibilité même de cette expression : « Histoire d'amour, c'est une autre histoire, à l'origine²⁸¹ ». Plane sur cette pièce l'ombre de Racine dont la *Bérénice* a inspiré à Lagarce la forme statique, la simplicité d'action ainsi que la tonalité élégiaque. On sait qu'à l'instar de Marguerite Duras, l'auteur a un goût particulier pour la littérature racinienne, on sait aussi qu'il a lu *Sur Racine* de Roland Barthes ce qu'il mentionne dans son *Journal* en octobre 1979. De cette lecture, il a retenu une formule en particulier : « C'est ici l'être même de la parole qui est porté sur le théâtre (...) car l'enjeu tragique est ici beaucoup moins le sens de la parole que son apparition, beaucoup moins l'amour de Phèdre que son aveu.²⁸² ». En définitive, ce que les auteurs en question puisent dans le théâtre de Racine, c'est la conscience de ce trajet qu'effectue la parole jusqu'au spectateur, la manière dont elle émerge et traverse l'espace de la scène pour atteindre qui l'écoute.

De fait, on identifiera de manière claire dans les écritures contemporaines à caractère autobiographique, l'émergence d'une parole qui se produit dans un univers qui lui est entièrement consacré et qui accompagne sa manifestation. Elle ne détonne pas, au contraire elle émerge dans cet univers avec une grande douceur comme le montrent par exemple les indications scéniques de *L'Éden cinéma*, qui laissent entendre que le texte est dit très calmement, par moment très lentement, avec beaucoup de douceur (un mot qui revient à plusieurs reprises). C'est une parole qui est entrecoupée d'actions scéniques destinées à la faire résonner : sourires, regards. De surcroît, silences et instants d'attente accentuent cette lenteur voire cette apesanteur dans laquelle les mots semblent flotter. C'est comme si les mots étaient vidés de leur substance sémantique et qu'ils étaient utilisés pour eux-mêmes, pour leurs sons, ce qu'on peut déduire à partir d'une indication concernant le personnage de la mère dans la pièce de Duras qui est elle-même spectatrice de son histoire : « Elle écoute le bruit des mots²⁸³ ». Les mots agissent presque comme des notes de musique, ils bercent le public, ne transmettant plus que des émotions, des sensations, des sentiments dont une partie demeure informulée. Cette remarque s'applique également aux dialogues qui mettent en scène la lutte des classes. Alors qu'on pourrait nous objecter qu'ils invitent le spectateur à réfléchir, ces dialogues ne développent en aucun cas un argumentaire et toutes les tensions exprimées sont davantage pressenties, ressenties qu'envisagées sous l'angle d'une réflexion.

²⁸¹ Jean-Luc LAGARCE, *Histoire d'amour (repérages)*, *Op. cit.*, p. 150 ; *Histoire d'amour (derniers chapitres)*, *Op. cit.*, p. 319.

²⁸² Roland BARTHES, *Sur Racine*, Paris, Seuil, 1963, p. 14.

²⁸³ Marguerite DURAS, *L'Éden cinéma*, *Op. cit.*, p. 17.

Certes, l'écriture de Jean-Luc Lagarce ne joue pas sur les mêmes critères, elle insiste beaucoup plus sur l'hésitation là où les répliques de Duras apparaissent avec netteté et concision en insistant davantage sur la répétition épisodique des mêmes mots et des mêmes formules : « Joseph (...) : (...) Elle ne savait pas. / La mère (...) : Je ne savais pas. / Suzanne : Rien. Elle ne savait rien.²⁸⁴ », « Suzanne : Elle doit être un peu folle (*temps*). On doit être un peu fous. / Joseph : Elle, oui. / Elle, elle est complètement folle. / (...) *Les enfants répètent* : / Joseph et Suzanne : ...complètement folle...complètement...(*plusieurs redites*).²⁸⁵ », « La mère : Nous aussi, si on veut on est riches. / *Les enfants répètent la dernière phrase de la mère.*²⁸⁶ ». Le discours dans les pièces de Lagarce d'une manière générale et *a fortiori* dans ses pièces à caractère autobiographique (*Histoire d'amour*, *Juste la fin du monde*, *Le Pays lointain*) est caractérisé par des brisures, des cassures qui expliquent sa discontinuité sans pour autant qu'elles n'altèrent l'homogénéité de la composition textuelle, chaque hésitation, chaque répétition jouant comme un petit accroc dans un vaste tissu. Par ailleurs, les phrases de Jean-Luc Lagarce n'en finissent jamais, elles s'allongent à mesure que l'énonciateur progresse laborieusement dans son propos sans parvenir au but. Elles sont composées de rebondissements, de répétitions, d'interruptions, d'atermoiements, creusant voire laminant le sens. Elles sont parfois incorrectement construites mais en même temps elles sont déjà trop sophistiquées pour être considérées comme des simulations de conversations de tous les jours. Est donnée à entendre aux spectateurs la quête avouée d'un mot précis, du reflet de la structure de la pensée à la surface de la parole, comme autant d'affleurements au milieu d'un fatras d'incohérences, d'un désordre chaotique d'hésitations, de corrections, de reprises à la faveur desquelles l'auteur inclut ses interrogations et constats personnels.

Que l'auteur entame sa pièce avec des visées autobiographiques pour introduire ensuite des éléments affabulés (Duras) ou qu'il mette en scène une fiction à laquelle il joint des éléments autobiographiques (Lagarce, Mouawad), il semble qu'une parole qui ne respecte pas les critères réalistes de l'échange verbal, une parole contenant force hésitations, répétitions, erreurs syntaxiques serve véritablement de champ à l'auteur pour faire ressentir sa présence et inclure des éléments relatifs à son histoire personnelle. Une telle parole, quand elle est mise en scène, focalise la majeure partie de l'attention du spectateur sur son émergence, il est comme suspendu à chaque mot, chaque réplique et peut avoir l'impression que c'est l'auteur qui lui parle, comme penché sur son épaule, comme susurrant à son oreille avec toutes les reprises et auto-corrrections qu'un rapport intime permettrait. Le texte favorise la formation

²⁸⁴ *Ibid.*, pp. 53-54.

²⁸⁵ *Ibid.*, pp. 54-55.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 97.

d'un espace entre l'auteur et le spectateur mais ce texte est dramatique, il suppose nécessairement d'être dit et ce, en règle générale, par un autre que l'auteur. On peut alors se demander : quelle fonction occupe l'acteur dans cet espace intermédiaire où les conditions d'écoute prévalent à toute dimension visuelle ?

c) Le trajet de la parole de l'auteur au spectateur : la place de l'acteur et du jeu théâtral

L'écriture des auteurs de notre *corpus* contemporain (Duras, Lagarce, Kane, Mouawad) invite systématiquement à une mise en scène dépouillée de tout effet spectaculaire, en particulier au niveau du jeu. A ce titre, on remarque l'influence de la tragédie classique sur cette scène où l'acteur doit surtout être un porte-voix de l'auteur.

Marguerite Duras l'assume complètement et bénéficie d'une autre influence qui va dans ce sens qui est celle de Georges Pitoëff dont elle admire le travail, fondé sur la résonance des mots. Elle exprime sa volonté de neutraliser le jeu théâtral en ne gardant que l'acteur : « Le jeu enlève au texte, il ne lui apporte rien, c'est le contraire, il enlève de la présence au texte, de la profondeur, des muscles, du sang.²⁸⁷ » précise-t-elle. Dans le passage à l'acte théâtral, le texte est abîmé, il y a « déperdition de substance²⁸⁸ » : « La matière de l'écrit (...) se dégrade.²⁸⁹ ». Les mouvements éloignent la parole : « On entend pas au théâtre. On subit la gesticulation théâtrale, on ne ressent jamais l'écriture, d'où elle vient.²⁹⁰ ». On voit dans cette formule de Duras que le problème principal posé par la représentation est sa prédominance sur la génétique du texte, elle fait oublier l'auteur, elle le rend aphone, sa voix étant annulée par les multiples éléments d'une mise en scène destinée à combler visuellement le spectateur : « Je ne crois pas que ce soit l'auteur qui parle. C'est le metteur en scène et le comédien. (...) Ils appréhendent le texte, le traduisent (...).²⁹¹ ».

Le théâtre de Marguerite Duras, en particulier dans *L'Éden cinéma*, fait entendre l'auteur dans une démarche légitimée par l'expression autobiographique. En mettant en scène explicitement une partie de son adolescence loin d'être inconnue du public (l'Indochine, les barrages jouant ici comme autant d'éléments identifiables), l'auteur signifie sa présence. Ceci est favorisé par une résorption de l'acte théâtral dans la parole. Les acteurs sont immobiles,

²⁸⁷ Marguerite DURAS, *La Vie matérielle*, *Op. cit.*, p. 17.

²⁸⁸ Christiane BLOT-LABARRERE, *Marguerite Duras*, *Op. cit.*, p. 244.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 243.

²⁹⁰ Marguerite DURAS, Renaud MONTFOURNY, « Des années entières dans les livres », *Les Inrockuptibles*, n°21, février-mars 1990.

²⁹¹ Marguerite DURAS, *Outside*, Albin Michel, 1981, p. 173.

n'effectuent pas ou peu de gestes et la diction est remise à plat, ralentie, non-expressive et même plutôt récitative : « (...) langage (...) complètement prononcé, sans accent tonique, sans accent du tout, plat (...) »²⁹², « mécaniquement »²⁹³, « (...) celle ci récite comme un décret non intelligible, à plat »²⁹⁴, « La mère vient de parler mécaniquement, sans force, sans conviction. »²⁹⁵. Ce qui doit se dégager de la mise en scène, c'est la manière dont la parole émerge et se fait entendre : « Le drame entier se concentre dans l'énonciation de la parole. »²⁹⁶. On reconnaît là l'empreinte racinienne par laquelle « le drame tout entier est dans les paroles et (...) le corps ne bronche pas. »²⁹⁷.

Toute la représentation doit être tournée vers la reconstitution de la « lecture intime »²⁹⁸ par laquelle le lecteur entend une voix intérieure : « L'image ou la scène, du point de vue sonore, jouera le rôle d'une chambre d'échos – les voix, passant par cet espace, devraient arriver au spectateur avec la même portée que sa voix de lecture intérieure »²⁹⁹. Les pièces de Jean-Luc Lagarce se situent dans la même perspective : « Il n'y a pas de scènes enlevées, de morceaux de bravoure, de rebondissements dans le théâtre de Lagarce, seule la parole prend acte de ses actes. »³⁰⁰. De fait, l'acteur est un récitant qui donne des repères de l'ordre du livre pour décrire le déroulement de la pièce. Cette tendance se voit principalement dans *Le Pays lointain*, par exemple le personnage d'Hélène dit « (...) ce que j'ai voulu dire plus haut »³⁰¹, alors qu'elle pourrait dire « avant ». Elle fait référence aux pages antérieures, comme si la parole se déplaçait tout au long des pages, de même on relèvera la réplique de Longue-Date : « (...) en croiserons des multitudes le long de ce voyage, les pages qui suivent, en croiserons des multitudes. »³⁰² ou encore du Guerrier, tous les guerriers : « Et là, à mon tour, quelques secondes, quelques instants, une dizaine de lignes, je pouvais venir et raconter l'histoire, à l'infini, toujours. »³⁰³.

Dans ses pièces les plus proches de l'expression autobiographique, Lagarce met en scène des rapports entre le dire et le voir qui sont plus complexes encore que dans ses autres pièces. La dimension gestuelle, même si elle est assez limitée, est loin d'être annulée. Lorsque Lagarce envisage la mise en scène d'*Histoire d'amour (derniers chapitres)*, il imagine une

²⁹² Marguerite DURAS, *La Vie matérielle*, *Op. cit.*, p. 17.

²⁹³ Marguerite DURAS, *L'Éden cinéma*, *Op. cit.*, p. 19.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 21.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 114.

²⁹⁶ Christiane BLOT-LABARRERE, *Marguerite Duras*, *Op. cit.*, p. 244.

²⁹⁷ Marguerite DURAS, *La Vie matérielle*, *Op. cit.*, p. 17.

²⁹⁸ Christiane BLOT-LABARRERE, *Marguerite Duras*, *Op. cit.*, p. 243.

²⁹⁹ Marguerite DURAS, *Romans, cinéma, théâtre, un parcours 1943-1993*, *Op. cit.*, p. 1246.

³⁰⁰ Jean-Pierre THIBAUDAT, *Le Roman de Jean-Luc Lagarce*, *Op. cit.*, p. 349.

³⁰¹ Jean-Luc LAGARCE, *Le Pays lointain*, *Op. cit.*, p. 24.

³⁰² *Ibid.*, p. 28

³⁰³ *Ibid.*, pp. 68-69.

scène plutôt cinématographique qui devait faire écho au début d'*Histoire d'amour (repérages)* dans lequel les personnages « ne disent rien³⁰⁴ » :

Ils font du vélo, partout, dans le théâtre. Ce doit être le printemps, le début de l'été. Ils font du vélo, les trois ensemble. Peu à peu, imperceptiblement, le Deuxième Homme et la Femme se séparent nettement de l'autre homme. Peu à peu, ils l'abandonnent et le laissent seul. L'histoire, cela commence comme ça, il me semble³⁰⁵.

Si la forme de l'écrit est le reflet de ce mouvement qui entraîne l'auteur à faire le récit d'un amour brisé, de la rengaine du bonheur brisé, du risque d'aimer, autant de thématiques très banales, il a aussi conscience qu'il faut ancrer le texte dans une réalité de plateau pour lui donner davantage d'intérêt. Ainsi, c'est le bonheur qu'il faudrait chercher à représenter pour donner à la narration toute sa force. De fait, le motif de la guerre intervient avec une brutalité qui contraste avec ce bonheur, elle disperse les personnages. Là encore, ce qu'on peut voir dans cette allégorie poétique du sida, c'est qu'elle invite le geste sur scène puisque, face à l'échéance de la destruction, tout est ramené à l'essentiel et ce sont les petits signes du sensible qui deviennent importants : un geste, un sourire, une caresse. Dans *Le Pays lointain*, à première vue, la narration apparaît comme davantage nécessaire au bon déroulement de la pièce par rapport à la dimension de jeu qu'on évacue par moments (« On dit que la scène est faite.³⁰⁶ »). Pourtant, la présence du geste est poussée plus loin. Son irruption agit comme une déflagration dans un univers où l'on ne se touche pas (« Suzanne : (...) nous allons chacun de notre côté, / on ne se touche pas³⁰⁷ ») d'où la réaction disproportionnée d'Antoine à l'égard de Louis lorsque celui-ci s'apprête à le toucher : « Tu me touches, je te tue³⁰⁸ ». Néanmoins, il ne faut pas entendre par irruption du geste, une manifestation spectaculaire de ce dernier. On voit plutôt un geste récurrent jusqu'à devenir rituel qui est la main posée sur l'épaule : « L'Amant, mort déjà, pose la main sur l'épaule de Louis³⁰⁹ », « L'Amant, mort déjà, pose sa main sur l'épaule d'Hélène.³¹⁰ », « Le Père, mort déjà, pose sa main sur l'épaule d'Antoine³¹¹ », « Longue Date pose sa main sur l'épaule de Catherine³¹² », « Antoine pose sa main sur l'épaule de Suzanne³¹³ ». On peut dire que le geste, qui semble toujours fébrile (comme la mère caressant furtivement la joue de Louis), apparaît sur cette scène comme un prolongement de cette fragile voix qui point aux oreilles du spectateur comme l'indique cette réplique

³⁰⁴ Jean-Luc LAGARCE cité par Jean-Pierre THIBAUDAT, *Le Roman de Jean-Luc Lagarce, Op. cit.*, p. 238.

³⁰⁵ *Ibid.*

³⁰⁶ Jean-Luc LAGARCE, *Le Pays lointain, Op. cit.*, p. 49.

³⁰⁷ Jean-Luc LAGARCE, *Juste la fin du monde, Op. cit.* p. 256.

³⁰⁸ Jean-Luc LAGARCE, *Le Pays lointain, Op. cit.*, p. 140, Jean-Luc LAGARCE, *Juste la fin du monde, Op. cit.*, p. 268.

³⁰⁹ Jean-Luc LAGARCE, *Le Pays lointain, Op. cit.*, p. 37.

³¹⁰ *Ibid.*, pp. 43, 61.

³¹¹ *Ibid.*, p. 119.

³¹² *Ibid.*, p. 122.

³¹³ *Ibid.*, p. 135.

assimilant mot et geste : « Le Père, mort déjà : (...) un mot, juste un mot, un léger geste d'adieu.³¹⁴ ». Par conséquent, la mission de l'acteur sur la scène autobiographique est dédiée à la circulation du texte et chacun de ses gestes est guidé par la nécessité paradoxale de faire entendre au spectateur. Le corps est donc mis au service de la délivrance d'un texte dont il n'est que le prolongement, dont il adopte les contours et dont il fait résonner les sonorités.

Ainsi, chez ces auteurs du *corpus* contemporain, le dialogue scène/salle semble prendre le pas sur le dialogue intra-scénique. La pièce de Sarah Kane, *4.48 Psychose*, est particulièrement représentative de ce désir de l'auteur de s'adresser au public à la faveur d'un espace qui se forme entre ces deux derniers. A ce titre, dans sa pièce, Kane n'a placé que très peu de didascalies concernant la scène à proprement parler hormis quelques précisions sur la lumière. Les indications scéniques concernent essentiellement la manière avec laquelle le texte va atteindre le spectateur, ce sont les silences, les pauses qui sont indiqués et non les déplacements et les attitudes corporelles. C'est ce qui fait dire à Isabelle Huppert, alors qu'elle joue dans la mise en scène de Claude Régy (2002), qu'il ne s'agit pas de jouer, d'interpréter mais d'être un « médiateur³¹⁵ » qui procure de « la sensation pure³¹⁶ ». Cette sensation est une entente à laquelle tout le texte invite. L'organe par lequel l'émotion affecte le public n'est pas l'œil mais l'oreille, qui se voit attribué une compétence et un pouvoir égaux voire supérieurs à la vue dans une modification de la hiérarchie des sens. On reconnaît là le développement d'une réflexion engagée par Diderot sur la matérialité des passions autrement dit sur l'action sur le spectateur de ce qu'il entend et qui le submerge : « (...) ce qui émeut toujours, ce sont des cris, des mots inarticulés, des voix rompus, quelques monosyllabes qui s'échappent par intervalles, je ne sais quel murmure dans la gorge, entre les dents.³¹⁷ ». Cela se traduit sur la scène autobiographique de Sarah Kane par un voir qui devient une expérience intérieure et imaginaire pour le spectateur, tourné vers le dedans davantage que vers la scène de théâtre réelle et ce parce que la dimension visuelle est déplacée dans les mots. Le motif de la liste et plus largement de l'énumération intervient à cet endroit : liste de toutes les impossibilités qui empêchent le personnage principal de vivre normalement³¹⁸, énumérations des chiffres³¹⁹, liste d'associations d'idées³²⁰, liste des médicaments³²¹, liste des objectifs fixés³²². Comme pour Duras, Lagarce et Mouawad, l'écriture de Kane ne suit aucun critère de l'ordre d'une

³¹⁴ *Ibid.*, p. 88.

³¹⁵ Isabelle HUPPERT, Gwénola DAVID, « Huppert / Régy / Kane », *Théâtres, Op. cit.*, p. 10.

³¹⁶ *Ibid.*

³¹⁷ Denis DIDEROT, *Entretiens sur le Fils naturel, Op. cit.*, p. 49.

³¹⁸ Sarah KANE, *4.48 Psychose, Op. cit.*, pp. 10-11.

³¹⁹ *Ibid.*, pp. 13, 41-42.

³²⁰ *Ibid.*, pp. 29, 30, 39-40-41.

³²¹ *Ibid.*, pp. 31-32.

³²² *Ibid.*, pp. 43-44-45.

rhétorique, la liste étant le symbole d'une attitude fondamentale, d'une appréhension particulière du monde, qui correspond à l'impossibilité de l'auteur de donner des précisions, des éclaircissements qui seraient relatifs à son état psychique. En l'absence d'une parole éloquente qui pourrait définir son mal-être, l'auteur agrège les propriétés de ce dernier, dresse sa collection de caractéristiques, de façon à provoquer un vertige chez le spectateur. Du point de vue de ce dernier, ce sont des dizaines de formules qui se succèdent, formant des images qui ont à peine le temps d'affleurer dans son esprit qu'elles se diluent déjà pour en former de nouvelles. De plus, on notera que ces longues énumérations évacuent l'échange dialogué, renforçant l'adresse au public.

Pour conclure, l'auteur cherche donc à étourdir le spectateur en lui faisant parvenir la parole de multiples manières grâce, par exemple au montage parallèle, au dédoublement des personnages entre eux-mêmes et leur voix, aux rapports narration-représentation, aux personnages-spectateurs. Pour ce faire, l'auteur s'appuie sur une parole qui s'exprime pour elle-même, émancipée du sens, ne visant rien d'autre qu'à toucher un éventuel écoutant qui se trouverait dans le noir de la salle de théâtre. Avec de tels partis-pris d'écriture, l'acteur n'a que très peu de marge de manœuvre dans la représentation en dehors de l'incarnation d'une voix, qui se donne à entendre comme celle de l'auteur. Sa mission est donc d'assurer le trajet qui va de l'auteur au public.

En faisant de la parole le lieu exclusif de leur drame, entérinant la désertion de l'action au profit d'un dialogue ressassant qui, par endroits, porte l'accent sur les péripéties de l'énonciation, les auteurs des textes dramatiques à caractère autobiographique de l'époque contemporaine cherchent à insérer les signes perceptibles de leur présence dans leurs œuvres. Ils cherchent à faire entendre leur propre voix dans un espace qui favorise un rapport de proximité avec le public. Ainsi, le passage à l'acte théâtral de la parole se fait sur une scène qui réduit tous ses potentiels effets en vue de ne mettre en valeur que la transmission des sentiments intimes. On peut s'interroger, à ce stade, sur la nature même du discours dont les auteurs font part aux spectateurs. Et on trouvera une première explication dans ce qu'on vient d'étudier : les procédés langagiers de cette scène imposent une mise à distance qui sert à exprimer une douleur tout en empêchant l'intrusion du *pathos*. De fait, la retenue qui caractérise la délivrance de la parole vise à faire naître l'émotion et la douceur fait entendre une douleur, qu'on nommera ici la mélancolie.

B. Faire naître l'émotion : expressions de la mélancolie en scène

i. La sensibilité de l'auteur dans son personnage

La manière avec laquelle l'émergence de la parole est organisée dans les textes dramatiques à caractère autobiographique laissent percevoir la présence des auteurs dans les lignes de leurs œuvres. On a vu dans les procédés auxquels ils ont recouru qu'ils cherchent surtout à s'adresser au spectateur dans un rapport intime que créent les conditions d'écoute. Les auteurs cherchent à être *entendus*, mais non pas d'un point de vue intellectuel, dans le but de faire réfléchir. Ils veulent surtout être entendus dans le sens de procurer des émotions qui touchent aussi bien au domaine de la sensation (d'un point de vue physiologique) que du sentiment (d'un point de vue psychique). Et ce qu'ils veulent faire entendre, c'est la mélancolie dont ils seraient atteints.

On appelle communément mélancolie l'état de trouble de l'humeur dans lequel se trouve un individu. Elle est ce fleuve noir intérieur qui lui donne envie se recroqueviller tel un fœtus dans les eaux du corps maternel duquel il a été arraché. Si son origine est intérieure, la mélancolie est visible et visuelle, significative en tant qu'image et symbole et elle se donne à voir au moyen d'attitudes corporelles telles que la prostration, la position assise, la tête penchée, la mâchoire posée sur la main gauche de façon à laisser la main droite libre de travailler, d'écrire de composer, de peindre, puisque la mélancolie est profondément liée à la création. Du point de vue de la vie intérieure, la mélancolie peut être définie en toute vraisemblance par la psychanalyse comme la tentative de refoulement des instincts du conscient vers l'inconscient, tentative infructueuse qui engendre, par fermentation, le trouble, la maladie, l'inquiétude nerveuse.

Cependant, nos auteurs vont moins puiser dans ce qu'on pourrait qualifier de lieu commun, hérité de la tradition littéraire et picturale du XVI^e siècle, qu'ils ne s'inspirent de la mélancolie telle qu'on la trouve chez Jean-Jacques Rousseau quand il met en forme son discours autobiographique. Car il faut voir les nombreuses nuances que lui apporte le philosophe qui vont ici nous éclairer pour aborder la mélancolie des auteurs contemporains. En effet, Rousseau s'est approprié cette expérience clé de la *psyché* occidentale, non sans reprendre quelques uns de ces poncifs, mais il contribue aussi à renouveler ses principes. Elle prend parfois chez lui la forme d'une plénitude, « un état de rêverie dans la tristesse³²³ », ce qu'on peut compléter en considérant la dimension méditative de la mélancolie. Mais c'est

³²³ Michel GILOT, Jean SGARD (éd.), *Le Vocabulaire du sentiment dans l'œuvre de Jean-Jacques Rousseau*, Op. cit., p. 301

surtout la mélancolie dépressive qui nous intéresse ici telle que Rousseau la vit lors de la crise de 1737 par exemple, qui suit l'échec de ses relations avec Mme de Warens. Sous la pression des événements et des hommes, de sa grande timidité, de son orgueil et de son imagination qui déforme la réalité, sa sensibilité et sa raison ne réussissent plus à s'équilibrer et les causes de souffrances sont multipliées : « La solitude, le repliement sur soi-même (...) aiguisent la souffrance.³²⁴ ». Rousseau vit moins la mélancolie comme un sentiment de culpabilité (l'individu se sent coupable de son inaction, de son absence de goût de vivre, de son inutilité) que comme le fruit d'une persécution dont il serait victime. Si Rousseau est mélancolique, c'est notamment parce qu'il est l'objet de complots et de rumeurs visant à le détruire. En cela, il accentue le narcissisme déjà constitutif de la mélancolie et envisage cette dernière à travers son propre regard, par lequel il considère que la mélancolie est un sentiment qui lui vient des circonstances extérieures, au lieu de la manipuler comme un archétype.

Loin de dire que les auteurs de notre *corpus* reproduisent le délire de persécution rousseauiste, il y a tout de même une tendance qui se dessine puisque plusieurs d'entre eux projettent sur la scène le sentiment de leur solitude en mettant en jeu des personnages qui font face à une globalité extérieure qui les malmène, écrasante, injuste, déprimante, sourde à tout appel : le pendant théâtral de Restif est un marginal, les personnages par lesquels Strindberg fait passer son regard affrontent la malfaisance des femmes, ceux de Duras sont confrontés à la classe dominante, les personnages de Musset et de Lagarce apparaissent comme des étrangers au milieu des leurs, celui de Kane se débat dans l'institution psychiatrique. Pour expliquer cela, on mettra d'abord en lumière la sensibilité exacerbée qui déborde des personnages mis en scène et qui restitue celle de l'auteur. Par sensibilité, on entend réactivité physique et morale accrue à toutes les variations de ce qui se passe à l'extérieur de soi. Cette sensibilité justifie une tristesse narcissique dans laquelle « (...) le *moi* est aussi bien l'agressé que l'agresseur, et d'une certaine manière le bourreau d'un certain soi-même.³²⁵ ». Cette formule, qui décrit à l'origine le fonctionnement mental tel qu'il apparaît dans la poésie d'Henri Michaux, nous avons choisi de la placer ici parce qu'elle illustre précisément en quoi la tristesse de nos auteurs, qui est donc transférée dans les personnages, est liée à la manière avec laquelle ils se voient eux-mêmes : seuls, abandonnés, délaissés. En conséquence, leurs personnages se sentent vides au milieu d'un vide généré par l'absence d'autrui comme sujet aimant et bienveillant (ami, frère, parents, Dieu).

³²⁴ Pierre TRAHARD, *Les Maîtres de la sensibilité française au XVIIIe siècle (1715-1789)*, Op. cit., p. 37.

³²⁵ Pierre GROUX, Jean-Michel MAULPOIX (éd.), *Henri Michaux Corps et savoir*, Fontenay-aux-roses, ENS éditions, 1998, p. 117.

Ce vide existentiel ressenti par l'auteur est symbolisé en quelque sorte par la vacuité que présente l'espace scénique dans lequel le personnage est amené à projeter sa voix de manière hasardeuse et fébrile. Ce faisant, il fait entendre l'aspiration de l'auteur à entrer en contact avec n'importe quelle autre sensibilité qui pourrait être touchée par son discours. Aussi, ces écritures théâtrales à caractère autobiographique comportent les signes de la volonté des auteurs de s'adresser au public par delà le temps qui passe, autrement dit de s'adresser à un spectateur futur. En somme, elles éclairent la volonté des auteurs de laisser une trace qui perdure quand eux se seront absentes du monde et la trace la plus émouvante qu'ils puissent laisser est ce témoignage de leur inaptitude à vivre. Dans leur démarche, il semble qu'ils s'appuient sur des épisodes qu'on pourrait qualifier de mythes (en tant que représentation amplifiée déformée par l'imaginaire collectif) dans lesquels ils se reconnaissent et qui jouent comme des arrière-plans à leurs pièces : des mythes qui mettent en scène des disparitions, anciens comme celui de Jésus au tombeau, contemporains comme celui d'Arthur Rimbaud en Afrique.

Les auteurs de notre *corpus* se situent dans le sillage d'un XVIII^e siècle philosophe au cours duquel la sensibilité exacerbée est un motif récurrent qu'on retrouve dans tous les types d'écrits. On peut relire, par exemple, la lettre de Diderot adressée à Malesherbes : « Vous ne savez pas, Monsieur, combien ma vie a été malheureuse. J'ai souffert, je crois, tout ce qu'il plaît au sort de nous faire souffrir et j'étais né d'une sensibilité peu commune.³²⁶ ». L'état mélancolique se justifie de plus en plus comme une sensibilité qui aurait été blessée par des causes extérieures à soi (personnes ou situations). Plus précisément, les auteurs se situent dans le sillage de Jean-Jacques Rousseau dans la mesure où ce dernier a, certainement plus qu'aucun autre, véhiculé son extrême sensibilité dans ses écrits autobiographiques et épistolaires : « Je sentis avant de penser : c'est le sort commun de l'humanité. Je l'éprouvai plus qu'un autre³²⁷ », « Je n'avais rien conçu, j'avais tout senti.³²⁸ » répète-t-il dans *Les Confessions*, « Mes idées ne sont presque plus que des sensations (...)»³²⁹ » écrit-il dans les *Rêveries du promeneur solitaire*. Cette sensibilité le mène surtout à ressentir de la souffrance comme le confirme Hume : « Toute sa vie il n'a fait que ressentir, et à cet égard sa sensibilité atteint des sommets allant au-delà de ce que j'ai vu par ailleurs ; mais cela lui donne un sentiment plus aigu de la souffrance que du plaisir.³³⁰ ». Pour faire part de cette sensibilité à

³²⁶ Denis DIDEROT, « 20 octobre 1758 », *Correspondance*, *Op. cit.*, p. 201.

³²⁷ Jean-Jacques ROUSSEAU, *Les Confessions (Livre I)*, *Op. cit.*, p. 45.

³²⁸ *Ibid.*, p. 46.

³²⁹ Jean-Jacques ROUSSEAU, *Les Rêveries du Promeneur solitaire*, *Op. cit.*, p. 140.

³³⁰ David HUME, Bertrand RUSSELL, *The History of Western Philosophy*, Paris, 1944, p. 691. « He has only felt during the whole course of his life, and in this respect his sensibility rises to a pitch beyond what I have seen any example of ; but it still gives him a more acute feeling of pain than of pleasure. ».

qui le lit, Rousseau développe un vocabulaire instrumental qui a trait à la vie intérieure, à la manière avec laquelle le sentiment s'y développe et se dramatise quand il surgit à l'extérieur de lui : soupir, accablement, bouleversement, colère, confusion, mécontentement, crainte, délire, désordre, détresse, effroi, étonnement, extase, félicité, folie, fureur, gaieté, indignation, inquiétude, ivresse, jouissance, langueur, ravissement, surprise, tressaillement, frémissement ou encore tremblement comme mise à jour de l'intensité des expériences vécues. Les pleurs prennent aussi largement part à ce vocabulaire, les larmes sont la « volupté amère³³¹ » et coulent à flots comme l'explique Pierre Trahard :

Prompt à s'émouvoir, il pleure d'attendrissement et d'admiration, de tendresse et de générosité ; il pleure sans raison, par frayeur, par lassitude, par inégalité d'humeur, par désespoir, par colère ; il pleure en fredonnant les vieux airs de la tante Suzon ; il pleure en lisant un roman ; il pleure au théâtre ; il pleure au temple ; il pleure à Vevey en contemplant le lac de Genève ; il pleure, presque sans s'en apercevoir, en chantant l'histoire d'Olinde et Sophronie ; il pleure en entendant quelque trait de sensibilité ; il pleure d'aise en aidant un invalide ; il pleure dans les bras de Mme de Warens, de Mme d'Houdetot ; il pleure dans l'abandon et la solitude.³³²

Ce vocabulaire met donc surtout en lumière un dualisme à la fois douloureux et harmonieux qui préside à la sensibilité rousseauiste et qui s'oppose au dualisme cartésien séparant le monde des passions au jugement. Cette sensibilité est tant morale que physique, les deux types de sensibilité fusionnant ou se succédant, dans tous les cas prenant part au bonheur ou au malheur d'exister. Par conséquent, ses réactions sont aussi variées qu'intenses (« Il tombe en convulsion devant un drap blanc, Alzire lui fait battre le cœur ; l'agonie d'un cerf le navre³³³ ») et comportent aussi bien une partie visible (*via* le corps) qu'une partie invisible : « Je ne décrirai ni les agitations, ni les frémissements, ni les palpitations, ni les mouvements ni les défaillances de cœur³³⁴ » rapporte Rousseau concernant Sophie d'Houdetot, mettant en lumière tout ce qu'il sent en lui et qui ne se voit pas forcément au premier abord.

Sur le corps de Rousseau se fait donc entrevoir une large partie des soubresauts de son âme. Bernardin de Saint Pierre est plus radical quand il observe : « toutes les passions se lisent sur son visage³³⁵ ». Le visage, « foyer secret de l'être³³⁶ », sans lequel l'existence même est remise en question parce qu'il est à l'origine du sentiment d'identité, donnerait à voir toutes les émotions qui traversent Rousseau : « (...) les traits obliques, qui tombent des narines vers les extrémités de la bouche, expriment une sensibilité douloureuse, (...) l'enfoncement des

³³¹ Pierre TRAHARD, *Les Maîtres de la sensibilité française au XVIIIe siècle (1715-1789)*, *Op. cit.*, p. 23.

³³² *Ibid.*, pp. 22-23.

³³³ *Ibid.*, p. 23.

³³⁴ Jean-Jacques ROUSSEAU, *Les Confessions (Livre VII à XII)*, *Op. cit.*, p. 198.

³³⁵ Jacques-Henri BERNARDIN DE SAINT-PIERRE, *Essai sur Jean-Jacques Rousseau* cité par Pierre TRAHARD, *Les Maîtres de la sensibilité française au XVIIIe siècle (1715-1789)*, *Op. cit.*, p. 42

³³⁶ David LE BRETON, *Des visages. Essai d'anthropologie*, Paris, A. M. Métailié, 1992, p. 13.

yeux marque la mélancolie, les rides du front la tristesse, les petits plis aux angles des yeux une gaîté caustique³³⁷ ». L'auteur des *Confessions* a conscience qu'il est comme un livre ouvert sur les agitations de sa vie intérieure et il préfère d'ailleurs refuser une pension de la part du roi que de s'exposer au risque de paraître gêné et de balbutier devant l'assemblée de la cour. De même, découvrant le portrait de lui par Ramsey (1766), Rousseau proteste avec véhémence devant ce visage qui laisse entrevoir son tempérament enflammé et son cœur fragile. Mais c'est précisément cette allure qui fait de lui l'un des personnages les plus représentés de son temps³³⁸. Bien sûr, les événements de 1789 ont grandement contribué à adapter la figure de Rousseau (comme d'autres auteurs, comme Molière) à l'idée que les révolutionnaires se faisaient des grands hommes de la République. On a donc principalement gardé (et en partie construit) l'image d'un homme affable et sensible, point rigide, et dont le corps laisserait voir tous les tourments : « Des yeux petits et enfoncés, qui lancent avec force le feu dont le sang est embrasé, une physionomie animée, mobile, un visage noble, mais tantôt ravagé, qu'envahissent la misère psychologique et le tourment plébéien, un pli d'amertume à la bouche, un air gauche et embarrassé dans la façon de tenir le buste (...)»³³⁹ ».

Le théâtre autobiographique semble sous l'influence de cette image d'un Rousseau en proie à des émotions qui sont visibles sur son corps, ce que la psychanalyse, qui apparaît ultérieurement, analyse en ces termes : « Le moi est avant tout un moi corporel, non seulement un être de surface, mais la projection d'une surface³⁴⁰ ». De fait, dans *Le Drame de la vie*, Restif projette sur Anneaugustin, son moi fictif, son reflet, la sensibilité débordante dont il serait lui-même atteint et qui le plonge dans la mélancolie. Pour ce faire, il reprend une partie du vocabulaire utilisé par Rousseau. La sensibilité de l'auteur se manifeste d'abord visuellement par les épanchements lacrymaux d'Anneaugustin qui sont indiqués par les didascalies : « lui tendant le bras, en larmes³⁴¹ », « en larmes³⁴² », « en larmes, lui prenant les deux mains.³⁴³ ». Les pleurs sont aussi oralisés par le personnage lui-même, dans des répliques aux accents rousseauistes : « Anneaugustin. - Je fonds en larmes...Quel deuil répandu sur

³³⁷ Pierre TRAHARD, *Les Maîtres de la sensibilité française au XVIIIe siècle (1715-1789)*, *Op. cit.*, p. 42.

³³⁸ Parmi les personnages connus des XVII et XVIII e siècles, il est celui qui a été le plus reproduit après Napoléon et ce déjà de son vivant, les portrait réalisés servant de prototypes aux représentations ultérieures. Environ six-mille portraits exposés dans des musées ou prenant part à des collections existent dont quatre principaux réalisés par Maurice Quentin de Latour (1753), Allan Ramsay (1766), Georges-Frédéric Mayer (1778, son portrait de Rousseau âgé herborisant est l'un des plus connu) et la sculpture de Jean-Antoine Houdon (1778).

³³⁹ Pierre TRAHARD, *Les Maîtres de la sensibilité française au XVIIIe siècle (1715-1789)*, *Op. cit.*, p. 42.

³⁴⁰ Sigmund FREUD, *Essais de psychanalyse*, Paris, Petite bibliothèque Payot, 1981, p. 264.

³⁴¹ Nicolas-Edme RESTIF DE LA BRETONNE, *Le Drame de la vie*, *Op. cit.*, p. 133.

³⁴² *Ibid.*, p. 163.

³⁴³ *Ibid.*, p. 220.

toute la nature !...³⁴⁴ », « Anneaugustin. - Coulez ! Coulez mes larmes !³⁴⁵ ». Ces larmes omniprésentes sont d'abord un procédé récurrent du drame bourgeois du XVIII^e siècle, elles peuvent ainsi rappeler les larmes versées dans la scène finale du *Fils Naturel* de Diderot. Mais elles rendent surtout tangible la sensibilité aiguë du personnage. Pléthores d'onomatopées et d'exclamations se font entendre et sont parfois accompagnées d'une manifestation physique, soupir ou geste, qui atteste de la fébrilité du personnage : « Anneaugustin (*soupirant*). - Ha !³⁴⁶ », « Edmond. - Ho ! Je suis au désespoir ! (*il tombe sur un siège*)³⁴⁷ ». Cette fébrilité implique aussi des réactions épidermiques chez le héros qu'il rapporte lui-même : « Anneaugustin. - Ho ! ce que je sens pour... n'empêche pas que... je ne tressaille...³⁴⁸ », « Edmond. - (...) Je ne puis songer à moi...sans frémir (...)»³⁴⁹ ». Elles sont complétées par les didascalies qui font entendre le héros « ému³⁵⁰ » ou encore « troublé³⁵¹ ». Le centre de cette sensibilité réside dans le cœur, un mot qui revient à de très nombreuses reprises puisqu'il est en proie à toutes sortes d'émotions : « Edmond. - Ha ! Si tu voyais ce qui se passe dans mon cœur !³⁵² », « Anneaugustin. - (...) Tout ici me déchire le cœur !...³⁵³ », « Anneaugustin. - (...) Mon cœur ne peut se contenir !³⁵⁴ », « triste cœur³⁵⁵ », « Saci. - Ha ! J'ai le cœur déchiré !...³⁵⁶ », « Ocolas. - (...) Mon cœur est malade...cruellement blessé !...³⁵⁷ ».

En donnant à entendre les signes d'une sensibilité exacerbée avec ces larmes et ces exclamations, l'auteur vise à prouver la qualité de cœur de son pendant théâtral. La sensibilité du héros impliquerait d'autres vertus comme la sincérité, la générosité, l'empathie, l'honnêteté, vertus dont se serviraient les autres pour le blesser : « On a lu dans mon âme !...³⁵⁸ ». Cet objectif est renforcé par le vocabulaire de la sensation et du sentiment qu'elle génère qui prend une place très conséquente dans les répliques du personnage principal qui passe par de nombreux états justifiés par son parcours extraordinaire : « Anneaugustin. - Je croyais avoir éprouvé tous les maux...toutes les douleurs de la vie.³⁵⁹ ». Anneaugustin est en

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 179.

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 444.

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 45.

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 105.

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 46.

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 105.

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 103.

³⁵¹ *Ibid.*

³⁵² *Ibid.*, p. 106.

³⁵³ *Ibid.*, p. 125.

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 144.

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 177.

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 235.

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 276.

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 45.

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 164.

proie à la peur de souffrir (« Anneaugustin. - Non ! Non ! Cela me ferait trop de mal ! ³⁶⁰ »), à la maladie (« Anneaugustin (*sur un grabat, enveloppé dans une mauvaise robe de chambre*). - Je souffre ! ³⁶¹ »), à la déchéance sur tous les plans (« Anneaugustin. - Vous me voyez malade encore, malheureux, ayant tout perdu... ³⁶² ») qui le mène au désespoir (« Anneaugustin. - Dans quel abîme je me suis plongé !... ³⁶³ », « Anneaugustin. - Je suis au désespoir ! ³⁶⁴ », « Dulis. - (...) Je suis au fond du gouffre !... ³⁶⁵ », « Dulis. - (...) ô désespoir de ma vie ! ³⁶⁶ ») et à la résignation (« Anneaugustin. - Je suis donc destiné...à être bien malheureux. ³⁶⁷ »). La mélancolie se manifeste à la faveur de cette sensibilité malmenée par le sort et en particulier par les autres qui amènent le héros à se sentir l'objet d'une persécution contre laquelle il lutte seul. De fait, le texte doit s'accompagner d'un jeu d'acteur qui laisse entrevoir une mélancolie latente comme en témoignent les didascalies : Anneaugustin apparaît, par exemple, « triste, pensif ³⁶⁸ ». *Le Drame de la vie* nous montre les émotions exacerbées d'un héros qui ressemble beaucoup au Ferdinand de Philippe Caubère, personnage qui s'épanouit tout entier dans l'émotion et apparaît successivement tremblant, maladroit, tiraillé, inquiet, exalté, désespéré, souffrant physiquement, ce qui est relayé par le jeu de l'acteur qui met en valeur un pas mal assuré, un corps chétif qui ne sait pas bien se tenir, une manière d'être voûté, de se faire malmener physiquement par les autres (bousculé, piétiné), tout cela soutenu par des intentions vocales principalement douces et hésitantes. Aussi, l'ombre d'un Rousseau sensible semble planer sur les personnages de ces autobiographies théâtrales.

On peut voir dans les romantiques les héritiers de cette posture de l'auteur qui serait caractérisé par la fragilité, par la fébrilité, en résumé par une sensibilité accrue. Plus précisément, il y a aussi des affinités psychiques entre Jean-Jacques Rousseau et Alfred de Musset, affinités qu'on entrevoit à deux niveaux. D'une part, on notera que la maladie constitue un motif de connivence entre ces auteurs. En effet, le point de vue que Rousseau développe sur les malheurs qui l'accablent est aussi déterminé par les effets d'une maladie avec laquelle il dit être né ³⁶⁹ et qu'il met en mots en vue de transmettre à autrui l'idée de ses souffrances, non sans en jouer un peu : « Je suis dans les douleurs de la maladie ³⁷⁰ » écrit-il à Mme de Warens (13 février 1753), « Votre fils s'avance à grand pas vers sa dernière

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 44.

³⁶¹ *Ibid.*, p. 127.

³⁶² *Ibid.*, p. 197.

³⁶³ *Ibid.*, p. 45.

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 48.

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 237.

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 238.

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 167.

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 442.

demeure³⁷¹ », « Mes maux empirent tellement, et mes douleurs sont si vives, que je ne saurais écrire quatre lignes de suite sans effort. Il y a peu d'apparence que je puisse passer l'hiver (...)»³⁷² » (lettre à Jean Jallabert du 10 août 1755). Rousseau met en mots sa maladie, dans sa correspondance, dans ses écrits, mais il en porte aussi le signe spectaculaire qui est la robe arménienne avec laquelle il arpente les rues des villes dans lesquelles il s'établit. Cette robe rend visible une longue vie de souffrances qu'il voit confirmée par la parole d'autrui, il résume ainsi son entretien avec frère Côme : « [il] finit par me déclarer que je souffrirais beaucoup et que je vivrais longtemps³⁷³ ». La parole souffrante de Rousseau trouve des échos chez les auteurs qui suivent, eux-mêmes malades, à commencer par le contemporain de Rousseau, Restif de la Bretonne qui aurait souffert à peu près du même mal que le philosophe. Dans ses écrits personnels, il rapporte les souffrances que son mal lui fait endurer, les suffocations de douleur qui l'empêchent d'écrire. Plus tard, le mal de vivre semble se loger dans le cœur et Musset participe à la création du mythe du poète poitrinaire, il souffre d'un engorgement du poumon³⁷⁴, est disposé aux affections de poitrine³⁷⁵, aux « palpitations de cœur incessantes qui l'incommodaient extrêmement³⁷⁶ » ainsi qu'à des « syncopes habituelles³⁷⁷ ». Ce mal rend perceptible la *maladie de soi* qu'est le romantisme : « (...) le romantisme, c'est la maladie³⁷⁸ ». D'autre part, l'autre motif de connivence entre Rousseau et Musset est leur propension à laisser percevoir toutes leurs émotions que ce soit verbalement (« Sa tristesse se trahissait dans toutes ses paroles (...)»³⁷⁹) ou visuellement : « Ses yeux bleus étaient plein de feu. (...) Sa bouche (...), ses lèvres (...) se prêtaient avec une mobilité extrême à l'expression de ses sentiments, et trahissaient la sensibilité de son cœur.³⁸⁰ » note Paul de Musset à propos de son

³⁶⁹ Hypocondriaque pour les médecins qui l'ont ausculté à Montpellier ou vrai malade pour le frère Côme (illustre praticien spécialiste des calculs rénaux), Rousseau souffre d'un mal mystérieux, probablement une maladie rénale, dont il donne tous les détails dans le testament qu'il rédige à Môtiers le 29 janvier 1763, détails à l'intention des chirurgiens qui pratiqueront une autopsie sur son corps après sa mort puisqu'il est persuadé que sa constitution est exceptionnelle. Pourtant, l'autopsie révèle la bonne santé de Rousseau et les médecins mettront ses problèmes rénaux sur le compte de ses émotions, de ses états anxieux selon un processus inconscient de somatisation engendrée par l'idée anxieuse. Rousseau ne se serait donc pas inventé consciemment une maladie, c'est son corps qui, pour résoudre les tensions conflictuelles, se serait rendu malade. Finalement, on ignore si ce sont les malheurs qu'il aurait traversés qui ont généré la maladie ou si c'est la maladie qui aurait amplifié à ses yeux les problèmes qu'ils aurait rencontrés.

³⁷⁰ Jean-Jacques ROUSSEAU, cité par Jean-Paul CLEMENT, Pierre Paul CLEMENT, *Jean-Jacques Rousseau: de l'éros coupable à l'éros glorieux*, Slatkine, 1976, pp. 286-287.

³⁷¹ *Ibid.*, p. 286.

³⁷² *Ibid.*, p. 287.

³⁷³ *Ibid.*, p. 287.

³⁷⁴ Voir Paul de MUSSET, *Alfred de Musset, Op. cit.*

³⁷⁵ *Ibid.*, pp. 237-238.

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 284.

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 286.

³⁷⁸ Johann W. GOETHE, *Maximes et réflexions*, Brockhaus et Avenarius, 1842, p. 158.

³⁷⁹ Paul de MUSSET, *Alfred de Musset, Op. cit.*, p. 209.

³⁸⁰ *Ibid.*, pp. 289-290. Voir médaillon de David d'Angers (1831), le pastel de Charles Landelle (1854) et le buste de M. Mazzara pour le Théâtre-Français.

frère ou encore : « Cet homme (...) devenait tous les jours plus accessible aux moindres émotions (...) »³⁸¹ ». Son physique juvénile, renforcé par sa chevelure blonde, montrait une régularité des traits en même temps qu'une vivacité de la physionomie, le tout donnant l'impression d'une grande fragilité qui renforce une allure semblant hors de son temps : « A vingt ans, il représentait exactement le type gracieux d'un page des anciennes cours (...) »³⁸² ». Outre le fait qu'on trouve de grandes similitudes dans les descriptions physiques de Rousseau et de Musset, ce dernier est, comme le philosophe, sujet aux effusions lacrymales : « Le malheur, les regrets, le chagrin, ne faisaient qu'exaspérer sa sensibilité. Les larmes lui venaient aux yeux pour un mot, pour un vers, pour une mélodie.³⁸³ ». La rupture avec George Sand en particulier l'affecte au point qu'il confie à son frère avoir « pleur[é] sans cesse³⁸⁴ » pendant quatre mois et il reconnaît avoir été proche d'un comportement rousseauiste : « Je commençai par me jeter dans une exaltation ridicule. J'écrivais des lettres à la façon de Rousseau (...) »³⁸⁵ ». L'auteur décrit ce « sentiment inconnu horriblement triste et tendre³⁸⁶ » qu'est la mélancolie en mettant en avant l'inertie dans lequel elle le plonge : « (...) je ne sais que souffrir. Il y a des jours où je me tuerais ; mais je pleure (...) »³⁸⁷ ». Par ailleurs, l'auteur apparaît comme le type de l'amoureux transi : « Il fallait toujours qu'Alfred fût amoureux, et il l'a toujours été (...) »³⁸⁸ ». Ici, Paul de Musset entretient la légende romantique de son frère même si on notera qu'il désire aussi, dans ces pages biographiques, mettre en lumière la réelle souffrance engrangée par une mélancolie que Musset « se vantait d'aimer, et qui en réalité l'accablait³⁸⁹ ». Mais ce qu'on retiendra dans sa remarque, c'est que le domaine du cœur est celui où s'illustre le plus la sensibilité de Musset (« (...) ce cœur qui dormait, disait-il à *tout jamais fermé*³⁹⁰ ») puisque que ce sont les ruptures amoureuses et les aléas de l'amitié qui lui font ressentir le plus cruellement la solitude. A ce titre, en 1839, cinq ans après sa rupture avec Sand, Musset fait remarquer : « (...) à peine eus-je regardé autour de moi que je vis un désert³⁹¹ ». De fait, la parole des personnages dans ses œuvres dramatiques contenant des éléments autobiographiques est imprégnée par les aspects de la mélancolie rousseauiste notamment le sentiment d'être isolé, acculé par les autres ou encore abandonné.

³⁸¹ *Ibid.*, p. 241.

³⁸² *Ibid.*, p. 289.

³⁸³ *Ibid.*, p. 241.

³⁸⁴ Alfred de MUSSET, *Ibid.*, p. 117.

³⁸⁵ *Ibid.*, p. 118.

³⁸⁶ *Ibid.*, p. 117.

³⁸⁷ Alfred de MUSSET, *Lettre à Georges Sand* (27 juillet 1833?) cité par Ariane CHARTON, *Alfred de Musset, Op. cit.*, p. 106.

³⁸⁸ Paul de MUSSET, *Alfred de Musset, Op. cit.*, p. 208.

³⁸⁹ *Ibid.*, p. 122.

³⁹⁰ *Ibid.*, p. 241.

³⁹¹ Alfred de MUSSET, *Ibid.*, p. 117.

ii. Faire entendre le vide existentiel

a) Mélancolie du héros romantique

On peut voir des affinités entre la fiction du corps de Rousseau et le jeu d'acteur qu'impliquent, à grand renforts d'indications scéniques, les autobiographies théâtrales de Restif de la Bretonne et de Philippe Caubère. En effet, Anneaugustin comme Ferdinand présentent les signes corporels d'une fragilité manifeste, avec des tremblements, des sursauts, un corps abattu ou au contraire en extase, alternant des phases qui rappellent elles-mêmes celles par lesquelles passe Rousseau, tantôt en pleurs, tantôt dans l'exaltation. *A contrario*, on fera remarquer l'absence de didascalies relatives au jeu d'acteur dans les pièces de Musset comme, plus tard, dans *4.48 Psychose* de Sarah Kane, et leur quasi-absence dans les pièces de Lagarce dans lesquelles les indications mettent surtout en valeur l'immobilité des personnages. Aussi, hormis dans les autobiographies théâtrales, c'est beaucoup moins le corps du personnage que le texte lui-même qui est chargé de transmettre le message mélancolique dans les pièces romantiques de Musset comme dans celles de Kane et de Lagarce.

On trouve d'abord le thème de la solitude dans les œuvres de Musset sous la forme d'une expérience radicale qui modifie intérieurement un personnage, demeurant jusque là une énigme pour lui-même et se questionnant sur l'ennui de l'existence. Ainsi, dans *Les Caprices de Marianne*, Octave fait l'expérience de l'ironie la plus tragique en perdant son meilleur ami. Le deuil vécu par Octave permet d'établir des liens avec la définition de la mélancolie telle que la donne Freud. La mélancolie est, comme le deuil, une réaction de souffrance causée par la perte réelle de l'objet aimé ou par le renoncement à cet objet : « Octave : La cendre que renferme cette tombe est tout ce que j'ai aimé sur la terre, tout ce que j'aimerai.³⁹² ». Mais, contrairement à ce qui se passe habituellement dans le deuil, le mélancolique retourne cette perte contre lui-même en se dépréciant : « Octave : (...) lui seul eût consacré sa vie entière à la femme qu'il aimait, aussi facilement qu'il aurait bravé la mort pour elle. Je ne suis qu'un débauché sans cœur (...)»³⁹³. Dans le deuil, le monde est devenu pauvre et vide tandis que dans la mélancolie, c'est le moi lui-même. La perte de l'objet aimé, dans lequel le sujet s'était projeté de manière narcissique, influence une perte de soi : « Octave : Ce tombeau m'appartient ; c'est moi qu'ils ont étendu sous cette froide pierre (...) c'est moi qu'ils ont

³⁹² Alfred de MUSSET, *Les Caprices de Marianne* (II, 6) *Op. cit.*

³⁹³ *Ibid.*

tué.³⁹⁴ ». L'expérience de ce vide révèle à Octave une part de sa vérité : « Octave : Coelio était la bonne partie de moi-même ; elle est remontée au ciel avec lui.³⁹⁵ ». Dès lors, sa vision du monde devient désenchantée et ses dernières paroles préfigurent le vide intérieur qu'exprime par la suite Lorenzo (*Lorenzaccio*) : « Adieu l'amour et l'amitié. Ma place est vide sur la terre.³⁹⁶ ». Pour sa part, Lorenzo est mû par une force vide qui lui fait dire : « (...) c'est que je suis plus creux et plus vide qu'une statue de fer blanc.³⁹⁷ ». Le héros exhibe une « impression de tristesse poignante³⁹⁸ » en même temps que « son lambeau à lui, son cœur saignant, son cœur brûlant et ennuyé³⁹⁹ ». Dans *Fantasio*, le héros représente quant à lui l'expérience du vide ressenti par l'artiste (au sens général) : « Fantasio est le héros de l'indépendance de l'artiste, de sa solitude.⁴⁰⁰ ». Il est ce bouffon de cour qui voit l'humanité comme personne : « Quelle solitude que tous ces corps humains !⁴⁰¹ ». Par ailleurs, on avait vu que la figure de Fantasio réunit les traits distinctifs d'Octave et Coelio pour donner une image unifiée de l'auteur mais il faut noter que, si le bouffon s'enivre comme Octave, il n'est pas amoureux comme Coelio : « Fantasio, c'est un cœur en peine qui n'est fixé nulle part.⁴⁰² ». Ainsi, le bouffon fait entendre le ressenti de l'auteur : « (...) je me retourne vers la solitude, et je la trouve si noire et si profonde, que je n'ose aller ni d'un côté ni de l'autre.⁴⁰³ ». Par ces mots de Musset, on entend les accents rousseauistes du regret généré par le sentiment d'être abandonné par les autres : « (...) il revenait à son triste refrain : que ses amis l'abandonnaient et que le désert s'étendait autour de lui.⁴⁰⁴ » rapporte Paul de Musset.

On notera aussi l'importance du jeu social dans le sentiment mélancolique mis en forme par Musset qui semble notamment inspiré par le personnage d'Hamlet dont la mélancolie est résumée par Heiner Müller en ces termes : « Mon drame n'a plus lieu. Derrière moi plantent le décor, des gens que mon drame n'intéresse pas, pour des gens qu'il ne concerne pas. Moi non plus, il ne m'intéresse plus. Je ne joue plus.⁴⁰⁵ ». Comme Hamlet, les personnages de Musset éprouvent de la lassitude quant au rôle qu'ils doivent jouer dans la société, qui cachent ce qu'ils se sentent être réellement : « Octave : Ma gaîté est comme le masque d'un histrion⁴⁰⁶ » ce qui renvoie aux propos de l'auteur sur lui-même : « Je fais de mon mieux (...) pour

³⁹⁴ *Ibid.*

³⁹⁵ *Ibid.*

³⁹⁶ *Ibid.* (II, V).

³⁹⁷ Alfred de MUSSET, *Lorenzaccio*, *Op. cit.*, p. 145.

³⁹⁸ Jean POMMIER, *Variétés sur Alfred de Musset et son Théâtre*, *Op. cit.*, p. 120.

³⁹⁹ *Ibid.*, p. 120.

⁴⁰⁰ Alain HEYVAERT, *L'Esthétique de Musset*, *Op. cit.*, p. 84.

⁴⁰¹ Alfred de MUSSET, *Fantasio*, *Op. cit.*, p. 14.

⁴⁰² Jean POMMIER, *Variétés sur Alfred de Musset et son Théâtre*, *Op. cit.*, p. 56.

⁴⁰³ Alfred de MUSSET, « Lettre à Georges Sand, 10 mai 1834 » cité par Jean POMMIER, *Ibid.*, p. 78.

⁴⁰⁴ Paul de MUSSET, *Alfred de Musset*, *Op. cit.*, p. 231.

⁴⁰⁵ Heiner MULLER, *Hamlet-machine*, Éditions de Minuit, 1979, pp. 75-76.

⁴⁰⁶ Alfred de MUSSET, *Les Caprices de Marianne*,

m'amuser comme les autres mais (...) je n'ai plus le *sentiment du plaisir*.⁴⁰⁷ ». De plus, la réplique d'Octave fait penser à une anecdote rapportée par un chroniqueur des années 1830 mettant en scène Musset lui-même alors qu'il est un jeune homme et qu'il participe au carnaval : « Alfred de Musset a mis sur sa tête une tête de mort. Au moyen d'une cravate noire et d'une grande redingote, il a caché sa propre figure. Sur la tête de mort, il a fiché un claque, et la tête et le claque se balançaient avec un petit air coquet. Dans cet équipage, il s'est promené devant sa fenêtre.⁴⁰⁸ ». Ainsi accoutré en mort, accompagné par son ami Horace de Viel-Castel et tous deux armés de seringues, ils ont engagé une bataille d'eau qui est restée mémorable avec les enfants du voisinage (« On a causé longtemps encore.⁴⁰⁹ »). Ce jeu étrange dénote d'une facétie quelque peu macabre et rappelle une remarque de Nietzsche qui peut s'appliquer à Musset comme au personnage d'Hamlet : « les hommes joyeux (...) se servent de leur gaieté pour qu'on les comprenne mal (...). Il est des esprits libres et insolents, qui voudraient cacher et nier qu'ils sont des cœurs brisés, fiers et incurablement blessés ; la bouffonnerie elle-même est quelquefois le masque d'un savoir douloureux (...)»⁴¹⁰ ». En effet, dans ces mots, on peut reconnaître cette remarque de Paul de Musset : « Pendant le carnaval, Alfred s'imposa comme un devoir de se mêler deux ou trois fois à des bandes joyeuses ; il ne rapporta de ces excursions que de la fatigue et un surcroît d'ennui.⁴¹¹ ».

Dans les pièces de Musset, le masque, en tant que rôle à jouer dans la société, implique un renoncement de soi qui serait une autre caractéristique de la mélancolie. Le personnage de Fantasio prend un masque, celui du bouffon, pour pouvoir dire ce qu'il ne pourrait pas exprimer à visage découvert et il parle un langage qui ressemble à celui de la génération de Musset. En effet, à l'aube d'un siècle nouveau, Fantasio se sent l'héritier épuisé d'une Histoire lourde, en même temps que le détenteur d'un avenir flottant ce qui le lie très étroitement à son auteur. Comme tout mélancolique, Fantasio a la volonté de créer : « C'est, en fait, la vraie image de la mélancolie⁴¹² » observe Claude Régy. Par conséquent, il crée des images et joue avec les mots ce qui renvoie à sa fonction de bouffon. Mais il préfigure aussi la fonction du scénographe en inventant un espace, un décor à son histoire au gré des mots : Fantasio parle d'une « vieille ville enfumée⁴¹³ », d'un paysage de soleil couchant avec « quatre ou cinq méchants nuages qui grimpent sur cette montagne⁴¹⁴ ». La nature subit les métamorphoses

⁴⁰⁷ Alfred de MUSSET, Paul de MUSSET, *Alfred de Musset, Op. cit.*, p. 209.

⁴⁰⁸ Jean OLIVIER, *Paris en 1830* cité par Sylvain LEDDA, *Le Propre de l'écriture de soi, Op. cit.*, p. 96.

⁴⁰⁹ *Ibid.*

⁴¹⁰ Friedrich NIETZSCHE, *Par delà bien et mal*, Gallimard, 1971, pp. 231-232.

⁴¹¹ Paul de MUSSET, *Alfred de Musset, Op. cit.*, p. 210.

⁴¹² Claude REGY, *L'État d'incertitude, Op. cit.*, p. 50.

⁴¹³ Alfred de MUSSET, *Fantasio, Op. cit.*, p. 16.

⁴¹⁴ *Ibid.*, p. 13.

selon la fantaisie du poète. Fantasio voudrait que le « grand ciel si lourd fût un immense bonnet de coton⁴¹⁵ » pour une ville qui est assimilée à sa propre cervelle : « Tous les recoins m'en sont cent fois plus connus ; toutes les rues, tous les trous de mon imagination sont cent fois plus fatigués ; je m'y suis promené en cent fois plus de sens, dans cette cervelle délabrée, moi son seul habitant ! Je m'y suis grisé dans tous les cabarets ; je m'y suis roulé comme un roi absolu (...)»⁴¹⁶ ». Dans cet univers, la valeur des choses et des gens change au gré du héros : « (...) je fais plus de cas d'une violette que d'une fille de roi⁴¹⁷ ». De cette manière, Fantasio, paré d'un masque parce que la société dans laquelle il évolue ne le satisfait pas, enchante les jeunes gens de sa génération en usant des mots avec légèreté, en se les appropriant et en refusant l'esprit de sérieux, ce qui fait dire à Alain Heyvaert qu'il est « l'homme de la mélancolie joyeuse⁴¹⁸ ».

b) Mise en mots de l'absence

Avec les écritures dramatiques du XX^e siècle, le sentiment d'un vide exprimé par des auteurs comme Kane et Lagarce, ou encore Strindberg ou Duras, s'accroît légèrement et il semble que ces derniers soient encore plus sombres et plus désillusionnés que leur prédécesseur romantique, jusqu'à les faire apparaître comme au fond d'un trou : « Se trouver dans un trou, au fond d'un trou, dans une solitude quasi-totale (...)»⁴¹⁹ écrit Marguerite Duras à qui semble répondre Lagarce : « (...) le vide de ma vie qui m'engloutit.⁴²⁰ ». Les deux auteurs réactivent une pensée qui était déjà présente dans *Les Rêveries du promeneur solitaire* : « (...) et m'y voilà tranquille au fond de l'abîme, pauvre mortel infortuné (...)»⁴²¹ ». Ce qu'expriment ces auteurs, c'est le vide d'une présence humaine ou celle d'un dieu comme le note Duras : « On manque d'un dieu. Ce vide qu'on découvre un jour d'adolescence rien ne peut faire qu'il n'ait jamais eu lieu.⁴²² ». La première expérience de la solitude par Sarah Kane rejoint tout à fait les mots de Duras car, jusqu'à l'âge de seize ans, l'auteur britannique a cru profondément en Dieu jusqu'à la révélation de l'absence de celui-ci, ce qu'elle voit comme sa « première rupture relationnelle⁴²³ ». C'est aussi l'absence d'un amour dont souffrent les auteurs, l'absence de celui ou celle qu'ils pourraient compter dans leur vie : « Je suis en train

⁴¹⁵ *Ibid.*, p. 12.

⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 16.

⁴¹⁷ *Ibid.*, p. 33.

⁴¹⁸ Alain HEYVAERT, *L'Esthétique de Musset*, *Op. cit.*, p. 174.

⁴¹⁹ Marguerite DURAS, *Écrire*, Paris, Éditions Gallimard, coll. Folio, 1993, p. 20.

⁴²⁰ Jean-Luc LAGARCE, *Journal (1990-1995)*, *Op. cit.*, p. 385.

⁴²¹ Jean-Jacques ROUSSEAU, *Les Rêveries du Promeneur Solitaire*, *Op. cit.* p. 48.

⁴²² Marguerite DURAS, *La Vie matérielle*, *Op. cit.*, p. 24.

⁴²³ Sarah KANE citée par Graham SAUDERS, *Sarah Kane et le théâtre*, *Op. cit.*, p. 47.

de mourir et je n'ai pas d'amour vers qui me tourner pour poser des questions.⁴²⁴ » regrette Lagarce. Comme Musset, c'est moins la mort qui obsède Lagarce que la mort du sentiment : « un amour qui ne soit pas mort – une personne secrète à qui l'on pourrait téléphoner.⁴²⁵ » note-t-il.

On retrouve avec Lagarce la présence d'une maladie dont il décrit les effets, particulièrement à partir de 1993, moment où il constate une aggravation de son état. La maladie dégrade son corps (« mon corps laid⁴²⁶ ») par lequel elle rappelle sans cesse à l'auteur sa présence : « (...) la maladie est toujours là, quoi qu'on fasse. A chaque heure, on sent le corps (...) jamais on ne l'oublie (...) Je suis définitivement malade, chaque jour, à chaque heure, sans répit.⁴²⁷ ». Même le corps onirique lui rappelle son état souffrant comme le montre le récit d'un de ses rêves : « J'ai eu une forte sensation physique d'un grand épuisement comme si (...) j'allais m'éteindre⁴²⁸ ». Mais la dégradation du corps (« Ce sentiment de totale (...) dégénérescence du corps (...). Cette impression terrible de l'abandon de son propre corps.⁴²⁹ ») accompagne surtout une dégradation de son état mental qui le plonge dans « La tristesse, l'absence de goût sur tout⁴³⁰ », qui « [l]e rend sans amour⁴³¹ » ce qui est pire encore que la souffrance physique : « La maladie c'est cela en fait, ce n'est pas la souffrance ou le délabrement du corps, la maladie c'est cette exclusion du désir, cette solitude totale, sans émotion, sans amour, ce gouffre effroyable derrière la dignité apparente de la surface.⁴³² », « (...) plus aucun espoir d'amour, de tendresse physique ou sentimentale.⁴³³ ». On reconnaît là les symptômes mélancoliques qui lui ôtent toute envie et lui font percevoir un vide. Dans son journal, les lignes qui ont trait à ce que Lagarce nomme « La Mélancolie...⁴³⁴ » décrivent une absence de vie déjà présente : « Dans la vie, plus de désir (...)⁴³⁵ », « Je n'ai plus de désir. C'est mort.⁴³⁶ », « Je suis écœuré par la vie.⁴³⁷ ». Ces mots font penser à la torpeur de Musset qui se « plaignait de n'avoir plus la force de vivre (...)⁴³⁸ » et aspirait à en finir : « Je ne vois devant moi qu'ennui et tristesse ; je n'ai plus qu'à souhaiter de m'en aller le plus tôt possible⁴³⁹ ». La

⁴²⁴ Jean-Luc LAGARCE, *Journal (1990-1995)*, *Op. cit.*, p. 228.

⁴²⁵ *Ibid.*, p. 302.

⁴²⁶ *Ibid.*, p. 266.

⁴²⁷ *Ibid.*, p. 223.

⁴²⁸ *Ibid.*, p. 293.

⁴²⁹ *Ibid.*, p. 559.

⁴³⁰ *Ibid.*, p. 267.

⁴³¹ *Ibid.*

⁴³² *Ibid.*

⁴³³ *Ibid.*, p. 294.

⁴³⁴ Jean-Luc LAGARCE, *Journal (1977-1990)*, *Op. cit.*, p. 467.

⁴³⁵ Jean-Luc LAGARCE, *Journal (1990-1995)*, *Op. cit.*, p. 499.

⁴³⁶ *Ibid.*, p. 529.

⁴³⁷ *Ibid.*, p. 315.

⁴³⁸ Paul de MUSSET, *Alfred de Musset*, *Op. cit.*, p. 241.

⁴³⁹ Alfred de MUSSET, *Ibid.*, p. 239.

mort est désirée parce qu'elle met un terme à un parcours douloureux qui semble déjà bien long à Musset « (...) si découragé, si revenu de tout, qui répétait de bonne foi : « Plus ne m'est rien ; »⁴⁴⁰ » : « A trente-deux ans, il se plaignait d'avoir trop vécu.⁴⁴¹ ». Par conséquent, l'état d'inertie dans lequel se trouve l'auteur le pousse à envisager la fin de sa vie de souffrances comme le montre ces mots de Rousseau : « Tout est fini pour moi sur la terre. On ne peut plus m'y faire ni bien ni mal. Il ne me reste plus rien à espérer ni à craindre en ce monde (...)»⁴⁴² ». Se décrivant comme « fragile et désespéré⁴⁴³ », se sentant « inutile devant le Monde⁴⁴⁴ », l'auteur du *Pays lointain* parle à son tour de l'absence d'énergie qui le frappe : « (...) je me sens impuissant. (...) dans l'incapacité de tout, restant là à ne plus rien pouvoir faire, faire ou dire. (...) Être immobile dans l'incapacité de prendre la parole, de prolonger le discours, de répondre (...)»⁴⁴⁵ ». Et il appréhende cette morosité qui ne lui fait ressentir aucun soubresaut en ces termes : « Étrange mélancolie, oui. Pas de désespoir intempestif incontrôlé, non, seulement mélancolique (...)»⁴⁴⁶ ». On notera que cet état de dépression, favorise chez le sujet une observation de lui-même, il s'étudie, se regarde, s'écoute vivre à la faveur d'un état aigu de sensibilité. La dépression de Sarah Kane invite aussi à considérer l'importance du vide dans la manière avec laquelle l'auteur s'envisage c'est-à-dire comme le lieu d'une « rupture entre [la] conscience psychique et [l']être physique. Pour moi, c'est en cela que consiste la folie.⁴⁴⁷ » explique-t-elle, ce qu'elle met en mots dans *4.48 Psychose* : « Le corps et l'âme ne peuvent jamais être mariés⁴⁴⁸ ». Ce vide qu'elle sent entre son corps et l'être affectif, spirituel et mental, elle le justifie à travers le cas d'une jeune femme suicidaire qu'elle avait rencontrée et en qui elle avait reconnue sa propre aspiration à assembler de nouveau corps et esprit : « (...) En fait elle est bien plus en union avec elle-même que la plupart des gens que je connais. Je crois qu'au moment même où elle se taillade les poignets, où elle avale une dose mortelle de pilules, tout d'un coup elle parvient à cette union et alors elle a envie de vivre. (...) Pour moi ça a un sens.⁴⁴⁹ ». A ce titre, le rapport assez privilégié des auteurs aux médicaments, à l'alcool, aux drogues ou ici à l'automutilation doit être envisagé comme un moyen de pallier au vide existentiel : « L'alcool a été fait pour supporter le vide de l'univers (...)»⁴⁵⁰ » explique

⁴⁴⁰ Paul de MUSSET, *Ibid.*, p. 241.

⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 243.

⁴⁴² Jean-Jacques ROUSSEAU, *Les Réveries du Promeneur Solitaire*, *Op. cit.*, p. 48.

⁴⁴³ Jean-Luc LAGARCE, *Du luxe et de l'impuissance*, *Op. cit.*, p. 33.

⁴⁴⁴ *Ibid.*, p. 33.

⁴⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁴⁶ Jean-Luc LAGARCE, *Journal (1977-1990)*, *Op. cit.*, p. 186.

⁴⁴⁷ Sarah KANE, « Entretien avec Nils Tabert, 8/2/1998 », Graham SAUDERS, *Sarah Kane et le théâtre*, *Op. cit.*, p. 181.

⁴⁴⁸ Sarah KANE, *4.48 Psychose*, *Op. cit.*, p. 18.

⁴⁴⁹ Sarah KANE, Graham SAUDERS, *Sarah Kane et le théâtre*, *Op. cit.*, p. 182.

⁴⁵⁰ Marguerite DURAS, *La Vie matérielle*, *Op. cit.*, p. 24.

Duras quand elle aborde la question de son alcoolisme. De même, Paul de Musset justifie l'attrait de Musset pour l'alcool avec des raisons assez similaires : « (...) Musset n'a pas écrit comme il l'a fait parce qu'il buvait de l'absinthe, il buvait pour la même raison que celle qui le poussait à écrire comme il le faisait, c'est-à-dire par désespoir.⁴⁵¹ ».

La volonté de faire ressentir un vide au spectateur par Kane (*4.48 Psychose*) et Lagarce (*Juste la fin du monde, Le Pays lointain*) se fait d'abord sentir dans la dramaturgie de leurs pièces puisqu'ils enlèvent à la trame l'événement à l'origine du déséquilibre ou du manque venant traditionnellement affecter la situation initiale de toute œuvre théâtrale. Leurs pièces exposent donc un manque diffus et en quelque sorte premier c'est-à-dire un manque qui n'est pas événementiel mais existentiel. A proprement parler, dans ces pièces, il ne se passe rien puisqu'il ne s'agit pas de procéder à un retour à un nouvel équilibre, à progresser en vue de combler un manque, mais, au contraire, il s'agit de faire ressentir ce manque, ce que Michel Vinaver nomme « (...) la densification du paysage, sans autre finalité que sa propre manifestation⁴⁵² ». L'action est transférée dans un texte qui fait entendre le vide ressenti par des personnages tels que Louis ou la jeune fille de *4.48 Psychose*.

A ce titre, l'abandon revient à de nombreuses reprises. Dans *Le Pays lointain*, il y a un retournement ironique dans la situation de Louis car on apprend qu'il a lui-même abandonné par le passé : « Longue-date : Le chœur des Abandonnés (...) te reprochant toujours de les avoir abandonnés, comme une douleur au cœur.⁴⁵³ ». Dans la pièce, c'est à son tour de se sentir abandonné : « Louis : L'impression (...) qu'on m'abandonna à moi-même ; à ma solitude, au milieu des autres (...)⁴⁵⁴ ». Dans cette réplique on peut entendre deux choses, d'une part le sentiment mélancolique procède d'une solitude qui assaille le sujet alors même qu'il n'est pas seul à proprement parler (Louis évolue ici dans sa famille tout comme le personnage de *4.48 Psychose* évolue dans une structure médicale), d'autre part ce sentiment est puisé dans l'intimité de l'auteur puisqu'on peut lire dans son journal une formule similaire : « Je me suis senti abandonné de ma chère famille (...)⁴⁵⁵ ».

C'est dans ce thème de l'abandon et de la solitude ressentie au milieu des autres que la pièce de Lagarce rejoint celle de Sarah Kane. Quand Louis dit : « (...) on m'abandonna par défaut parce qu'on ne saurait me toucher, m'émouvoir, me posséder un peu (...)⁴⁵⁶ », le personnage de *4.48 Psychose* semble lui répondre : « Personne ne me touche, personne ne

⁴⁵¹ August STRINBERG, *Dans la chambre rouge, Œuvre autobiographique, Op. cit.*, p. 578.

⁴⁵² Michel VINAVER, *Écritures dramatiques*, Actes Sud, 1993, p. 129.

⁴⁵³ Jean-Luc LAGARCE, *Le Pays lointain, Op. cit.*, pp. 28-29.

⁴⁵⁴ *Ibid.*, p. 106.

⁴⁵⁵ Jean-Luc LAGARCE, *Journal (1990-1995), Op. cit.*, p. 522.

⁴⁵⁶ Jean-Luc LAGARCE, *Le Pays lointain, Op. cit.*, p. 106.

s'approche de moi⁴⁵⁷ ». Cependant, ce n'est pas la maladie du corps qui révèle à au personnage de *4.48 Psychose* cet abîme dans lequel il se sent vivre mais une maladie mentale que l'auteur traite en passant par le filtre de la mélancolie selon un procédé somme toute conventionnel : « Les affinités de la folie avec la scène théâtrale s'opèrent par le biais de la mélancolie⁴⁵⁸ ». C'est d'abord le vide formé par l'absence d'amour que fait entendre l'auteur.

La pièce de Kane semble recevoir l'influence du personnage de Werther (*Les Souffrances du jeune Werther*, Goethe) en faisant passer le personnage principal par des souffrances similaires : une sensibilité exacerbée qui mène à ressentir avec passion (dans un sens quasi-christique) le désespoir puis la résignation. Le vide amoureux se fait principalement entendre par l'adresse du personnage à un destinataire indéfini mais néanmoins rêvé, appelé, idéalisé : « (...) tu me rejettes en étant jamais là (...)»⁴⁵⁹, « Mais vous vous m'avez touchée si profondément putain je n'arrive pas à le croire (...). Parce que je n'arrive pas à vous trouver.⁴⁶⁰ », « (...) mon amour, pourquoi m'as-tu abandonnée?⁴⁶¹ ». L'auteur développe le vocabulaire de l'amour absent avec ses nuances qui se trouvent entre le rejet, le manque, l'abandon, l'appel, l'espoir, la recherche. Par là, c'est la mélancolie du personnage principal qui se fait entendre, la jeune personne se sent ainsi : « Bâtie pour la solitude / pour aimer l'absente⁴⁶² ». L'insistance de l'auteur noue à une forme de lyrisme puisque les multiples variations autour de cet amour absent forment presque une litanie aux oreilles du spectateur, une triste ritournelle : « Une chanson pour mon aimée, touchant à son absence (...)»⁴⁶³. L'appel à ce partenaire qui ne vient pas le fait au moins exister et il semble entrer dans le cadre de ce que Roland Barthes nomme une « scénographie de l'attente⁴⁶⁴ » qui correspond à l'attente organisée de l'amoureux, une attente qui, dans la vie, a un rapport profond au théâtre. Barthes définit l'amoureux en ces termes : « L'identité fatale de l'amoureux n'est rien d'autre que : *je suis celui qui attend*.⁴⁶⁵ ». Ces mots trouvent une parfaite transposition à la scène dans les répliques de *4.48 Psychose* : « (...) je sors à six heures du matin et me mets en quête de vous. Si mon rêve m'a indiqué une rue ou un café ou un métro je m'y rends. Et je vous attends.⁴⁶⁶ ». En outre, Barthes précise que l'angoisse fait partie du « scénario d'attente⁴⁶⁷ » ce

⁴⁵⁷ Sarah KANE, *4.48 Psychose*, *Op. cit.*, p. 21.

⁴⁵⁸ Frédérique TOUDOIRE-SURLAPIERRE, *Hamlet. L'Ombre et la mémoire*, *Op. cit.*, p. 199.

⁴⁵⁹ Sarah KANE, *4.48 Psychose*, *Op. cit.*, p. 21.

⁴⁶⁰ *Ibid.*

⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 25.

⁴⁶² *Ibid.*

⁴⁶³ *Ibid.*

⁴⁶⁴ Roland BARTHES, *Fragments d'un discours amoureux*, *Op. cit.*, p. 47.

⁴⁶⁵ *Ibid.*, p. 50.

⁴⁶⁶ Sarah KANE, *4.48 Psychose*, *Op. cit.*, p. 20.

⁴⁶⁷ Roland BARTHES, *Fragments d'un discours amoureux*, *Op. cit.*, p. 51.

qui trouve encore une fois un prolongement dans les mots de Kane : « A quoi elle ressemble ? / Et comment je la reconnaîtrai quand je la verrai ?⁴⁶⁸ ».

Ce qui favorise l'impression d'un vide autour du personnage principal de la pièce, c'est l'absence de réponse à ce genre d'interrogations, c'est l'absence de la voix de cet autre à qui le personnage s'adresse à plusieurs reprises. De fait, la voix de l'amour absent est parfois transférée dans la voix du médecin (« (...) je vous aime bien (...) je vous aime vraiment bien. Vous me manquerez.⁴⁶⁹ »), personnage sur lequel le besoin d'amour du personnage est parfois projeté : « (...) vous, le seul médecin à m'avoir touchée de votre plein gré, à m'avoir regardée dans les yeux, (...) le seul qui ait menti et dit que c'était un plaisir de me voir. Qui ait menti. Et dit que c'était un plaisir de me voir. Je vous ai fait confiance, je vous ai aimé (...)»⁴⁷⁰ ». Cependant la voix du médecin est majoritairement dénuée de toute affection : « Vous n'avez pas besoin d'un ami, vous avez besoin d'un médecin.⁴⁷¹ », « Nous avons une relation professionnelle. Je pense que nous avons une bonne relation. Mais c'est professionnel.⁴⁷² ». Par ces paroles, le médecin éloigne le personnage principal, le repousse et fait de lui une sorte de fantôme en le perdant dans une fadeur irréconciliable avec la vie. La voix du médecin présente comme une absence de timbre, autrement dit elle ne possède aucune caractéristique qui la rende humaine, vivante, et de fait réelle, et ce même dans les passages où il se livre à quelques confidences. Ce qu'on appelle l'absence de timbre nous ici au sens que Barthes prête au *fading* c'est-à-dire une disparition, un évanouissement de l'être aimé du point de vue du sujet sans que l'indifférence de l'aimé ne soit tournée contre ce dernier : « Le *fading* de l'autre se tient dans sa voix. La voix supporte, donne à lire et pour ainsi dire accomplit l'évanouissement de l'être aimé, car il appartient à la voix de mourir (...)»⁴⁷³ ». La voix du médecin rend perceptible la douce disparition de tout amour possible et invite le personnage à son propre anéantissement.

Jean-Pierre Siméon déplore la « violence crue et [le] nihilisme insoupçonné⁴⁷⁴ » des drames de Sarah Kane qui représenterait l'esprit de sérieux des écritures contemporaines qui mettent en valeur un individu pris dans un « mécanisme froid⁴⁷⁵ » *a contrario* d'une écriture portée sur le cœur, l'émotion, l'aptitude aux larmes. Outre le fait que cette critique est discutable d'une manière générale, *4.48 Psychose* se pose en contre-exemple parfait et permet

⁴⁶⁸ Sarah KANE, *4.48 Psychose*, *Op. cit.*, p. 21.

⁴⁶⁹ *Ibid.*, p. 47.

⁴⁷⁰ *Ibid.*, pp. 14-15.

⁴⁷¹ *Ibid.*, p. 46.

⁴⁷² *Ibid.*

⁴⁷³ Roland BARTHES, *Fragments d'un discours amoureux*, *Op. cit.*, p. 131.

⁴⁷⁴ Jean-Pierre SIMEON, *Quel théâtre pour aujourd'hui ?*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2007, p. 21.

⁴⁷⁵ *Ibid.*, p. 35.

aussi d'apporter une nouvelle lumière sur les pièces précédentes de Kane. On a vu dans quelle mesure *4.48 Psychose* était autobiographique, on a vu aussi que l'auteur cherche à y faire entendre sa voix et à atteindre le spectateur sur un plan émotionnel. Pour ce faire, c'est une mélancolie frémissante et débordante qu'il fait entendre à travers le texte théâtral et celle-ci prend ses racines dans le manque d'une vie amoureuse qui apporterait joie et envie de vivre : « Je peux remplir ma place / remplir mon temps / mais rien ne peut remplir ce vide-là dans mon cœur⁴⁷⁶ ». Kane avait dit à propos d'Antonin Artaud : « (...) plus je le lisais, plus je pensais : « (...) je comprends tout ce qu'il dit ». Et je n'en revenais pas de la façon dont ça rejoint totalement ce que j'écris.⁴⁷⁷ ». Et la réplique fait ici en effet fortement penser à une formule d'Artaud à la fin de sa vie : « (...) ça ne se remplit pas, / il y a un vide, / un manque, / un défaut de (...)⁴⁷⁸ ». Mais ce qu'on entend dans *4.48 Psychose* est aussi un écho des pièces précédentes. Ainsi, dans *Manque*, le personnage de C. dit : « Tu es tombé amoureux de quelqu'un qui n'existe pas.⁴⁷⁹ », réplique qu'on retrouve dans la pièce sous cette forme : « (...) tu me fais aimer quelqu'un qui n'existe pas⁴⁸⁰ ». Dans *Purifiés*, Carl dit : « Je préférerais avoir perdu mes jambes / m'être fait sauter les dents / m'être fait gicler les yeux / qu'avoir perdu mon amour.⁴⁸¹ », réplique qui est reprise à l'identique dans cet ultime texte : « (...) je préférerais avoir perdu mes jambes / m'être fait sauter les dents / m'être fait gicler les yeux / qu'avoir perdu mon amour.⁴⁸² ». Par conséquent, on a la sensation, face à la scène de *4.48 Psychose*, d'un auteur qui fait siennes les répliques des personnages qu'il a imaginé auparavant, comme s'il leur avait prêté ces dernières et qu'il se les restituait d'une certaine manière, ce qui est accentué par le fait que la prise de parole dans *4.48 Psychose* soit le fait d'une voix indéfinie (le personnage n'a pas d'identité). Enfin, ce qui participe à une esthétique construite à partir de l'émotion, c'est l'impression d'assister à la mélancolie en tant que spectacle d'une « (...) âme désemparée et désœuvrée qui se sent incapable d'appréhender le réel⁴⁸³ ». La parole est donc à l'image de ce mal de vivre, à la fois elle émerge dans le silence pour appeler qui pourra peut-être l'entendre mais elle présente aussi des difficultés : « (...) Dans l'impossibilité d'enchaîner, la phrase s'interrompt, s'épuise, s'arrête.⁴⁸⁴ » décrit Julia

⁴⁷⁶ Sarah KANE, *4.48 Psychose*, *Op. cit.*, p. 26.

⁴⁷⁷ Sarah KANE citée par Graham SAUDERS, *Sarah Kane et le théâtre*, *Op. cit.*, p. 36-37.

⁴⁷⁸ Antonin ARTAUD cité par Jacques DERRIDA, *L'Écriture ou la différence*, *Op. cit.*, p. 268.

⁴⁷⁹ Sarah KANE, *Manque*, Paris, L'Arche, 2002, p. 17.

⁴⁸⁰ Sarah KANE, *4.48 Psychose*, *Op. cit.*, p. 22.

⁴⁸¹ Sarah KANE, *Purifiés*, Paris, L'Arche, 1999, p. 39.

⁴⁸² Sarah KANE, *4.48 Psychose*, *Op. cit.*, p. 39.

⁴⁸³ Frédérique TOUDOIRE-SURLAPIERRE, *Hamlet. L'Ombre et la mémoire*, *Op. cit.*, p. 184.

⁴⁸⁴ Julia KRISTEVA, *Soleil noir, dépression et mélancolie*, Gallimard, 1987, p. 45.

Kristeva. Ainsi, c'est la parole de la mélancolique qu'on doit entendre dans les appels du personnage : « S'il vous plaît.../ l'argent.../ la femme...⁴⁸⁵ ».

Ce n'est pas uniquement celui ou celle qui l'aimera qu'appelle le personnage, c'est l'Autre d'une manière générale : « l'Autre désiré⁴⁸⁶ » ou encore « l'Autre investi⁴⁸⁷ ». Mais ce dernier est définitivement absent, tout comme la figure protectrice des parents. Contrairement aux autres artistes de la scène qui se sont adonnés à l'expression autobiographique comme Tadeusz Kantor, Marguerite Duras, Jean-Luc Lagarce, Philippe Caubère, Sarah Kane n'invite pas ses parents, morts ou vivants, sur la scène de *4.48 Psychose* et c'est même l'inverse qui se produit puisqu'on assiste à un rejet du personnage : « que mon père aille se faire foutre (...) que ma mère aille se faire foutre⁴⁸⁸ ». De même, il y a rejet d'un Dieu qui pourrait constituer un dernier recours : « (...) mais surtout, toi, Dieu, va te faire foutre puisque tu me fais aimer quelqu'un qui n'existe pas⁴⁸⁹ ». Ces mots sont prononcés à l'encontre d'un Dieu absent, une révélation que l'auteur a eu à l'adolescence et qui lui a manifestement laissé l'image d'un monde chaotique et abandonné dont elle se sent responsable : « J'ai tué les Juifs, j'ai tué les Kurdes, j'ai bombardé les Arabes, j'ai baisé des petits enfants qui demandaient grâce, les champs qui tuent sont à moi (...) ⁴⁹⁰ ». Ces mots violents, qui ne sont pas sans rappeler la violence de la prise de parole des deux mères de *L'Éden cinéma* et d'*Incendies* (qui contenaient elles-mêmes les révoltes respectives de leurs auteurs), rejoignent une remarque d'Edward Bond : « Aucun Dieu, ni aucun esprit, n'a veillé sur le vingtième siècle⁴⁹¹ » à quoi semble répondre le personnage de Kane : « (...) rien ne peut restaurer ma foi⁴⁹² ».

Par ailleurs, l'émotion dans la pièce provient aussi de l'absence de cette présence de l'Autre que symbolise la figure du frère : « Mon frère est mourant⁴⁹³ ». Le frère est cet Autre qui est une partie de soi-même, un double en quelque sorte ou un reflet. A ce titre, l'évocation de la figure fraternelle invite à rapprocher, avec Claude Régy, la démarche de l'auteur du regard que porte Narcisse sur lui-même : « (...) Sarah n'est-elle pas Narcisse dédoublé dans sa propre image et enfermée dans l'aimantation du miroir ?⁴⁹⁴ ». Car ce sont aussi les difficultés de la quête de soi-même que met en mots Sarah Kane comme en témoignent les derniers mots de la pièce : « C'est moi-même que je n'ai jamais rencontrée, dont le visage est scotché au verso de

⁴⁸⁵ Sarah KANE, *4.48 Psychose*, *Op. cit.*, p. 34.

⁴⁸⁶ *Ibid.*, p. 44

⁴⁸⁷ *Ibid.*

⁴⁸⁸ *Ibid.*, p. 21.

⁴⁸⁹ *Ibid.*, p. 22.

⁴⁹⁰ *Ibid.*, p. 35.

⁴⁹¹ Edward BOND cité par Graham SAUDERS, *Sarah Kane et le théâtre*, *Op. cit.*, p. 300.

⁴⁹² Sarah KANE, *4.48 Psychose*, *Op. cit.*, p. 15.

⁴⁹³ *Ibid.*, p. 11.

⁴⁹⁴ Claude REGY, *L'État d'incertitude*, *Op. cit.*, p. 133.

mon esprit⁴⁹⁵ ». Cette réplique contraste assez violemment avec la montée en puissance d'une apparente incohérence du discours qui a précédé, incohérence signifiée par une typographie de plus en plus fantaisiste ainsi que par des répétitions, des énumérations, des invectives mystiques. En faisant quasiment se clore sa pièce sur cette réplique, l'auteur réimplante le discours dans une lucidité qui renvoie à la définition de la mélancolie donnée par Kierkegaard : « Un désespoir conscient d'être désespoir, conscient par conséquent d'avoir un moi dans lequel il s'éternise, et qui tantôt veut désespérément n'être pas lui-même, tantôt veut désespérément être lui-même.⁴⁹⁶ ».

Alfred de Musset évoque le mythe de Narcisse en termes : « Le beau Narcisse, couché dans les roseaux, n'était point malade de quelque dégoût des choses de la terre ? Et la jeune nymphe qui l'aimait, cette pauvre Écho si malheureuse, n'était-elle donc pas le parfait symbole de la mélancolie solitaire, lorsque, épuisée par sa douleur, il ne lui restait que les os et la voix ?⁴⁹⁷ ». Ce résumé permet d'illustrer la démarche de l'auteur qui, s'il est un peu Narcisse, est aussi un peu Écho. En effet, comme la nymphe désespérée, il appelle l'attention d'un hypothétique Autre incarné par le spectateur au moyen de cette voix du personnage projetée dans l'espace de la scène qui fait entendre sa propre voix. Et il rend l'adresse au spectateur encore plus émouvante par anticipation de sa propre disparition, de sa propre absence.

iii. La voix de l'auteur : l'au-delà du présent de l'écriture

Musset, Lagarce et Kane se situent, dans la problématique autobiographique, dans un même mouvement car tous trois ménagent dans leurs œuvres l'attention d'un lecteur / spectateur futur qui leur permet d'envisager leur propre finitude dans le contexte d'une mélancolie qui les assaille. Cependant, ils ne procèdent pas de la même manière. Le premier fait part d'un message de manière cryptée c'est-à-dire qu'il cache les ressorts de la transmission de ce message tandis que les auteurs contemporains affirment ouvertement écrire en interrogeant les temps futurs.

On peut appliquer une petite partie de la théorie portant sur l'instance de lecture développée par Ross Chambers dans *Mélancolie et opposition* à un texte comme *Fantasio*. Le texte, ici la pièce, peut être le lieu d'une « tension⁴⁹⁸ » entre la fonction narrative qui correspond au

⁴⁹⁵ Sarah KANE, *4.48 Psychose*, *Op. cit.*, p. 55.

⁴⁹⁶ Søren KIERKEGAARD cité par Giorgio AGAMBEN, *Stanze*, Paris, Payot et Rivages, « Petite bibliothèque », 1998, pp. 25-26.

⁴⁹⁷ Alfred DE MUSSET, « Lettre de Dupuis et Cotonet », *On ne badine pas avec l'amour*, *Op. cit.*, p. 103.

⁴⁹⁸ Ross CHAMBERS, *Mélancolie et opposition. Les Débuts du modernisme en France*, Corti, Paris, 1987, p. 36.

message donné à entendre ou à lire et la fonction textuelle c'est-à-dire l'auto-réflexion à laquelle se livre le texte, le rapport qu'il entretient avec la réalité sociale. Cette bipartition fonctionnelle du texte, qui a pour but d'établir un rapport avec le contexte socio-politique, considère qu'il y a deux lecteurs : le lecteur contemporain de l'auteur auquel s'adresse la fonction narrative et le « bon lecteur⁴⁹⁹ » auquel s'adresse la fonction textuelle. Ce dernier correspond au lecteur à venir, qui a du recul sur la situation présentée et est chargé d'interpréter le texte. Musset compte sur sa perspicacité pour voir la vérité cachée de ce texte, son non-dit. Par conséquent, le lecteur contemporain de Musset assiste à l'histoire de ce jeune homme triste évoluant dans une Allemagne vaguement médiévale qui, pour échapper à ses créanciers, prend la place du bouffon de la cour fraîchement décédé. Cependant, le texte est le lieu d'une « duplicité⁵⁰⁰ », d'une « dynamique oppositionnelle⁵⁰¹ » par laquelle l'auteur prête un peu moins d'attention à la dimension narrative et sollicite davantage un autre type de réception qui relève « par rapport au contexte de production, de la colère, mais aussi, par rapport à l'instance de lecture, de la demande d'amour⁵⁰² ». Aussi, dans ce personnage mélancolique qu'est *Fantasio*, être spécial, en marge du monde, taraudé par l'ennui, « désœuvré⁵⁰³ » comme le qualifie son ami Spark, Musset invite le lecteur à venir à voir deux choses. D'abord, il fait part du contexte de « crise de la vocation artistique⁵⁰⁴ » dans lequel il rédige sa pièce, un moment où la figure de l'écrivain, confrontée au monde indifférent qu'il refuse, doit trouver des manières détournées pour s'y opposer. *Fantasio* est donc le contemplateur ironique d'une société dans laquelle il ne veut pas prendre place, comme le montre la fin de la pièce puisqu'il refuse la charge définitive de bouffon, mais à laquelle il appartient en tant qu'âme souffrante et solitaire, affectée des mêmes maux que tous les hommes. Ensuite, le lecteur à venir est amené à envisager la proximité clairement établie entre les jeunes bourgeois oisifs et désillusionnés de Munich et la génération de Musset telle qu'il la voit : « Spark : (...) on lui a coupé les ailes, et il⁵⁰⁵ attend la mort en regardant l'espace dans lequel il ne peut s'élancer.⁵⁰⁶ ». La fonction textuelle assure ainsi à l'œuvre une possibilité de pérennité, la libération de l'auteur du contexte historiquement défini dans lequel il fait évoluer le drame. Mais c'est l'inspiration autobiographique, le fait que Musset ait conçu la figure de *Fantasio* toute proche de lui-même et de ses tourments intérieurs, le fait qu'on reconnaisse Musset dans *Fantasio*, qui permet de rendre claire la transmission d'un message directement de l'émetteur (l'auteur) au

⁴⁹⁹ *Ibid.*, p. 228.

⁵⁰⁰ *Ibid.*, p. 233.

⁵⁰¹ *Ibid.*

⁵⁰² *Ibid.*

⁵⁰³ Alfred de MUSSET, *Fantasio*, *Op. cit.*, p. 14.

⁵⁰⁴ Alain HEYVAERT, *L'Esthétique de Musset*, *Op. cit.*, p. 83.

⁵⁰⁵ Le siècle dans lequel évolue *Fantasio* et Spark.

⁵⁰⁶ Alfred de MUSSET, *Fantasio*, *Op. cit.*, p. 19.

lecteur / spectateur. En outre, on fera remarquer que, alors qu'il a choisi la forme théâtrale pour son œuvre, Musset souhaitait que sa pièce fut lue et non jouée, éclairant davantage sa volonté de s'adresser à autrui par la voix de lecture intérieure, sans l'intermédiaire parasite de la machinerie scénique.

Si Musset place comme un voile sur son discours pour s'adresser au lecteur à venir, à l'instar de Fantasio qui se couvre d'un masque pour parler de sa génération, Jean-Luc Lagarce et Sarah Kane sont beaucoup plus clairs de ce point de vue. Il faut dire que dans chacune de leurs pièces, la thématique du temps futur revient de manière récurrente et est à mettre en parallèle avec leur parcours personnel. Se projeter dans le futur pour ces auteurs signifie envisager un temps où ils ne seront plus. Dans *Juste la fin du monde* et *Le Pays lointain*, pièces que Lagarce écrit alors qu'il ressent de plus en plus les effets de la maladie comme il en témoigne dans son journal, Louis a des préoccupations dans lesquelles on peut reconnaître celles de Lagarce. On notera d'ailleurs une évolution entre les deux pièces puisque la seconde fait apparaître des personnages de morts (le père, l'amant) contrairement à la première, des morts qui ont l'air de former un cortège à leur futur compagnon de trépas et traduisent le sentiment de plus en plus présent chez l'auteur de se rapprocher de la fin de sa vie. Dans son journal, l'auteur note : « Je songeai à la Mort prochaine.⁵⁰⁷ » tandis que Louis vient « dire, / seulement dire, / ma mort prochaine et irrémédiable.⁵⁰⁸ » (*Juste la fin du monde*). Dire une telle chose implique l'acceptation qu'après soi un monde va demeurer : « (...) ce qu'on croit un instant, / on l'espère, / c'est que le reste du monde disparaîtra avec soi (...) / s'éteindre, s'engloutir et ne plus me survivre.⁵⁰⁹ », une réplique dont Lagarce n'a pas fait l'économie dans *Le Pays lointain* : « L'Amant, mort déjà : (...) ce qu'on croit un instant, / on l'espère, c'est que le reste du Monde, lorsqu'on mourra, / c'est que le reste du monde disparaîtra avec soi (...)»⁵¹⁰ ». Cette réplique met en valeur la naïveté activée par le mystère de la mort, ce qui rejoint la phrase enfantine que Lagarce avait retenu en note d'intention de la nouvelle *L'Apprentissage* : « Une petite fille, un jour (...) : Après que je sois morte, il se passera encore quelque chose ?⁵¹¹ ». De plus, on trouve dans cette nouvelle écrite à la première personne et à très forte inspiration autobiographique, qui raconte une des hospitalisations de l'auteur, la description poignante de la mort d'un jeune homme dans la chambre à côté de la sienne :

Il est mort aujourd'hui à treize heures. Ce fut un hurlement de femme, puis d'un autre garçon, son frère, je crois ça. Ils criaient dans les couloirs (...) nous entendions cette malédiction. (...) J'écoutais. Cela me glaçait le sang. Je ne pouvais m'empêcher de penser que ce jeune homme

⁵⁰⁷ Jean-Luc LAGARCE, *Journal (1977-1990)*, *Op. cit.*, p. 386.

⁵⁰⁸ Jean-Luc LAGARCE, *Juste la fin du monde*, *Op. cit.*, p. 208.

⁵⁰⁹ *Ibid.*, p. 243.

⁵¹⁰ Jean-Luc LAGARCE, *Le Pays lointain*, *Op. cit.*, p. 123.

⁵¹¹ Jean-Luc LAGARCE, *L'Apprentissage (Trois récits)*, *Op. cit.*, p. 7.

épuisé, cadavérique, était enfin délivré, mais la douleur des autres me faisait peur et j'étais épuisé du malheur que j'aurais pu provoquer, moi aussi, de l'abandon que j'aurais pu commettre.⁵¹²

Ce passage montre deux choses. Premièrement face à la mort d'autrui, c'est sa propre mort que l'auteur envisage : « C'est soi qu'on pleure⁵¹³ » note-t-il dans son journal après la mort d'un ami malade lui aussi. Deuxièmement, on a vu les liens qui unissent l'écriture dramatique et l'écriture de nouvelles, et ce passage puisé dans *L'Apprentissage*, dans lequel le personnage considère la douleur des proches du mort, semble être l'objet d'une adaptation dans *Juste la fin du monde* et *Le Pays lointain* quand Louis remarque : « (...) on songe à voir les autres, le reste du monde, après la mort / (...) On se voit aussi, allongé, les regardant des nuages (...)»⁵¹⁴. Plus loin encore, Louis fait entendre des interrogations plus pragmatiques qui reviennent avec insistance : « Que feront-ils de moi lorsque je ne serai plus là ?⁵¹⁵ », « (...) que ferez-vous de moi et de toutes ces choses qui m'appartenaient ?⁵¹⁶ ». C'est la même question qui revient dans la bouche de « L'Amant, mort déjà » dans *Le Pays lointain*⁵¹⁷. Lagarce interroge donc un temps futur qu'il a du mal à appréhender puisqu'il ne peut s'y inscrire mais dans lequel il aura une place en tant que corps mort dans un premier temps puis en tant que personne ayant laissé des propriétés matérielles et intellectuelles. On trouve dans *4.48 Psychose* une remarque qu'on peut rapprocher des répliques lagarciennes même si elle peut apparaître plus violente, en effet le personnage principal dit : « S'il vous plaît ne me dépecez pas pour trouver comment je suis morte / Je vous dirai comment je suis morte⁵¹⁸ ». Dans la pièce, il est difficile de ne pas envisager les paroles de ce personnage comme la parole de l'auteur qui développe un discours traitant largement de la trace laissée par l'individu qui disparaît : « essay[er] de laisser une empreinte plus permanente que moi⁵¹⁹ ». De plus, on trouve des adresses ambiguës, peut-être à l'attention du médecin, peut-être à l'attention de cet être aimé demeuré introuvable, peut-être à l'attention du spectateur : « vous aurez toujours un bout de moi⁵²⁰ ».

On pourrait, dans une certaine mesure, voir des empreintes symbolistes sur la scène de Kane. En effet, en même temps que la scène fait entendre, par la voix du personnage qui fend le silence de la scène et le temps, un traitement de la disparition (disparition du corps, de l'âme, de la voix), elle relègue le spectaculaire au second plan : « La scène symboliste ne

⁵¹² *Ibid.*, p. 33.

⁵¹³ Jean-Luc LAGARCE, *Journal (1990-1995)*, *Op. cit.*, p. 189.

⁵¹⁴ Jean-Luc LAGARCE, *Juste la fin du monde*, *Op. cit.*, p. 243.

⁵¹⁵ *Ibid.*

⁵¹⁶ *Ibid.*, p. 245.

⁵¹⁷ Jean-Luc LAGARCE, *Le Pays lointain*, *Op. cit.*, p. 123.

⁵¹⁸ Sarah KANE, *4.48 Psychose*, *Op. cit.*, p. 52.

⁵¹⁹ *Ibid.*, p. 51.

⁵²⁰ *Ibid.*, p. 48.

cherche (...) pas à faire surgir le monde mais à le congédier. Elle n'en présente ainsi que la trace : ce qu'il en reste après disparition.⁵²¹ ». La matérialité du spectacle est transférée dans ce texte qui est presque un monologue et qui joue comme élément scénique, sorte de décor (il faut considérer les répliques sur la lumière par exemple), corps vivant et accompagnement musical. Il y a aussi une réplique qui peut attester de ce lien sous-jacent aux principes symbolistes : « JE REFUSE, JE REFUSE, JE REFUSE, NE REGARDE PAS VERS MOI. (...) NE REGARDE PAS VERS MOI.⁵²² ». Par cette réplique, l'auteur met l'accent sur l'invisible, invisible de la pièce, invisible de la mélancolie, en somme elle indique qu'il n'y a rien ici à *voir* et que l'essentiel réside dans les mots. En cela, elle rappelle l'injonction lancée par Emmy von N. à l'égard de Sigmund Freud, de ne pas parler et de ne pas la toucher (Joseph Breuer, Sigmund Freud, *Études sur l'hystérie*). Par là, la jeune femme hystérique signifiait que tout mal de vivre était à dire et qu'il était non perceptible par les autres sens que l'ouïe ce qui contredisait la pratique de Jean-Marc Charcot : « On ne voulait rien croire venant des hystériques.⁵²³ ». Ce dernier visait à faire surgir au regard l'invisible de la maladie (on pense aux *spectacles* des hystériques de Salpêtrière), ce qui d'ailleurs a influencé une certaine approche symboliste de la scène. Cette prise de conscience que l'invisible de la maladie était à dire a fondé la psychanalyse, dans laquelle la parole du patient est fiable et respectable.

Cette réplique nous ouvre aussi à une sorte d'arrière-plan mythique comme si elle touchait à un inconscient collectif de la disparition. Elle peut rappeler la fable du corps absent de Jésus au tombeau et le *Noli me tangere* prononcé à Marie-Madeleine juste avant sa résurrection. Jésus apparaît intouchable avant de monter au ciel rejoindre son père tout comme le personnage de Kane voudrait entrer dans l'invisibilité avant de disparaître tout à fait. Car la pièce pose aussi la question du suicide comme problème philosophique. Ici, le discours du personnage ne laisse planer aucun doute quant à la préméditation de son geste mais en même temps il y a une grande résignation dans ces propos : « Je me suis trouvée si déprimée par le fait d'être mortelle que j'ai décidé de me suicider / Je ne veux pas vivre / (...) Je me suis résignée à la mort cette année⁵²⁴ », « Ce n'est pas là un monde où je souhaite vivre⁵²⁵ », « Je suis fatiguée de la vie et mon esprit veut mourir⁵²⁶ », « Ce n'est pas une vie que je pourrais approuver⁵²⁷ ». Le personnage ne choisit pas de mourir, il s'y résout. Loin de considérer que

⁵²¹ Mireille LOSCO-LENA, *La Scène symboliste (1890-1896)*, *Op. cit.*, p. 39.

⁵²² Sarah KANE, *4.48 Psychose*, *Op. cit.*, p. 36.

⁵²³ Catherine MOUNIER, « Le corps hystérique, un lieu théâtral », *Le Corps en jeu*, CNRS Editions, collection Arts du spectacle, 2000, p. 142.

⁵²⁴ Sarah KANE, *4.48 Psychose*, *Op. cit.*, p. 12.

⁵²⁵ *Ibid.*, p. 15.

⁵²⁶ *Ibid.*, p. 16.

⁵²⁷ *Ibid.*

c'est l'auteur qui annonce ici son propre suicide, on peut du moins aborder ces répliques comme une explication des raisons qui motiveraient son propre désir de disparaître et une réflexion sur les effets de cette disparition, et on notera qu'il n'y a eu pour cette pièce que des spectateurs *à venir* puisqu'elle n'a pas été jouée du vivant de l'auteur et que sa rédaction a précédé de peu son décès. Il est donc difficile pour le spectateur de dissocier l'auteur de la parole de son personnage. Kane semble en jouer puisque, au moment où le personnage évoque l'écriture, on l'associe sans peine à sa personne : « J'écris pour les morts, ceux qui ne sont pas nés⁵²⁸ ». Ce dont elle fait part aux spectateurs qui vivront après elle, et c'est aussi ce qu'on retrouve chez Jean-Luc Lagarce, c'est comment un individu accepte de se défaire de tout, comment il accepte la mort. A ce titre, Lagarce avait retenu en exergue des papiers constituant le texte du *Pays lointain* cette formule : « En fin de compte, ne peuvent être tenus pour accomplis que les destins brisés⁵²⁹ ». L'auteur trouve une forme de consolation dans la disparition prématurée, qui fait entrer tout ce qui a été écrit, effleuré, inachevé dans un autre ordre de valeur : les textes entrent d'une certaine manière dans l'éternité, ils se figent, ils deviennent eux-mêmes intouchables.

En acceptant sa disparition, l'auteur rejoint aussi, dans l'inconscient collectif des spectateurs, la légende rimbaldienne⁵³⁰. Au préalable, notons que la référence à la figure d'Arthur Rimbaud prend place dans notre problématique d'une manière cohérente car le poète est lui-même héritier d'une sensibilité toute rousseauiste qui lui fait connaître les affres de la mélancolie. A ce titre, Ernest Delahaye observe : « (...) l'homme d'une *Saison en enfer* ressemble, en effet, par sa vie, par ses goûts, par son cœur, par son esprit, à l'auteur du *Discours sur l'inégalité* (...)»⁵³¹. Le poète entretient une admiration passionnée pour Rousseau dont il a lu les œuvres, notamment ses œuvres autobiographiques. En effet, c'est à l'âge de

⁵²⁸ Sarah KANE, *4.48 Psychose*, Op. cit., p. 19.

⁵²⁹ Émil CIORAN, *Aveux et anathèmes*, cité par Jean-Pierre THIBAUDAT, *Le Roman de Jean-Luc Lagarce*, Op. cit., p. 350.

⁵³⁰ Il s'est développé autour de la figure d'Arthur Rimbaud, depuis sa quasi-disparition sur les terres de l'Afrique dans les années 1870, une histoire qui est en grande partie faite de fantasmes et d'inventions qui ont été entretenus notamment par les proches du poète. Pour le public, il est l'homme d'action qui abandonne sa carrière littéraire pour une vie d'aventurier dans les pays du Soleil, à Aden, en Abyssinie, dans le Royaume de Choa. Les traces qu'il laisse à cette époque sont incertaines, notamment en Égypte où il devient, pour Eigeldinger, l'incarnation du « fils de Râ, dieu solaire de l'Égypte » (Marc EIGELDINGER, *Rimbaud et le mythe solaire*, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière, 1964, p. 66.). Jean Cocteau croit avoir découvert sur un mur du temple de Louqsor sa signature (vraisemblablement celle d'un soldat de Bonaparte ou d'un marin affecté au transport de l'Obélisque). De son périple en terres étrangères, la mémoire collective garde l'image d'un ultime retour vers la France, dans une petite litière portée au pas de charge par une quinzaine d'individu dans le désert somali, auquel succéderont de tristes funérailles dans le froid automnal de Charleville. Il est aussi « un saint, un martyr, un élu » (Isabelle RIMBAUD, « Lettre à Vitalie Rimbaud (le 28 octobre 1891) », Arthur RIMBAUD, *Œuvres*, Pocket, 1998, p. 370) sous le patronage duquel les jeunes poètes qui suivent, comme Paul Claudel, semblent se placer.

⁵³¹ Ernest DELAHAYE, « Lettre à Soffici, 21 novembre 1912 », cité par Marc EIGELDINGER, « Rimbaud et le rousseauisme », *Mythologies et intertextualité*, Genève, Slatkine, 1987, p. 143.

quinze ans que Rimbaud découvre les écrits de Rousseau et commence à le solliciter avec une curiosité passionnée, « (...) avoua[nt] son culte⁵³² » : « Il courut à Jean-Jacques⁵³³ » note Delahaye. Selon le témoignage de ce dernier, Rousseau aurait exercé sur Rimbaud une influence considérable, un « ascendant déterminant sur la genèse de son esprit et de son œuvre⁵³⁴ » au point qu'il qualifie le poète ardennais de « frère de Jean-Jacques Rousseau⁵³⁵ ». C'est leur sensibilité exacerbée qui permet de les rapprocher, une sensibilité qui affleure sur le visage de Rimbaud comme sur celui de Rousseau ainsi Delahaye décrit-il ses souvenirs du poète : « Nous lisions alors les *Confessions* de Jean-Jacques Rousseau – à qui Rimbaud ressemble tant. (...) Je le lui dit un jour : il rougit – comme il lui arrivait d'habitude en ses moments d'émotion – eut un faible sourire attendri, mais ne répondit pas.⁵³⁶ ». Les deux auteurs partagent les mêmes attirances, les mêmes goûts, qui les font s'émouvoir pour les mêmes choses. Tous deux aiment la nature printanière qui inspire à Rimbaud une paraphrase de Rousseau : « Je suis à toi, ô Nature, ô ma mère !⁵³⁷ » qui renvoie directement aux mots des *Confessions* : « O nature ! ô ma mère ! Me voici sous ta seule garde.⁵³⁸ ». En outre, la « manie ambulatoire⁵³⁹ » du poète le rend proche du *promeneur solitaire*. De fait, il est possible d'entrevoir, avec Marc Eigeldinger, au-delà d'une influence, une « affinité psychique⁵⁴⁰ » entre les deux auteurs de sorte qu'une « (...) nostalgie rousseauiste (...)⁵⁴¹ » imprègne l'œuvre de Rimbaud qui apparaît « (...) le cœur formé par (...) ce Jean-Jacques⁵⁴² » pour qui il éprouve une « (...) tendresse filiale, et triste⁵⁴³ » et en qui il voit : « (...) une âme semblable à la sienne : troublée, inquiète, hardie, brûlante (...)⁵⁴⁴ ». En Rousseau, Rimbaud voit un individu qui lui ressemble jusque dans son malheur. Comme le fait remarquer Ernest Delahaye, il y a chez le poète le « (...) pressentiment que sa vie serait aussi malheureuse pour des causes pareilles.⁵⁴⁵ ». Leur très forte sensibilité les pousse à ressentir la solitude : « Rousseau et Rimbaud se définissent par l'unicité de leur moi, par le sentiment d'être *autres*, profondément différents de la mesure commune de l'humanité, à laquelle ils demeurent étrangers par nature

⁵³² Ernest DELAHAYE, *Ibid.*, p. 141.

⁵³³ Ernest DELAHAYE, *Rimbaud. L'artiste et l'être moral*, Messein, 1923, p. 107.

⁵³⁴ Marc EIGELDINGER, *Mythologies et intertextualité*, *Op. cit.*, p. 141.

⁵³⁵ Ernest DELAHAYE cité par Marc EIGELDINGER, *Mythologies et intertextualité*, *Ibid.*, p. 142.

⁵³⁶ Ernest DELAHAYE, *Souvenirs familiers à propos de Rimbaud*, *Verlaine, Germain Nouveau*, Messein, 1925, p. 101.

⁵³⁷ Arthur RIMBAUD, « Lettre à Ernest Delahaye, mai 1873 », *Œuvres*, *Op. cit.*, p. 329.

⁵³⁸ Jean-Jacques ROUSSEAU, *Les Confessions (Livre XII)*, *Op. cit.*, p. 415

⁵³⁹ René ETIEMBLE, *Le Mythe de Rimbaud [2] Structure du mythe*, Paris, Éditions Gallimard, 1952, p. 154.

⁵⁴⁰ Marc EIGELDINGER, *Mythologies et intertextualité*, *Op. cit.*, p. 141.

⁵⁴¹ *Ibid.*, p. 149.

⁵⁴² Ernest DELAHAYE, *Verlaine*, Messein, 1923, p. 150.

⁵⁴³ *Ibid.*, p. 150.

⁵⁴⁴ Ernest DELAHAYE cité par Marc EIGELDINGER, *Mythologies et intertextualité*, *Op. cit.*, p. 141.

⁵⁴⁵ Ernest DELAHAYE, *Verlaine*, *Op. cit.*, p. 150.

et par tempérament.⁵⁴⁶ ». Leur sensibilité exacerbée les incite à se voir, avec tristesse, comme des êtres uniques qui, pour se faire entendre, doivent trouver une nouvelle manière d'écrire dans leur domaine respectif (le roman pour Rousseau, la poésie pour Rimbaud).

Dans l'acharnement qu'il met à ne pas être comme tout le monde, dans son refus de se soumettre à l'autorité maternelle, on aura parfois vu dans le poète, qui signe une lettre à Georges Izambard « ce sans-cœur de Rimbaud⁵⁴⁷ », un être froid et manquant de sensibilité tout comme on a parfois amalgamé la violence des pièces de Sarah Kane (*Anéantis, Purifiés*) à la provocation d'un auteur manquant de délicatesse. De même, il y a un autre point commun entre Arthur Rimbaud, cet « enfant trop précocement touché impétueusement par l'aile littéraire⁵⁴⁸ » et Sarah Kane, l'« écolière mal élevée qui s'efforce de choquer⁵⁴⁹ », qui est leur jeunesse lors de leur carrière littéraire. Tous deux font figure d'*enfants merveilleux*, surgis de leur province et touchés par le génie, ce qui suscite ponctuellement ces acerbes critiques à leur endroit, des critiques qui demeurent sourdes et aveugles à l'égard de leur langue, frémissante d'une sensibilité qui fait naître les images des plus émouvantes⁵⁵⁰. Un autre point commun les lie qui est leur disparition précoce du paysage littéraire et si la britannique met fin à ses jours, l'auteur d'*Une Saison en enfer* s'enfuit pour vivre une vie d'aventurier qui inspirera de nombreux fantasmes populaires qu'André Breton envisage dans *Flagrant délit Rimbaud devant la conjuration de l'imposture et du trucage* : le poète « se présent[e] le visage (...) partiellement découvert (...)»⁵⁵¹ », c'est-à-dire avec sa part de mystère, ce qui génère la curiosité et la fascination et donne naissance à un « mythe nouveau (...)»⁵⁵² ». Celui-ci se construit autour de cette liberté qu'aurait choisie Rimbaud en disparaissant dans ces terres africaines et orientales (Aden, Harar, Le Caire), vues comme barbares et paradisiaques, des terres sur lesquelles il se voyait « vivre longtemps encore, toujours peut-être⁵⁵³ » et dans lesquelles il souhaitait être enterré. *A posteriori*, le lecteur est touché par les mots du poète, dans le cadre de ses échanges épistolaires, des mots qui peuvent sembler lui être adressés : « Je ne puis plus rester ici, parce que je suis habitué à la vie libre. Ayez la bonté de penser à moi⁵⁵⁴ ». Dans *4.48 Psychose*, on trouve une aspiration à la liberté (« J'ai toujours marché libre⁵⁵⁵ », « (...) pour

⁵⁴⁶ Marc EIGELDINGER, *Mythologies et intertextualité*, *Op. cit.*, p. 149.

⁵⁴⁷ Arthur RIMBAUD, « Lettre à Georges Izambard (2 novembre 1870) », *Œuvres*, *Op. cit.*, p. 311.

⁵⁴⁸ Stéphane MALLARME, « Quelques médaillons et portraits en pied », *Divagations*, Gallimard, 2003, p. 141.

⁵⁴⁹ Sheridan MORLEY, « *Spectator* (16 mai 1998) », Graham SAUDERS, *Sarah Kane et le théâtre*, *Op. cit.*, p. 144.

⁵⁵⁰ Sur ce point voir Victor SEGALEN, *Le Double Rimbaud*, Mercure de France, 1906.

⁵⁵¹ André BRETON, *Flagrant délit. Rimbaud devant la conjuration de l'imposture et du trucage* cité dans Arthur RIMBAUD, *Œuvres*, *Op. cit.*, p. 388.

⁵⁵² *Ibid.*

⁵⁵³ Arthur RIMBAUD, « Lettre du 5 mai 1884, Aden », *Ibid.*, p. 394.

⁵⁵⁴ Arthur RIMBAUD, « Lettre à M. Bardey (26 août 1887) », *Ibid.*, p. 369.

⁵⁵⁵ Sarah KANE, *4.48 Psychose*, *Op. cit.*, p. 19.

être libre⁵⁵⁶ ») comme dans *Juste la fin du monde*, pièce dans laquelle Louis reproduit le désir de l'auteur exprimé dans son journal de s'extirper de sa campagne bisontine, vue comme un carcan, pour aller vivre en ville, un lieu envisagé comme un tremplin vers le monde : « Louis : (...) je me suis enfui. Je visite le monde, je veux devenir voyageur, errer.⁵⁵⁷ » (une réplique attribuée à « L'Amant, mort déjà » dans *Le Pays lointain* : « (...) je me suis enfui (...) Je visite le Monde, je veux devenir voyageur, errer.⁵⁵⁸ »). Mais l'aspiration à la liberté signifie aussi qu'on doive s'échapper d'une société (famille, amis, médecins, collègues) chargée d'accepter ce départ. Dans son journal, Lagarce retranscrit cela en rapportant un de ses rêves dans lequel il parle à un médecin : « Je lui disais que je renonçais, qu'il fallait me laisser partir.⁵⁵⁹ ». Dans *Juste la fin du monde* et *Le Pays lointain*, l'auteur retranscrit cette demande de liberté : « Louis : (...) je demandai qu'on m'accompagne à la gare, qu'on me laisse partir.⁵⁶⁰ ». Au premier abord, il s'agit là du désir du personnage de rentrer chez lui quand *a posteriori* le spectateur entend une aspiration de l'auteur à pouvoir disparaître dans l'apaisement, dans la tranquillité. C'est peut-être ainsi qu'il faudrait lire la dernière phrase de la pièce de Kane : « S'il vous plaît, levez les rideaux⁵⁶¹ », une réplique que le metteur en scène James MacDonald (qui a créé le spectacle en 2000, au Royal Court Theatre de Londres) avait concrétisé en faisant ouvrir les rideaux qui cachaient les fenêtres de la salle de spectacle, faisant surgir la lumière et les bruits de la rue comme une échappée vers un ailleurs. De surcroît, comme le montre la formule qui se trouve dans la lettre que Rimbaud envoie du Caire à M. Bardey, la disparition (que ce soit la mort ou le voyage) entraîne une absence qui invite autrui à faire perdurer par la pensée la relation avec celui qui part. De fait, la parole au présent du personnage de *4.48 Psychose* touche le spectateur en lui faisant entendre la manière avec laquelle l'auteur envisage sa désertion : « Je pense que vous pensez à moi / comme je vous avais fait penser à moi.⁵⁶² ».

On trouve donc sur la scène autobiographique un épanchement mélancolique de l'auteur qui consiste en deux choses. D'une part, l'auteur transmet au personnage qui est son porte-voix dans la pièce les éléments qui prennent part à sa propre mélancolie et on voit une sorte de changement de contours du sentiment mélancolique, d'une sensibilité qui fait ressentir intensément toute chose et qui serait à l'origine des malheurs, de la maladie, de la tristesse au

⁵⁵⁶ *Ibid.*, p. 45.

⁵⁵⁷ Jean-Luc LAGARCE, *Juste la fin du monde*, *Op. cit.*, p. 245.

⁵⁵⁸ Jean-Luc LAGARCE, *Le Pays lointain*, *Op. cit.*, p. 124.

⁵⁵⁹ Jean-Luc LAGARCE, *Journal (1990-1995)*, *Op. cit.*, p. 293.

⁵⁶⁰ Jean-Luc LAGARCE, *Le Pays lointain*, *Op. cit.*, p. 136, Jean-Luc LAGARCE, *Juste la fin du monde*, *Op. cit.*, p. 263.

⁵⁶¹ Sarah KANE, *4.48 Psychose*, *Op. cit.*, p. 56.

⁵⁶² *Ibid.*, p. 54.

ressenti d'un vide qui invite à fuir une vie d'ennui et de souffrances. D'autre part, cette mise en valeur du vide se fait par l'intermédiaire d'un discours qui rend perceptible, audible, ce qui ne se voit pas et ne peut *a priori* pas s'expliquer (le besoin d'amour, le sentiment de l'abandon, le désir de fuir). Cette perceptibilité est obtenue par une réduction de la théâtralité au profit d'une relation entre la scène et la salle presque entièrement entretenue par la langue. De fait, cette dernière permet de laisser une trace par delà le présent de l'écriture en donnant au spectateur du début du XXI^e siècle la possibilité de saisir dans le texte les éléments d'une réflexion qui n'apparaissent peut-être pas clairement au premier abord (le portrait d'une époque, le désir de fuir) mais qui justifient une disparition de l'auteur.

L'autobiographie, quand elle investit l'écriture dramatique, est liée à l'expression de la souffrance, à la fois mentale et physique, et on peut voir dans l'auteur dramatique s'essayant à l'autobiographie une image de Marsyas, le silène écorché symbolisant la mélodie de l'intériorité, qui, avec sa flûte, cet instrument qui ressemble à un corps, a voulu se mesurer à la lyre, instrument extérieur au corps qui symbolise la perfection cosmique de l'harmonie apollinienne. L'expression autobiographique est contenue dans ce mythe ainsi fait-elle déjà apparaître Rousseau aux yeux de Hume : « Il est comme un homme qui aurait été dépouillé non seulement de ses vêtements, mais de sa peau, et s'est retrouvé dans cet état pour combattre avec les éléments grossiers et tumultueux⁵⁶³ ». Avec les pièces de notre *corpus*, on retrouve l'impression que « (...) c'est l'auteur qui s'écorche lui-même vivant⁵⁶⁴ » comme l'observe Sarrazac. Et c'est son chant de douleur que le spectateur entend alors qu'il assiste à « (...) une vivisection qui nous montre tout sanglants et en action les ressorts de sa vie intérieure : à travers l'écoulement de ce sang, dans le mouvement de ces rouages, par les battements de ce cœur torturé, tout le rythme du monde est évoqué.⁵⁶⁵ ». A ce titre, on peut dire que la scène autobiographique entretient certains rapports avec l'écriture poétique en tant qu'elle fait entendre une musique qui retranscrit la vie intérieure : « Quel drôle de Narcisse je fais : Je me scalpe. Je m'écorche. Des pieds à la tête, des pieds au front, que je m'arrache comme une souffrante pelure. Ainsi je me *martyrise*.⁵⁶⁶ » note Henri Michaux. La représentation de la pièce agit alors comme une sorte de mélodie (en tant qu'alliance de la

⁵⁶³ David HUME cité par Bertrand RUSSELL, *The History of Western Philosophy, Op. cit.*, p. 691. « He is like a man who was stripped not only of his clothes, but of his skin, and turned out in this situation to combat with the rude and boisterous elements. ».

⁵⁶⁴ Jean-Pierre SARRAZAC, BALZAMO, Eléna (éd.), *Strindberg, Op. cit.*, p. 54.

⁵⁶⁵ Georges JAMATI, *Théâtre et vie intérieure*, Paris, Flammarion, 1952, p. 75.

⁵⁶⁶ Henri MICHAUX cité par Pierre GROUX, Jean-Michel MAULPOIX (éd.), *Henri Michaux : corps et savoir, Op. cit.*, pp. 60-61.

voix et de la musique) qui, tout en berçant le spectateur, lui fait percevoir intérieurement des images qui apportent des éclairages complémentaires au drame.

C. Du lyrisme dans le drame autobiographique : musique et musicalité comme accompagnement à la voix de l'auteur

i. Sollicitation des procédés poétiques dans l'écriture du texte

a) Mise en forme du texte : installer un rythme

L'écriture dramatique que l'on qualifie d'autobiographique est empreinte de la mélancolie de l'auteur qui agence son texte en vue de favoriser les conditions d'écoute de sa propre voix et, plus largement, de produire des effets essentiellement sonores sur le spectateur. Par là, l'auteur cherche à susciter chez celui-ci des émotions qui pourraient notamment se manifester sous la forme de larmes. La dimension visuelle quant à elle, induite ou indiquée par la pièce, se tient essentiellement dans les éléments qui sont données à entendre au spectateur dans le sens où ce dernier reconstitue intérieurement, en lui-même, ce qui relève de l'audible. Au fond, l'auteur cherche à retrouver la relation qu'a le lecteur avec l'auteur dans la lecture, en particulier dans la lecture de la littérature autobiographique dans laquelle le narrateur est associé à l'auteur, qui cherche généralement dans sa démarche à susciter l'empathie, la compréhension voire la sympathie. Ce faisant, l'auteur se rapproche aussi, dans une certaine mesure qu'on étudiera ici, de l'expression poétique telle que Paul Claudel la définit : « L'écriture sous-entend toujours la voix dont elle n'est qu'une représentation conventionnelle. Un poème écrit se recrée lui-même dans l'esprit du lecteur, à condition que les artifices de timbre et de rythme l'y invitent, sous une forme sonore (...)»⁵⁶⁷. Et en effet, on peut voir dans les textes de notre *corpus*, en particulier pour les textes qui fonctionnent à partir du regard décalé de leur auteur dans un personnage (Duras, Lagarce, Kane, Mouawad), qu'ils comportent de nombreux éléments qu'on trouve aussi dans l'écriture poétique, que ce soit dans la mise en forme du texte (répétitions, travail sur les sonorités, organisation typographique) que dans son contenu (utilisation de la métaphore).

Que le théâtre ait des rapports avec la poésie, cela est attesté dès l'Antiquité où sont tout d'abord associés art oratoire, chant et théâtre avant qu'Aristote (*La Poétique*) n'affine la

⁵⁶⁷ Paul CLAUDEL, « Sur la poésie » (Émission de radio, 1953) cité par Dominique MILLET, *Claudiel. La Beauté et l'arrière beauté*, Sedes/HER, 2000, p. 84.

définition de la poésie en la divisant en trois genres (épique, comique, dramatique). Dans la démarche spécifique qui nous intéresse ici, l'auteur prend tout particulièrement en compte les origines musicales de la poésie c'est-à-dire la poésie lyrique, cette « poésie pour la voix⁵⁶⁸ » subjective et personnelle, expression des sentiments et d'un moi omniprésents, qui porte de nombreuses marques de l'oralité (exclamations, apostrophes) mais dont la source demeure indéterminée car « le « je lyrique », par essence, ne peut être identifié avec certitude ni au poète en personne ni à un quelconque autre sujet déterminé.⁵⁶⁹ ». C'est un « je indéterminé⁵⁷⁰ » qui peut inviter celui qui l'entend à se reconnaître puisque l'expérience lyrique est un partage. Progressivement abandonnée par la musique instrumentale qui l'a longtemps accompagnée (après le XIV^e siècle, elle n'est plus du tout accompagnée par de la musique), la poésie lyrique va donner aux seuls mots la tâche de produire les rythmes et les sons jusque-là pris en charge par l'accompagnement musical. La poésie lyrique constitue donc une inspiration pour les auteurs dramatiques au niveau de la musicalité puisqu'ils injectent dans le langage théâtral de leurs pièces des éléments poétiques qui rythment le texte et soutiennent la manifestation de leur présence. Autrement dit, les éléments poétiques insufflent une musicalité qui prend part à la circulation de la voix de l'auteur.

Il y a du chant dans ce qu'entend le spectateur, un chant qui prend part à la célébration d'un passé qui ressemble beaucoup à celui de l'auteur. Mais le rapport à la musicalité n'a pas uniquement lieu par le biais du langage verbal qui tendrait à la reconstituer. Dans le texte autobiographique, l'auteur cherche clairement à mettre en valeur la présence de la musique comme élément dramaturgique c'est-à-dire comme élément qui prend part à la représentation. Elle peut ainsi jouer un rôle à part entière dans le drame en aidant par exemple à éclairer les relations entre les personnages ou encore le positionnement d'un personnage au regard de son environnement. Dans ce cas, la musique fait elle-même langage et complète la voix de l'auteur. C'est ce qui rapproche la réception du texte par le public de la réception de la mélodie, dans laquelle la musique soutient les envolées vocales. L'étude de la musicalité et de la musique par rapport à l'expression de soi au théâtre nous permettra d'envisager la présence de ce qu'on pourrait appeler un *lyrisme* dans la création théâtrale à caractère autobiographique entre la fin du XX^e et le début du XXI^e siècle et ses effets sur le spectateur.

D'abord, on note que les pièces les plus contemporaines du *corpus* sont le lieu de nombreuses répétitions, on y entend les mêmes mots, les mêmes formules parfois à de

⁵⁶⁸ Gustavo GUERRERO, « Poétique et poésie lyrique », Bertrand DARBEAU (éd.), *Poésie et lyrisme-anthologie*, GF Flammarion, 2007, p. 9.

⁵⁶⁹ Gérard GENETTE, *Fiction et diction*, Paris, Éditions du Seuil, 1991, p. 22.

⁵⁷⁰ *Ibid.*

nombreuses reprises et ceci va dans le sens d'une utilisation poétique de la langue. Cependant, il ne suffit pas de répéter plusieurs fois un mot pour qu'on considère que la répétition est de nature poétique. Pour cela, il faut qu'elle crée un effet de perspective à ce qui est dit dans la pièce, qu'elle donne de la profondeur aux propos tenus en faisant entendre une sorte d'incantation ou l'urgence d'un appel. Il faut aussi qu'elle participe à une volonté d'ancrer les mots et formules répétés dans l'esprit du spectateur en vue d'influer sur sa réception du spectacle dans un premier temps et, possiblement, dans un deuxième temps, sur son existence personnelle.

L'utilisation de la répétition se manifeste différemment d'un texte à un autre, les effets recherchés étant variés. Dès le début de *4.48 Psychose*, Sarah Kane utilise la forme de répétition la plus courante en poésie, l'anaphore, qui est ici une anaphore du « je » avec laquelle le personnage énumère alternativement ce qu'il est (« Je suis un échec total sur le plan humain⁵⁷¹ »), ce qu'il ressent (« Je suis triste / (...) Je suis fatiguée et mécontente de tout⁵⁷² »), ce qu'il souhaite (« J'aimerais me tuer⁵⁷³ »), ce dont il est incapable (« Je ne peux pas prendre de décisions / Je ne peux pas manger / Je ne peux pas dormir / Je ne peux pas penser / Je ne peux pas vaincre ma solitude, ma peur, mon dégoût (...) ⁵⁷⁴ »), ce qui lui fait peur (« Je suis terrifiée par les médicaments⁵⁷⁵ »). Cette anaphore se fait entendre comme un appel qui trouve un prolongement dans l'anaphore des « pour⁵⁷⁶ » décrivant, assez ironiquement, la liste des objectifs que le personnage doit atteindre pour commencer à guérir. En-deçà du portrait cruel et assez impudique que le personnage fait de lui-même, cette anaphore donne à entendre un flux rythmique régulier très doux qu'on retrouve dans *L'Inoublié* de Marcel Pomerlo :

Je pleure Momo. / Je pleure de ne pouvoir le fêter. Je pleure sur la rue Milton. / Je pleure après la pluie. / Je pleure après la mort. / Je pleure centre-ville. / Je marche dans la rue. / J'essaie de rentrer chez moi mais c'est impossible. / Je suis incapable de monter à mon appartement. / J'ai besoin d'air. / J'ai besoin de respirer. / J'ai besoin de pleurer tous ceux dont la vie s'est écrasée. / J'ai besoin de sentir mon corps qui marche, qui traverse la rue.⁵⁷⁷

De plus, l'anaphore enlève de la réalité à ce « je » qui parle, ceci d'autant plus qu'on ignore qui est ce personnage qui dit « je » au point que ses prises de parole ne sont précédées d'aucun nom, d'aucune lettre ou d'un signe quelconque et qu'il est ancré dans une réalité dramatique qui est suggérée mais non indiquée clairement ce qui peut inviter à amalgamer la voix du personnage à la voix de l'auteur. L'anaphore peut donc donner l'impression d'un personnage

⁵⁷¹ Sarah KANE, *4.48 Psychose*, Op. cit., p. 10.

⁵⁷² *Ibid.*

⁵⁷³ *Ibid.*

⁵⁷⁴ *Ibid.*, p. 11.

⁵⁷⁵ *Ibid.*

⁵⁷⁶ *Ibid.*, p. 43.

⁵⁷⁷ Marcel POMERLO, *L'Inoublié*, Les éditions du Lilas, 2003, p. 29.

qui se défait à mesure qu'il se définit. La répétition semble procéder d'une tentative émouvante du point de vue de l'auteur de saisie de soi-même comme d'une ombre, d'un reflet, d'une chose immatérielle qui se dérobe à mesure qu'on s'en rapproche ce qu'indique une contradiction telle que : « Je ne peux pas rester seule. / Je ne peux pas rester avec les autres.⁵⁷⁸ ».

Les répétitions peuvent être utilisées pour enlever de la réalité à la situation dramatique mise en jeu et favoriser l'existence de cet espace particulier entre le spectateur et l'auteur, espace intime dédié à l'entente de la parole cachée de ce dernier dans son œuvre. Dans *L'Éden cinéma*, les répétitions enlèvent de la réalité à cet univers où s'affrontent les riches et les pauvres en rendant outranciers les éléments qui ont trait au *gestus* social des personnages. Par exemple, le contraste entre la richesse de Mr. Jo et la faiblesse dont il fait preuve face à Suzanne sont mis en valeur par la répétition d'une formule qui insiste sur un immobilisme (dans le sens d'une incapacité à agir, à décider, à s'engager), immobilisme symbolique de la gangrène d'une classe sociale face à une autre qui paraît plus entreprenante : « Mr. Jo : Ça je ne peux pas vous le promettre⁵⁷⁹ », « Mr. Jo : Je ne peux pas accepter ça, je ne peux pas⁵⁸⁰ », « Mr. Jo : Je ne peux pas accepter ça, je ne peux pas⁵⁸¹ », « Mr. Jo : C'est terrible...je ne peux pas, Suzanne, je ne peux pas renoncer à vous (...)»⁵⁸² ». De même, le rêve de Suzanne de sortir de sa condition sociale, de quitter la concession, de vivre une vie aventureuse est mis en valeur par une répétition : « Un jour. Un jour viendrait. Tous les jours je m'asseyais aux abords de la piste. Je les regardais passer. Un jour viendrait.⁵⁸³ ». Duras utilise là des répétitions qui tirent son propos du côté de la poésie au détriment d'un discours portant un message social : « Si les mots s'égarent, si les mots militent, s'ils cherchent à prouver, le chant se tarit, le poème meurt.⁵⁸⁴ ». Les mots semblent ainsi flotter, détachés d'une réalité dont ils ne donnent que l'idée et qui provoquent chez le spectateur des sensations, des impressions, des émotions. Enfin, ces répétitions font entendre le rêve de l'auteur, elles sont comme autant d'échos de sa mémoire qui justifient les déformations auxquelles Duras a procédé quant aux éléments autobiographiques.

⁵⁷⁸ Sarah KANE, *4.48 Psychose*, *Op. cit.*, p. 11.

⁵⁷⁹ Marguerite DURAS, *L'Éden cinéma*, *Op. cit.*, p. 72.

⁵⁸⁰ *Ibid.*, p. 81.

⁵⁸¹ *Ibid.*, p. 82.

⁵⁸² *Ibid.*, p. 93.

⁵⁸³ *Ibid.*, p. 37.

⁵⁸⁴ Marguerite DURAS, Alain VIRCONDELET, *Duras ou l'émergence d'un chant*, Tournai, La Renaissance du livre, 2000, p. 17.

Par ailleurs, la répétition est une « possibilité de réitération⁵⁸⁵ » que Lagarce utilise en ce sens en conduisant ses personnages à se reprendre et à se corriger sans cesse, donnant l'impression d'un texte qui s'écrit au fil des mots dits, repris, arrangés, répétés. Sous la forme spécifique de l'épanorthose, se joue en fait la singularité de l'écriture lagarcienne qui revient inlassablement sur ses pas, à l'échelle de la réplique, de la pièce et de l'œuvre tout entière (par exemple *Le Pays lointain* est une répétition de *Juste la fin du monde*). Dans *Le Pays lointain*, les personnages répètent beaucoup les mêmes mots et les mêmes formules et chaque répétition agit comme une mise en relief des éléments principaux de la trame qui rapporte l'histoire d'« un homme jeune⁵⁸⁶ », qui a quitté sa famille (« Suzanne : Lorsque tu es parti⁵⁸⁷ ») et qui, malade et « malheureux⁵⁸⁸ », revient pour annoncer sa « mort prochaine⁵⁸⁹ » ce qui le plonge dans le « souvenir⁵⁹⁰ ». Pour Lagarce, la vocation de ces répétitions est de faire résonner les mots dans l'espace de la scène, c'est la raison pour laquelle, à l'écriture de nouvelles et de romans, il préfère l'écriture théâtrale : « (...) je suis très porté sur la parole. Les mots, mais les mots *parlés* (...) avec leurs *sons*, leur *rythmes*.⁵⁹¹ ». En usant ainsi de répétitions, Lagarce ne cherche pas, comme Duras le fait, à déréaliser son propos, il montre plutôt des personnages qui cherchent à faire surgir, du désordre redondant de leur discours, l'image la plus précise (mais non la plus réaliste) de la réalité telle qu'ils l'envisagent : « Le Garçon, tous les garçons : Une nuit, j'ai rêvé de toi, un guerrier, exactement cela, le nom qu'on leur donne. Une nuit j'ai rêvé de toi et ce rêve aujourd'hui, le souvenir que j'en garde, ce rêve est la plus grande vérité que j'ai de toi, et plus grande vérité encore que la vérité même⁵⁹² », « Longue Date : C'est cette peur de l'affection pénible, / de l'affection, / c'est cette peur de l'affection (...) c'est cette peur-là.⁵⁹³ ». En un sens, Lagarce met en scène sa propre quête du mot juste dans laquelle on voit aussi la quête du poète, qui révélerait à autrui l'invisible en même temps que la vérité en les faisant émerger du langage.

A ce titre, le langage est chargé de révéler aux personnages d'*Incendies* une image de la réalité restée jusque là inconnue mais il doit aussi révéler aux spectateurs tous les liens secrets (entre les actes, entre les personnages) qui régissent la situation présentée visant à plonger la réception du public dans l'ordre de l'émotionnel. Ainsi, la naissance de Nihab est marquée par

⁵⁸⁵ Roman JAKOBSON, *Essai de linguistique générale*, Paris, Éditions de Minuit, 1981, p. 239.

⁵⁸⁶ Jean-Luc LAGARCE, *Le Pays lointain*, *Op. cit.*, pp. 34, 35, 36, 37 (la formule revient à deux reprises sur cette même page).

⁵⁸⁷ *Ibid.*, p. 88. La formule revient à trois reprises sur cette même page.

⁵⁸⁸ *Ibid.*, p. 32. Le mot revient à quatre reprises sur cette même page en l'espace de deux répliques de trois lignes chacune.

⁵⁸⁹ *Ibid.*, p. 35. La formule revient à deux reprises sur cette même page.

⁵⁹⁰ *Ibid.*, p. 31. Le mot est présent à trois reprises dans cette même réplique.

⁵⁹¹ *Ibid.*, p. 61.

⁵⁹² *Ibid.*, p. 31.

⁵⁹³ *Ibid.*, pp. 30-31.

la répétition frénétique des mots de Nawal : « Nawal : (...) Quoiqu'il arrive je t'aimerai toujours, / Quoiqu'il arrive je t'aimerai toujours (...) »⁵⁹⁴ ». Cette formule qui marque les esprits parce qu'elle accompagne un moment dramatiquement intense prend son sens tout au long de la quête de Nawal pour retrouver son enfant. De même, les mots récurrents de Nawal tels que « Maintenant que nous sommes ensemble ça va mieux.⁵⁹⁵ », « Il n'y a rien de plus beau que d'être ensemble.⁵⁹⁶ » servent à mettre en valeur le double sens de ces formules qui renvoient d'une part aux retrouvailles de Jeanne, Simon et Nihad jusque là perdus dans leur propre histoire, d'autre part à la réconciliation (du moins à l'espoir de réconciliation) des peuples, des ethnies, des confessions jadis ennemis, une pensée qu'on retrouve dans le témoignage de Nawal au tribunal face à son bourreau : « Nous venons tous deux de la même terre, de la même langue, de la même histoire (...) »⁵⁹⁷ ». Par ailleurs, dans l'effet de résonance induit par des répliques telles que : « Voix de Wahab : Ne sèche pas tes larmes, car je ne sécherai pas les miennes.⁵⁹⁸ », « Jeanne : Simon est-ce que tu pleures, est-ce que tu pleures ?⁵⁹⁹ », « Nawal : Pourquoi tu pleures, Simon ?⁶⁰⁰ », « Nawal : Simon / Est-ce que tu pleures ?⁶⁰¹ », « Nawal : (...) Si tu pleures ne sèche pas tes larmes / Car je ne sèche pas les miennes⁶⁰² », on entend à la fois les entrecroisements entre les lieux, les temps et les souffrances contenus par la situation dramatique comme on entend les mots que l'auteur pourrait, à la lumière du discours qu'il tient sur son expérience de la guerre et de l'exil, s'adresser à lui-même et à quiconque *entendra* la tristesse de ce qu'il met en mots. Le fait que ces répliques soient reprises indifféremment par plusieurs personnages renforcent l'impression que c'est la voix de l'auteur qui se manifeste. La répétition de certaines formules invite aussi à identifier des mots qui peuvent connoter (dans le sens de prendre une autre signification) une autre idée, l'« océan » renvoie ainsi à l'amour de Nawal et Wahab qui se jurent de voir l'océan ensemble avant d'être séparés : « (...) un océan a éclaté dans ma tête⁶⁰³ » dit Nawal à propos de l'annonce de sa grossesse, « Voix de Wahab : (...) le jour où je le verrai, le mot océan explosera dans ta tête et tu éclateras en sanglots car tu sauras alors que je pense à toi⁶⁰⁴ » dit Wahab. Enfin, la récurrence de cette formule : « L'enfance est un couteau planté dans la gorge⁶⁰⁵ » nous renvoie moins au drame

⁵⁹⁴ Wajdi MOUAWAD, *Incendies*, *Op. cit.*, p. 40.

⁵⁹⁵ *Ibid.*, pp. 24-25, formule répétée pp. 25, 35, 37 (formule répétée à trois reprises sur cette même page), p. 45-46.

⁵⁹⁶ *Ibid.*, pp. 39, 92, 129.

⁵⁹⁷ *Ibid.*, pp. 103-104.

⁵⁹⁸ *Ibid.*, p. 39.

⁵⁹⁹ *Ibid.*, p. 74.

⁶⁰⁰ *Ibid.*, p. 105.

⁶⁰¹ *Ibid.*, p. 130.

⁶⁰² *Ibid.*, p. 130.

⁶⁰³ *Ibid.*, p. 33.

⁶⁰⁴ *Ibid.*, p. 39.

⁶⁰⁵ *Ibid.*, pp. 18, 38, 39.

qu'à l'auteur lui-même d'abord parce qu'il entretient avec l'enfance (les souvenirs d'enfance, le point de vue enfantin) des rapports privilégiés qui reviennent de manière insistante dans sa bouche ainsi l'enfance est à la base même de son choix de faire du théâtre : « Je suis venu réclamer un dû, je suis venu pleurer l'enfant qui n'a pas pu pleurer (...)»⁶⁰⁶ ». Ensuite, Mouawad se compare régulièrement au poète, une figure liée à l'enfance. En effet, le poète, en jouant avec les mots, retrouve un plaisir oublié, celui du jeu avec les sons et les rythmes, du temps où, tout petit enfant, ces derniers constituaient ses jouets. Comme l'enfant, le poète s'enivre des sonorités et renoue avec le plaisir du corps car la poésie est sensuelle, elle invite le poète à être au plus près de ses sens pour à son tour provoquer des sensations chez autrui.

C'est la raison pour laquelle les sons ont une importance toute particulière dans l'écriture de Wajdi Mouawad, un poète qui a oublié sa langue maternelle, ce qui est un autre motif de rapprochement entre expression autobiographique et mélancolie : « (...) le mélancolique est un étranger dans sa langue maternelle. Il a perdu le sens – la valeur de sa langue maternelle (...)»⁶⁰⁷ ». Dans *Incendies*, Mouawad utilise la langue arabe d'une manière poétique, ce sont les sons de cette langue qu'il donne à entendre ainsi que les intentions vocales qu'ils impliquent, aussi fait-il réciter à Nawal et Sawda le poème *Al Atlal*⁶⁰⁸. De même, il montre Nawal, revenue au village en sachant la lecture et l'écriture, et gravant sur la tombe de sa grand-mère le prénom de cette dernière, ce qui donne lieu à une épellation de chaque lettre : « *Nawal (19 ans) devant la tombe de sa grand-mère. Elle grave le nom de Nazira en arabe. / Nawal : Noûn, aleph, zaïn, yé, rra ! Nazira. (...)*»⁶⁰⁹ ». L'auteur veut pousser plus loin l'entente des sonorités de cette langue en montrant Nawal apprenant l'alphabet arabe à Sawda : « *Nawal : Aleph, bé, tâ, szâ, jîm, hâ, khâ. / Sawda : Aleph, bé, tâ, szâ, jîm, hâ, khâ, dâl, dââl, rrâ, zâ, sîn, shîn, sâd, dââd.*»⁶¹⁰ », « *Sawda : Aleph, bé, tâ, szâ, jîm, hâ, khâ, dâl, dââl, rrâ, zâ, sîn, shîn, sâd, dââd, tââ, zââ, ainn, rainn, fâ, kââf, lâm, mime, noûn, hah, lamaleph, wâw, ya.*»⁶¹² ». Si l'auteur donne à entendre l'arabe, le pays dans lequel se passe la majeure partie d'*Incendies* n'est pas défini, autrement dit il n'y a aucune référence au Liban qu'il préfère évoquer plutôt que citer (« (...) Dans son pays il ne pleut jamais»⁶¹³ », « (...) dans son pays natal»⁶¹⁴ », « le

⁶⁰⁶ Wajdi MOUAWAD, Chanda TIRTHANKAR, *Wajdi Mouawad en solo et ensemble avec ses démons*, rfi.fr, 24/07/2008.

⁶⁰⁷ Julia KRISTEVA, *Soleil noir, dépression et mélancolie*, *Op. cit.*, p. 64.

⁶⁰⁸ Wajdi MOUAWAD, *Incendies*, *Op. cit.*, p. 92.

⁶⁰⁹ *Ibid.*, p. 49.

⁶¹⁰ *Ibid.*, pp. 54-55.

⁶¹¹ *Ibid.*, p. 56.

⁶¹² *Ibid.*, p. 57.

⁶¹³ *Ibid.*, p. 15.

⁶¹⁴ *Ibid.*, p. 46.

pays de sa naissance⁶¹⁵ », « On est au pays de votre mère.⁶¹⁶ », « (...) je pars vers le pays⁶¹⁷ »). En revanche, de nombreux noms de lieux fréquentés par les personnages sont cités : Kfar Matra, Kfar Rayat, Nabatiyé, Kfar Riad, Kfar Samira. Ce sont des noms inventés mais qui participent à un langage poétique en donnant à entendre des sonorités particulières, qui ont trait aux origines de l'auteur. Dans *L'Éden cinéma*, Marguerite Duras utilise également abondamment des noms de lieux, réels cette fois, et puisés dans ses souvenirs d'enfant : « Saïgon⁶¹⁸ », « (...) la brousse le long du Mékong.⁶¹⁹ », « Suzanne : La mer est moins loin. Elle est à trente kilomètres. C'est le golf du Siam.⁶²⁰ », « (...) le transport des paysans de Prey-Nop à Réam⁶²¹ », « Bangkok⁶²² », « (...) entre le Siam et l'Indochine⁶²³ », « Ah, cette piste entre Réam et la mer.⁶²⁴ », « (...) les plantations des Terres Rouges du nord du Cambodge⁶²⁵ ». S'ils participent des indications permettant d'identifier la nature autobiographique du texte, pour l'auteur, ces mots sont des signifiants qui ont surtout un sens musical et elle les utilise pour leurs sonorités. Ainsi, les noms sont répétés en vue de faire entendre leurs nuances et de les faire résonner dans l'espace de la scène comme le montre cette réplique : « Joseph : L'endroit s'appelle Prey-Nop. / Ce nom est sur les cartes d'état-major. Prey-Nop. (...) / C'est à quatre-vingts kilomètres de Kampot, le premier poste blanc : Kampot. (...)⁶²⁶ ». Ces noms asiatiques qui sont répétés donnent de la présence à la « substance phonique⁶²⁷ » de la pièce en privilégiant les sons à leur signification (localisations géographiques) ce qui tire le discours de la pièce du côté du langage poétique *a contrario* du langage quotidien : « La norme du langage quotidien qui est de communication et d'économie, c'est l'effacement de la substance phonique au bénéfice de la signification, la transparence du signifiant.⁶²⁸ ». En outre, alors qu'il entend ces noms résonner dans l'espace de la scène, le spectateur est plongé dans l'intimité de l'auteur car ce sont des noms qui imprègnent l'histoire de sa mère et son enfance : ils « restitu[e]nt au dehors le secret de ce qui n'est que pour soi⁶²⁹ ».

⁶¹⁵ *Ibid.*, p. 58.

⁶¹⁶ *Ibid.*, p. 64.

⁶¹⁷ *Ibid.*, p. 73.

⁶¹⁸ Marguerite DURAS, *L'Éden cinéma*, *Op. cit.*, p. 13.

⁶¹⁹ *Ibid.*

⁶²⁰ *Ibid.*, p. 29.

⁶²¹ *Ibid.*, p. 30.

⁶²² *Ibid.*, p. 37.

⁶²³ *Ibid.*

⁶²⁴ *Ibid.*, p. 38.

⁶²⁵ *Ibid.*, p. 42.

⁶²⁶ Marguerite DURAS, *L'Éden cinéma*, *Op. cit.*, p. 29.

⁶²⁷ Anne UBERSFELD, *Lire le théâtre III*, Éditions Belin, 1996, p. 127.

⁶²⁸ Jean-François LYOTARD, *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, 1971, p. 79.

⁶²⁹ Christiane BLOT-LABARRERE, *Marguerite Duras*, *Op. cit.*, p. 36.

Enfin, on remarquera que dans *L'Éden cinéma* comme dans *Juste la fin du monde / Le Pays lointain* et dans *4.48 Psychose*, les auteurs exploitent les ressources énonciatives et expressives de la graphie et de la ponctuation, en somme ils mettent en valeur la potentielle expressivité de la graphie à travers la typographie de leurs œuvres. Cette dernière ne fait pas apparaître conventionnellement les répliques. Dans les pièces de Duras et Lagarce, elle montre surtout des retours à la ligne très fréquents voire systématiques pour le second. De cette manière, la typographie influe sur la diction du texte qui doit mettre en valeur certaines formules et des silences laissant les mots résonner à la faveur de suspensions de la voix. Le retour à la ligne dans les pièces de Lagarce accompagne aussi les multiples reprises et corrections des personnages et sont comme une reproduction des propres reprises de l'auteur lors de l'écriture de la pièce. Sarah Kane pousse plus loin l'expressivité graphique puisqu'on compte dans sa pièce presque autant de vides que de répliques réduites à quelques mots ou qui se présentent de manière déstructurée sur la page. La typographie de *4.48 Psychose* rappelle le langage poétique car elle montre une organisation des mots sur la page qui peut correspondre d'une certaine manière la poésie typographique de Mallarmé à propos de laquelle Roland Barthes parlait de « structure du suicide⁶³⁰ » car elle utilise largement les vides autour des mots qui sont disposés parfois en travers de la page en guise de réévaluation de la parole. Pour sa part, Kane retranscrit le rapport au langage d'un personnage désaxé. Ce faisant, elle indique au lecteur sa parfaite maîtrise, en tant qu'auteur, du discours malgré le désordre apparent de celui-ci grâce aux pointillés qui ponctuent l'ensemble du texte⁶³¹ et le clôturent. Par là, elle invite le potentiel metteur en scène de son texte à soigner les articulations entre ces unités en apparence disjointes qui valent pour des scènes.

Répétitions, mise en valeur des sonorités, typographie expressive servent à mettre en forme un texte théâtral qui prend des allures poétiques pour susciter des sensations et différents états aux spectateurs tels que l'attente, la rêverie, la surprise, sans passer par le dialogue traditionnel mais en insistant plutôt sur le fait qu'ils pénètrent dans les pensées de l'auteur ce que l'utilisation de la métaphore finalise.

⁶³⁰ Roland BARTHES, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Gonthier, « Médiations », 1970, p. 67.

⁶³¹ Sarah KANE, *4.48 Psychose*, *Op. cit.*, pp. 9, 10, 12, 15, 18, 20, 24, 26, 28, 30, 33, 35, 36, 37, 38, 41, 42, 45, 48, 56.

b) Formation des images dans l'intériorité du spectateur

Si la rhétorique (art de l'éloquence) et la poésie (art de composer des vers) sont opposées dans leurs principes et leurs effets, elles partagent une figure de style commune qui est la métaphore. Dans la définition aristotélicienne que nous rapporte Paul Ricœur (*La Métaphore vive*), la métaphore (dont l'amplitude générique englobe les figures comme la métonymie, l'ironie, la litote) est le transport à une chose d'un nom qui en désigne une autre et en cela elle est une transgression dans l'ordre des choses et des catégories, elle brouille les classifications habituelles : « Les énoncés métaphoriques disent et ne disent pas ; ils sont voués à s'auto-détruire pour faire place à d'autres messages⁶³² ». On s'intéresse ici en particulier à la manière avec laquelle Sarah Kane et Wajdi Mouawad se servent de la métaphore dans *4.48 Psychose* et dans *Incendies* c'est-à-dire comme un outil poétique au service d'un texte théâtral.

Dans la création poétique, la métaphore met sous les yeux (Algirdas-Julien Greimas, *Sémantique structurale*) et procède à la transformation du message en une chose pérenne, une chose qui dure (Roman Jakobson, *Essai de linguistique générale*), qui marque l'esprit de celui qui reçoit le discours. Comme l'explique Tzvetan Todorov, le discours est invisible, dépourvu d'un corps, d'une forme extérieure⁶³³, il est donc inexistant malgré sa fonction de médiation, malgré le fait qu'il transmette des mots à l'âme et qu'il fasse connaître la pensée de celui qui écrit ou parle. La métaphore peut alors être utilisée pour rendre le discours opaque, pour lui donner une forme perceptible. Ce faisant, son usage dans la création poétique peut être trop vite identifié à une absence de référence, comme si, face à un discours transparent (rhétorique), il y avait un discours couvert de figures qui ne laisse rien entrevoir derrière, qui ne renvoie à aucune réalité, qui se satisfait de lui-même : le message serait immobilisé dans l'auto-suffisance de l'œuvre d'art fait remarquer Jakobson qui observe une dégradation de la fonction référentielle à laquelle prendrait part la métaphore. C'est ce que Paul Ricœur explique en ces termes : « (...) le message, au lieu d'être traversé par la visée qui le porte vers le contexte qu'il verbalise, se met à exister pour lui-même.⁶³⁴ ». Néanmoins, Paul Ricœur considère qu'il est tout à fait concevable que l'opacité métaphorique implique une « référence *autre* et non référence *nulle*⁶³⁵ » car la poésie réévalue les composantes du discours : si elle détruit le langage ordinaire, quotidien, c'est pour le reconstruire dans un ordre supérieur. L'abolition de la référence au réel quotidien libère d'autres sortes de références à d'autres

⁶³² Daniel LEUWERS, *Introduction à la poésie moderne et contemporaine*, Paris, Dunod, 1998, p. 17.

⁶³³ Sur ce point, voir Pierre FONTANIER, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, 2009.

⁶³⁴ Paul RICOEUR, *La Métaphore vivante*, *Op. cit.*, pp. 186-187.

⁶³⁵ *Ibid.*, p. 188.

dimensions de la réalité ce à quoi semblent faire écho les mots de *4.48 Psychose* : « (...) le propre d'une métaphore, c'est d'être réelle⁶³⁶ ».

Dans sa pièce, Sarah Kane utilise la métaphore précisément pour rendre opaque son discours sur la maladie mentale et faire entendre ce « corps imprononçable⁶³⁷ », psychotique, dépressif, mélancolique à travers des mots qui renvoient à autre chose. Pour reprendre une remarque de Gérard Genette (*Figures I*), la métaphore intervient dans le discours du personnage comme une trahison du langage, comme l'inconscient se livre dans un rêve ou dans un lapsus. La santé mentale est décrite comme une toile d'araignée (« les fils de la raison que tisse un médecin⁶³⁸ »), la conscience apparaît comme une entité qui habite un esprit au plafond duquel « bouge comme dix mille cafards⁶³⁹ » et qui apparaît « déchiré par l'éclair / qui s'élançe de derrière le tonnerre⁶⁴⁰ ». Il est aussi question des « plis⁶⁴¹ » de son esprit, du « froissement lent⁶⁴² » de ce dernier qui provoque « le cri de la détresse qui tournoie dans la cuvette infernale au plafond de mon esprit⁶⁴³ » comme dit le personnage. Ce sont les éléments qui agissent dans la vie émotionnelle qui donnent lieu à métaphore (« la coiffe du cœur est tordue⁶⁴⁴ »). L'image de l'eau dans tous ses états (les larmes et l'océan, la glace et la neige) revient de manière récurrente quand il s'agit de décrire la vie intérieure, reprenant un lieu commun poétique (« la mer que je porte en moi⁶⁴⁵ » (Nietzsche), « océan sous une peau⁶⁴⁶ » (Michaux)) : « (...) la froide mare noire de mon moi / le puits de mon esprit immatériel⁶⁴⁷ », « la panique dévorante qui m'inonde⁶⁴⁸ », « dans une cage de larmes⁶⁴⁹ », les « marées de son cœur⁶⁵⁰ », « Chacun chaque tous / noyant dans un océan de logique ce monstrueux état de paralysie⁶⁵¹ », « un remous dans mon cœur⁶⁵² », « immobile est l'eau noire / profonde comme jamais⁶⁵³ », « je gèlerai en enfer⁶⁵⁴ », « Tout mon savoir / est neige⁶⁵⁵ », « chaude obscurité /

⁶³⁶ Sarah KANE, *4.48 Psychose*, *Op. cit.*, p. 17.

⁶³⁷ Pierre FEDIDA, « Introduction », Jean-Marc CHARCOT, Paul RICHER, *Les Démoniaques dans l'art*, Paris, Éditions Macula, 1984, p. 5.

⁶³⁸ Sarah KANE, *4.48 Psychose*, *Op. cit.*, p. 42.

⁶³⁹ *Ibid.*, p. 9.

⁶⁴⁰ *Ibid.*, p. 49.

⁶⁴¹ *Ibid.*, p. 18.

⁶⁴² *Ibid.*, p. 33.

⁶⁴³ *Ibid.*, p. 35.

⁶⁴⁴ *Ibid.*, p. 37.

⁶⁴⁵ Friedrich NIETZSCHE, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Flammarion, 2006, p. 162.

⁶⁴⁶ Henri MICHAUX, « Qui je fus », *Qui je fus*, Paris, Poésie / Gallimard, 1973, p. 197.

⁶⁴⁷ Sarah KANE, *4.48 Psychose*, *Op. cit.*, p. 18.

⁶⁴⁸ *Ibid.*, p. 14.

⁶⁴⁹ *Ibid.*, p. 24.

⁶⁵⁰ *Ibid.*, p. 25.

⁶⁵¹ *Ibid.*, p. 30.

⁶⁵² *Ibid.*, p. 37.

⁶⁵³ *Ibid.*, p. 47.

⁶⁵⁴ *Ibid.*, p. 51.

⁶⁵⁵ *Ibid.*

qui me mouille les yeux⁶⁵⁶ ». Par ces métaphores, l'auteur fait part de la réconciliation impossible entre le corps et l'esprit du psychotique, une impossibilité qui cause un état pathétique de dysphorie (« Je me noierai dans la dysphorie⁶⁵⁷ ») qui s'oppose à une euphorie inaccessible ou illusoire qu'il faut fuir (ces « ignobles fantasmes de bonheur⁶⁵⁸ ») et qui correspond ainsi à la substitution d'une vision dystopique (« cet infernal état de siège⁶⁵⁹ ») à toute projection utopique. Sarah Kane use de « détour[s] sensible[s]⁶⁶⁰ » pour faire pénétrer le spectateur dans « le rythme de la folie⁶⁶¹ » ressenti par le personnage : visions de cafards grouillant, rais de lumière, regards braqués sur lui. Les métaphores font apparaître le propos comme les ruines d'un discours de plus en plus incohérent, traduisant le naufrage de l'âme et du sujet qui se raconte, rapportant un désespoir lucide qui ne se donne pas à voir dans l'espace visuel et symbolique de la scène mais se fait sentir dans celui, purement verbal et vocal.

C'est à ce niveau que la métaphore telle qu'elle est utilisée par Kane se différencie de la métaphore dans la poésie contemporaine car Ricœur met en valeur le fait que cette dernière n'a pas à voir avec une théorie de l'image en tant qu'impression sensorielle : s'il y a des éléments relatifs à l'image dans la métaphore, l'image n'en est pas pour autant présentée, elle est décrite, ce qu'étaient dans un premier temps les explications de Sarah Kane : « (...) tout ce qu'il y a, c'est la langue et les images. Mais toutes les images se trouvent dans la langue au lieu d'être visuelles⁶⁶² ». Or, du fait que ces images sont destinées à intégrer une mise en scène, à être portées par une ou des voix, elles tendent à devenir visuelles du point de vue du spectateur mais une visibilité qui demeure intérieure ce que Claude Régy explique en ces termes : « Il ne s'agit pas, au théâtre, comme on le croit de dire ou d'entendre le texte. Il s'agit au théâtre d'une étrange matière ; si on arrive à la rendre sensible : il s'agit de ce que le texte fait voir. Il s'agit de travailler pour que le texte fasse voir⁶⁶³ ». Les images contenues dans la langue ouvrent le spectateur à un monde visuel qui l'invite à ressentir ce que les mots de Sarah Kane expliquent précisément : « Je déteste les cris, les déclamations, l'agitation. Je cherche au contraire à maintenir cette masse d'inconscient qui fuse du texte et à la faire rejoindre l'inconscient des spectateurs. (...) Parler très bas, plonger le spectacle dans l'ombre (...) c'est faire bouger les seuils de perception et, peut-être, faire entendre autrement.⁶⁶⁴ ».

⁶⁵⁶ *Ibid.*, p. 53.

⁶⁵⁷ *Ibid.*, p. 18.

⁶⁵⁸ *Ibid.*, p. 38.

⁶⁵⁹ *Ibid.*, p. 37.

⁶⁶⁰ Paul RICOEUR, *La Métaphore vivante*, *Op. cit.*, p. 188.

⁶⁶¹ Sarah KANE, *4.48 Psychose*, *Op. cit.*, p. 35.

⁶⁶² Sarah KANE, « Entretien avec Nils Tabert, 8/2/1998 », Graham SAUDERS, *Sarah Kane et le théâtre*, *Op. cit.*, p. 178.

⁶⁶³ Claude REGY, *L'État d'incertitude*, *Op. cit.*, p. 25.

⁶⁶⁴ Sarah KANE citée par Gwénola DAVID, « Entre non-désir de vivre et non-désir de mourir », *Théâtre*, n°5, oct-nov. 2002, p. 14.

Dans *Incendies*, Wajdi Mouawad utilise des images métaphoriques et poétiques pour accentuer la dimension légendaire de la pièce (l'histoire de Wahab et Nawal est d'ailleurs qualifiée de « légende⁶⁶⁵ » dans la pièce), une dimension qui peut donc sembler lointaine au spectateur parce qu'elle met en scène des personnages dont les contours sont assez imprécis, personnages qui évoluent dans un cadre spatio-temporel rendu flou. En effet, même si l'histoire renvoie au Liban du fait même de la biographie de l'auteur et du fait de certains détails (sonorités des lieux), l'histoire n'est pas complétement ancrée dans la guerre du Liban dont elle ne respecte pas non plus la chronologie. Si la guerre du Liban hante la pièce, elle n'est pas la seule et ce sont des relents de la guerre en ex-Yougoslavie ou encore du génocide rwandais qui se font entendre également : « Le temps donc se dilate jusqu'à devenir symbolique⁶⁶⁶ » observe Charlotte Farcet, ce qui se traduit dans la pièce par cette réplique de Nawal : « Nous sommes au début de la guerre de cent ans⁶⁶⁷ ». Les métaphores contribuent à un affranchissement de la réalité, à l'instauration d'un temps non-historique. Le pays déchiré par la guerre apparaît comme une « (...) terre (...) blessée par un loup rouge qui la dévore⁶⁶⁸ », la guerre elle-même est vue comme : « un loup qui va venir. Il est rouge. Il y a du sang dans sa bouche.⁶⁶⁹ » tandis que le temps est appréhendé par Nawal comme « une poule à qui on a tranché la tête⁶⁷⁰ », « (...) une drôle de bête.⁶⁷¹ ». L'utilisation des métaphores pour aborder la guerre fait contre-poids à l'extrême violence de certains propos (témoignage de Nawal) et de certaines scènes (la mère contrainte de choisir lequel de ses fils ne sera pas exécuté) : « Doucement / Guérir chaque souvenir / Doucement / Bercer chaque image⁶⁷² ». Le rapprochement de la poésie avec le théâtre participe d'une proposition de recomposition de l'« histoire (...) en miettes⁶⁷³ » des pays détruits par la guerre. Les métaphores ouvrent sur des images de la guerre qui permettent aux spectateurs d'être touchés par une expérience qu'ils n'ont peut-être pas connue eux-mêmes : « Le médecin : Les frères tirent sur leurs frères et les pères sur leurs pères⁶⁷⁴ », « Nawal : Frère contre frère, sœur contre sœur⁶⁷⁵ ». De même, les trajectoires individuelles des personnages sont éclairées par des images poétiques qui visent à adoucir la violence qui les marquent : « Nawal : Je voudrais le hurler (...) pour que les arbres

⁶⁶⁵ Wajdi MOUAWAD, *Incendies*, *Op. cit.*, pp. 77, 78.

⁶⁶⁶ Charlotte FARCET, *Ibid.*, p. 157.

⁶⁶⁷ Wajdi MOUAWAD, *Ibid.*, p. 76.

⁶⁶⁸ *Ibid.*, p. 52.

⁶⁶⁹ *Ibid.*, p. 106.

⁶⁷⁰ *Ibid.*, p. 73.

⁶⁷¹ *Ibid.*, p. 98.

⁶⁷² *Ibid.*, p. 130.

⁶⁷³ *Ibid.*

⁶⁷⁴ *Ibid.*, p. 60.

⁶⁷⁵ *Ibid.*, p. 76.

l'entende, pour que la lune et les étoiles l'entendent.⁶⁷⁶ », « Nazira : (...) tu marches la tête dans les nuages⁶⁷⁷ », « Nawal : (...) la tête dans les étoiles toujours (...)»⁶⁷⁸ », « Chamseddine : (...) les étoiles se sont tues en moi une seconde, elle ont fait silence (...). Et je vois que les étoiles font silence à leur tour en toi.⁶⁷⁹ ». Il y a comme un arrière-plan cosmique qui se dessine à l'histoire de Jeanne et Simon, qui plonge le spectateur dans une émotion larmoyante que soulève l'auteur quand il parle de sa pièce, faisant le récit de représentations marquées par les larmes du public.

L'utilisation de procédés que l'on trouve surtout dans la création poétique vise à accompagner l'épanouissement de la voix de l'auteur dans son texte, comme l'instrument de musique accompagnait la voix du poète aux origines. C'est la dimension musicale qui existe dans langage poétique qui intéresse les auteurs, qui cherchent à faire entendre leurs textes comme une « musique qui parle⁶⁸⁰ ». Mais, plus loin encore, la musique constitue un modèle dans l'écriture de son drame (trame, représentation) à plusieurs égards.

ii. L'imprégnation musicale de la scène autobiographique de la rédaction à la représentation

a) Le modèle de la musique dans l'écriture

- Trames et catégories musicales

Dans les textes à caractère autobiographique, les auteurs de notre *corpus* cherchent à faire des trames présentées des sortes de pendants théâtraux à des formes spécifiques de musique recourant à la voix.

Ainsi, quand il rédige les deux versions d'*Histoire d'amour*, Jean-Luc Lagarce semble s'inspirer, à l'instar de Racine pour *Bérénice*, de l'élégie, catégorie de la poésie lyrique qui se définit par l'expression d'une souffrance liée au malheur et à la solitude. La posture élégiaque est caractérisée par un double mouvement qui lui est typique, elle est une prise de conscience du passage du temps (elle invite à faire un bilan) en même temps qu'elle invite le poète à user

⁶⁷⁶ *Ibid.*, p. 33.

⁶⁷⁷ *Ibid.*, p. 41.

⁶⁷⁸ *Ibid.*, p. 89.

⁶⁷⁹ *Ibid.*, p. 124.

⁶⁸⁰ Marguerite DURAS, *La Vie matérielle*, *Op. cit.*, p. 93.

de sa capacité à revisiter ou à réviser sa propre histoire. En cela, elle est liée à une espérance⁶⁸¹. Son utilisation par Lagarce étaye donc l'idée que l'auteur cherche à trouver un cadre propice à l'épanouissement de sa voix dans ses pièces et ce par-delà le temps.

Dans *Histoire d'amour*, qui s'apparente à une « cérémonie testamentaire⁶⁸² » qu'accentue la sobriété des indices de lieux et des événements (désignés par des termes génériques comme « la guerre »), un auteur a écrit une pièce inspirée par son histoire d'amour passée telle qu'il veut s'en souvenir, telle qu'il l'imagine : « Le Premier homme : « Histoire d'amour », cela sera le récit de ce qu'ont été nos vies, / comme je les vois aujourd'hui / avec le recul, / comme je ressens les choses, maintenant, / le récit de ce que nous vivions avant, auparavant, / tous les trois ensemble.⁶⁸³ ». Les anciens amants resurgissent tels des fantômes, en cela ils font penser à Phèdre dans la mise en scène qu'en avait fait Lagarce, dans laquelle l'acte I, scène I donnait l'impression que l'héroïne était déjà morte et qu'elle revenait d'entre les morts pour dire son amour à Hippolyte. Les personnages d'*Histoire d'amour* recomposent le trio amoureux dans un « (...) dialogue [qui] construit, de part en part, une dramaturgie à rebours⁶⁸⁴ ». En conséquence, la pièce opère un retour sur le drame qui s'est joué avant : « (...) c'est ma propre légende locale, ma petite histoire sainte que je me déclame à moi-même⁶⁸⁵ » résumant les mots de Roland Barthes. Par ailleurs, un érotisme est favorisé par l'évocation des souvenirs qui remettent à jour les désirs passés. Ce faisant, les personnages font l'expérience du fossé entre leur passé et leur présent et sont confrontés au gâchis, ils ressentent ainsi de l'impuissance, ce qui les relie aux états d'âme de l'auteur : « Et parfois, je me sens impuissant.⁶⁸⁶ ». Ce dernier cherche justement à confondre invention et autobiographie dans une trame qui participe de ce que Roland Barthes nomme l'« imagination du passé⁶⁸⁷ », l'invention de la mémoire, dans le but de « (...) recomposer le puzzle éclaté de cette histoire qui pourrait tout aussi bien avoir été inventée ou bien rêvée.⁶⁸⁸ » par les personnages d'une part, par l'auteur d'autre part.

L'élégie, notion qui, dans la rhétorique classique, est exclue des catégories constitutives des autres genres, est utilisée par Racine pour se libérer dans une certaine mesure du carcan tragique : « Jouer le mineur contre le majeur permet (...) de s'illustrer négativement par

⁶⁸¹ Voir Jean-Michel MAULPOIX, « Séminaire de recherche sur l'élégie », <http://www.maulpoix.net>, dernière mise à jour le 10 janvier 2012.

⁶⁸² Jean-Pierre SARRAZAC, *Théâtres intimes*, *Op. cit.*, p. 159.

⁶⁸³ Jean-Luc LAGARCE, *Histoire d'amour (repérages)*, *Op. cit.*, p. 136.

⁶⁸⁴ Marianne BOUCHARDON, *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*, *Op. cit.*, p. 102.

⁶⁸⁵ Roland BARTHES, *Fragments d'un discours amoureux*, *Op. cit.*, p. 110.

⁶⁸⁶ Jean-Luc LAGARCE, *Du luxe et de l'impuissance*, *Op. cit.*, p. 33.

⁶⁸⁷ Roland BARTHES, *Sur Racine*, *Op. cit.*, p. 23

⁶⁸⁸ Rafaëlle PIGNON, *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*, *Op. cit.*, p. 202.

rapport à un modèle dominant (...)»⁶⁸⁹ ». Lagarce réactive cette intrusion de l'élégie dans le tragique, du moins cherche-t-il à l'évoquer car sa pièce rappelle la structure de la tragédie, même s'il semble que ce soit ici une tragédie éculée, avec un prologue, trois parties et un épilogue. L'élégie intervient chez Lagarce comme le signe d'un fonctionnement du drame qui ne repose pas sur les critères traditionnels. Si le propos de *Bérénice* reposait sur les adieux des deux amants et montrait donc une action assez limitée, *Histoire d'amour* se déroule tout entière dans la narration : « Dans *Histoire d'amour*, l'histoire vécue ne se dissocie plus de l'histoire racontée, la relation amoureuse n'a plus d'autonomie en dehors du verbe qui la retrace et la restitue⁶⁹⁰ ».

L'inspiration élégiaque est aussi présente dans *Juste la fin du monde* et *Le Pays lointain*, pièces dans lesquelles l'action est remplacée par de multiples récits qui racontent le passé avec une douleur perceptible comme le montre le dialogue entre « L'Amant, mort déjà » et Louis qui renvoie à l'opéra qu'a écrit Lagarce, *Quichotte (Livret d'opéra)* dans lequel le héros, agonisant, chante sa complainte : « Nous ne nous verrons jamais plus, / Mais la mort n'est rien contre les amants, / L'amour est brisé mais rien ne le tue.⁶⁹¹ ». En outre, l'énumération des hommes de la vie de Louis est présentée comme « une musique, une sorte de musique⁶⁹² ». Ce ne sont pas des pièces orientées vers l'avenir et, à ce titre, *Le Pays lointain* s'achève sur le verbe « regretter » conjugué au futur, un verbe qui renvoie néanmoins au passé. L'inspiration élégiaque entre donc dans le cadre de la dramaturgie rétrospective déjà employée par Strindberg sous la forme du « drame-de-la-vie » ce que Lagarce explique en ces termes :

On regarde, on imagine ce que sera sa vie, on croit la voir devant soi, et, peu à peu, la vivant, on se retourne lentement sur soi-même, on observe le chemin parcouru, l'éloignement lent et certain qui nous mena là où nous sommes, aujourd'hui, du pays lointain d'où nous sommes partis. (...) C'est le récit de l'échec, le récit de ce qu'on aurait voulu être et qu'on ne fut pas, le récit de ce qu'on vit nous échapper. Et la douleur, oui.⁶⁹³

De fait, une plainte résonne dans l'espace de la scène du *Pays lointain* comme résonnait la plainte d'Agnès dans *Le Songe* : « Oh, je sens à présent toute la douleur de vivre ! C'est donc ainsi que sont les hommes. On regrette aussi bien ce qu'on a pas aimé. Et l'on a du remords sans que l'on soit coupable.⁶⁹⁴ ». En traitant de la douleur de vivre, les auteurs nouent leur écriture à la tradition de la littérature élégiaque telle qu'elle est investie par Du Bellay : « Je

⁶⁸⁹ Gilles DECLERCQ, *Ibid.*, p. 98.

⁶⁹⁰ Marianne BOUCHARDON, *Ibid.*, p. 100.

⁶⁹¹ Jean-Luc LAGARCE, *Quichotte (Livret d'opéra)*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, coll. « Bleue », 2007, p. 51.

⁶⁹² Jean-Luc LAGARCE, *Le Pays lointain, Op. cit.*, p. 49.

⁶⁹³ Jean-Luc LAGARCE cité par Jean-Pierre THIBAUDAT, *Le Roman de Jean-Luc Lagarce*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2007, p. 341.

⁶⁹⁴ August STRINDBERG, *Le Songe, Op. cit.*, p. 312.

pleure mes ennuis, / Ou pour le dire mieulx, en pleurant je les chante, / Si bien qu'en les chantant, souvent je les enchante.⁶⁹⁵ ».

Avec *Théâtres*, Olivier Py semble très proche des mots des *Regrets*. En effet, son personnage « saigne lentement [son] ultime *lamento*⁶⁹⁶ » et convoque, sous l'impulsion de ses plaintes, un monde peuplé de créatures fantastiques. L'auteur évoque le *lamento* qui est « le son (...) qu'on produit, en se lamentant⁶⁹⁷ », son qui participe à une forme musicale. Lamentation sur soi-même lorsqu'il est féminin, il est une célébration des héros morts pour la patrie lorsqu'il est masculin, il peut aussi être une dénonciation publique d'une injustice, une interrogation politique. Py semble s'inspirer autant du canon hellénique que du modèle de la Renaissance qui est un *lamento* non funèbre, individuel, se situant entièrement dans la sphère féminine (à la Renaissance la plainte et la femme sont liées), il est la déploration d'un manque lié à un abandon. Py aborde autant les aspects intimes de son histoire personnelle qu'il recourt à une écriture politique de la plainte ce qui caractérise le *lamento* masculin antique : dans ce dernier, celui qui parle cherche à s'identifier avec son époque, sa génération, le milieu dans lequel il évolue, faisant se confondre souffrance personnelle et souffrance collective dans une commune lamentation qui n'est pas sans espoir. C'est une expression poétique dans laquelle le *moi* de celui qui parle se dilate au point d'embrasser le *nous*, la vérité des autres et de devenir expression lyrique. De fait, le personnage de « Moi-même » rapporte les grands massacres qui marquent l'époque contemporaine et par rapport auxquels il se situe en tant qu'homme occidental : « (...) c'est ma seule façon de dire si je suis de la famille des bourreaux, c'est malgré moi ! Malgré moi !⁶⁹⁸ ». Sa plainte rejoint l'acte de « manifester avec une voix pleine de souffrance, articulée ou non articulée, la douleur ressentie⁶⁹⁹ », ce qui caractérise le *lamento*.

Si on parle de lyrisme pour la scène autobiographique, ce n'est pas uniquement en prenant appui sur le style (incursion du langage poétique dans les dialogues théâtraux) et sur des trames qui refléteraient des formes musicales chantées, c'est aussi parce que les auteurs ont une démarche spécifique au lyrisme quand ils rédigent leurs œuvres.

⁶⁹⁵ Joachim DU BELLAY, *Les Regrets et autres œuvres poétiques*, Gallimard, Nrf Poésie, 1967, p. 81

⁶⁹⁶ Olivier PY, *Théâtres*, *Op. cit.*, p. 164.

⁶⁹⁷ Florence ALAZARD, *Le Lamento dans l'Italie de la Renaissance*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 75.

⁶⁹⁸ Olivier PY, *Théâtres*, *Op. cit.*, p. 189.

⁶⁹⁹ Florence ALAZARD, *Le Lamento dans l'Italie de la Renaissance*, *Op. cit.*, p. 75.

- Une démarche d'écriture lyrique : relier son histoire personnelle à la marche du Monde

Pour Jean-Pierre Sarrazac, Marguerite Duras pratique « (...) sinon la confusion, du moins l'hybridation des grands modes originels de l'expression poétique – le « dramatique », « l'épique » et le « lyrique »⁷⁰⁰ ». A ce titre, *L'Éden cinéma* contient dans ses répliques une syntaxe poétique qui doit faire sentir la dimension musicale de la langue à travers la voix des personnages : « Voyez-vous, le poème n'existe que quand le chant surgit.⁷⁰¹ ». La manière avec laquelle Duras utilise la voix dans sa pièce fait fortement penser à la manière avec laquelle un poète tel qu'Henri Michaux l'envisage dans son écriture : « C'est la voix qui fait le drame et dessine l'espace mythique de son théâtre ou de son espace mental.⁷⁰² ». On retrouve dans cette formule qui concerne la poésie de Michaux un aspect de la voix telle qu'elle apparaît dans *L'Éden cinéma*, une pièce dans laquelle Duras semble réactiver : « (...) le rêve ancien d'un texte qui serait une voix, sous les mots⁷⁰³ ».

De plus, Duras dit s'inspirer d'un « ordre musical⁷⁰⁴ » quand elle écrit : « J'écris, mesure par mesure, temps par temps (...). Il n'y a décomposition que musicale.⁷⁰⁵ ». De fait, sa pièce fait entendre « une grammaire singulière (...), comme on parlerait de mouvements dans une composition musicale⁷⁰⁶ » et il invite le spectateur à se laisser « porter par le texte comme par de la musique⁷⁰⁷ ». Par ailleurs, on retrouve dans l'inspiration musicale de Duras le même rapport à la douleur que dans les pièces de Lagarce et de Py, plus précisément : « la nécessité de la douleur pour atteindre au chant⁷⁰⁸ », une douleur qu'évoque Duras comme un « arrachement de soi⁷⁰⁹ » qu'elle exploite dans l'écriture. L'auteur touche ici au lyrisme puisqu'elle met en voix la sortie des chers morts (le petit frère et la mère) de leur tombe : « Ils sont véritablement des ombres sorties de la tombe par (...) le pouvoir de la voix (...)»⁷¹⁰. Se fait alors entendre un chant « (...) face à l'horreur du trou⁷¹¹ ». La musique joue comme une fonction consolatrice, comme on se bercerait soi-même (le personnage si seul de *4.48 Psychose* parle d'ailleurs d'une « symphonie solo⁷¹² ») et l'auteur lui trouve un équivalent dans

⁷⁰⁰ Jean-Pierre SARRAZAC, *Théâtres intimes, Op. cit.*, p. 180.

⁷⁰¹ Marguerite DURAS citée par Alain VIRCONDELET, *Duras ou l'émergence d'un chant, Op. cit.*, p. 17.

⁷⁰² Jérôme ROGER, *Henri Michaux. Poésie pour savoir*, Lyon, Presses universitaires, 2000, p. 229.

⁷⁰³ Sylvie THOREL-CAILLETEAU, « La Toile de Philomèle », *La voix sous le texte, Op. cit.* p. 121.

⁷⁰⁴ Marguerite DURAS citée par Alain VIRCONDELET, *Duras ou l'émergence d'un chant, Op. cit.*, p. 17.

⁷⁰⁵ *Ibid.*

⁷⁰⁶ Alain VIRCONDELET, *Ibid.*, p. 20.

⁷⁰⁷ Liliane PAPIN, *L'Autre Scène. Le Théâtre de Marguerite Duras, Op. cit.*, p. 106.

⁷⁰⁸ Alain VIRCONDELET, *Duras ou l'émergence d'un chant, Op. cit.*, p. 29.

⁷⁰⁹ Marguerite DURAS, *Les Yeux verts*, Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, 1996, p. 135.

⁷¹⁰ Liliane PAPIN, *L'Autre Scène. Le Théâtre de Marguerite Duras, Op. cit.*, pp. 79-80.

⁷¹¹ Martine BRODA, *L'Amour du nom, Op. cit.*, p. 223.

⁷¹² Sarah KANE, *4.48 Psychose, Op. cit.*, p. 52.

la musicalité des mots, un équivalent peu satisfaisant pour Sarah Kane : « (...) j'aimerais tellement avoir la musique mais tout ce que j'ai c'est les mots.⁷¹³ ». C'est pourtant bien une sorte de musique qu'entend le spectateur : « Sa musique et ses mots foncent droit sur nous.⁷¹⁴ » observe Claude Régy à propos de *4.48 Psychose*. Ce dernier évoque la sensation du spectateur qui perçoit « cette douceur qui fait que le texte nous arrive comme de l'eau qui coulerait par les pores de notre peau.⁷¹⁵ », un effet auquel l'auteur parvient en donnant notamment à entendre son discours comme des vagues, comme des soulèvements, comme les mouvements d'une œuvre musicale : « regardez-moi disparaître / regardez-moi / disparaître⁷¹⁶ ».

Dans la musicalité de leurs mots, on perçoit la tentative de ces auteurs de toucher autrui, de faire entendre un « chant du monde et non du moi⁷¹⁷ » qui relie leur histoire personnelle au Tout, ce qui définit, au fond, le lyrisme : « C'est pourquoi le chant de Duras (...) doit émerger pour que le TOUT de l'histoire ne soit pas oublié.⁷¹⁸ ». Ainsi ces auteurs dramatiques voudraient-ils s'apparenter au poète qui utilise : « des mots qui, épurés des utilitarismes, accèdent par leur seule rythmique au chant du monde.⁷¹⁹ ». Ils voudraient que leurs textes, qui pourraient s'apparenter à des mélodies, relèvent aussi d'une forme d'harmonie. C'est ce qu'on voit dans les choix stylistiques de Duras, dans sa manière d'écrire et de vivre l'écriture, qui font penser à ce que Rainer-Maria Rilke nomme dans une de ses *Elégies* « l'Ouvert⁷²⁰ » c'est-à-dire un *continuum* entre la vie intérieure et le dehors qui serait spécifique à la créature animale. Rilke prend l'exemple de l'oiseau :

Son nid est presque un corps maternel extérieur, à lui consenti par la nature (...) C'est pourquoi il chante au sein du monde comme au dedans de lui-même, c'est pourquoi nous accueillons son chant, il nous semble le traduire dans notre sensibilité sans aucune perte, il peut même transformer en nous, un instant, le monde tout entier en espace intérieur, parce que nous sentons que l'oiseau ne distingue pas entre son cœur et celui du monde.⁷²¹

Dans l'oiseau se rejoignent donc l'harmonie, dans le sens d'une certaine manière de s'accorder à ce qui est extérieur à soi, et la fragilité mélodique, dont la vibration renvoie à l'individualité chantante. Cette vision du lyrisme est assez proche du processus d'écriture de Duras. En effet, lorsqu'elle écrit, elle tend à retrouver dans le silence une sorte d'état sauvage : « C'est comme si je retournais dans un pays sauvage (...) tout le reste se tait : le monde

⁷¹³ Sarah KANE, *Manque*, *Op. cit.*, p. 35.

⁷¹⁴ Claude REGY, Pierre-Louis CHANTRE, *L'Hebdo*, 28 novembre 2002.

⁷¹⁵ *Ibid.*

⁷¹⁶ Sarah KANE, *4.48 Psychose*, *Op. cit.*, p. 55.

⁷¹⁷ Martine BRODA, *L'Amour du nom*, *Op. cit.*, p. 223.

⁷¹⁸ Alain VIRCONDELET, *Duras ou l'émergence d'un chant*, *Op. cit.*, p. 36.

⁷¹⁹ *Ibid.*, p. 10.

⁷²⁰ Formule que Rilke utilise notamment dans les *Sonnets à Orphée*.

⁷²¹ Rainer-Maria RILKE, « Lettre à Lou-Andréas Salomé (le 14 février 1914) » cité par Martine BRODA, *L'Amour du nom*, *Op. cit.*, p. 232.

analytique de la pensée, la pensée inculquée au collègue, pendant les études, par la lecture, l'expérience.⁷²² ». Cet état favoriserait « un état d'écoute extrêmement intense (...) mais de l'extérieur⁷²³ » ainsi se sent-elle comme « (...) une sorte de mise en disposition totale vers le dehors.⁷²⁴ ». La musicalité de sa langue rejoint alors la musique que l'oiseau s'adresse à lui-même comme au monde entier. Le lyrisme de la scène autobiographique est rendu perceptible au spectateur par cette double direction du discours, le texte est à la fois donné pour l'auteur lui-même et pour autrui. De plus, si le discours est le principal vecteur par lequel un lyrisme s'installe, la musique le soutient, c'est la raison pour laquelle les auteurs lui ménagent une place importante en vue de la représentation.

b) La présence fondamentale de la musique dans la représentation du drame

La place conséquente qu'occupe la musique dans les textes du *corpus* est mise en valeur par le silence qui est une constituante des pièces à part entière, en particulier dans *L'Éden cinéma* et dans *4.48 Psychose*. En effet, Marguerite Duras ménage dans sa pièce de nombreuses incursions du silence : « silence⁷²⁵ », « Long silence⁷²⁶ », « Silence profond⁷²⁷ », les actions se font « en silence⁷²⁸ », « dans le silence⁷²⁹ ». Le silence devient un langage puisqu'il véhicule aussi des significations dans les rapports entre les personnages : « rapports silencieux, sauvages⁷³⁰ », « Rires silencieux (...) des deux enfants.⁷³¹ ». De plus, Duras souligne l'absence de parole au même titre que l'auteur dramatique indique traditionnellement certaines intentions vocales qui marquent la prise de parole des personnages, ce qui met encore davantage en valeur le poids du silence : « Joseph a cessé de parler⁷³² », « La mère ne parle plus⁷³³ », « Suzanne ne répond pas⁷³⁴ ».

⁷²² Marguerite DURAS, Bernard ALAZET, Christiane BLOT-LABARRERE (éd.), *Duras*, Les Cahiers de l'Herne, n°86, 2005, p. 174.

⁷²³ Marguerite DURAS, *Les Lieux*, Minuit, 1977, pp. 98-99.

⁷²⁴ Marguerite DURAS, *Le Camion*, Minuit, 1977, p. 125.

⁷²⁵ Marguerite DURAS, *L'Éden cinéma*, *Op. cit.*, pp. 14, 15, 22, 30, 32, 35, 41, 43, 56, 59, 71, 74, 79 (le terme revient à trois reprises sur cette même page), 81, 93 (le terme revient à deux reprises), 94 (le terme revient à deux reprises), 103 (le terme revient à deux reprises), 111, 112, 113, 114 (le terme revient à deux reprises), 115, 120, 127, 133 (le terme revient à deux reprises), 149, 150, 153.

⁷²⁶ *Ibid.*, p. 121.

⁷²⁷ *Ibid.*, p. 127.

⁷²⁸ *Ibid.*, p. 42, 89, 122.

⁷²⁹ *Ibid.*, p. 127.

⁷³⁰ *Ibid.*, p. 76.

⁷³¹ *Ibid.*, p. 24.

⁷³² *Ibid.*, p. 141.

⁷³³ *Ibid.*, p. 145.

⁷³⁴ *Ibid.*, p. 111.

En outre, le silence reflète l'espace de vide ou de désertion ressenti par l'auteur lors de l'écriture : « Quand j'écris, il y a quelque chose qui cesse de fonctionner, quelque chose qui devient silencieux.⁷³⁵ ». Les prises de parole des personnages de *L'Éden cinéma* apparaissent à ce titre comme autant d'échos de la mémoire qui surgissent de ce silence. Le silence est une expression de la vie intérieure de l'auteur et il restitue la part d'inconnu inhérente à l'intériorité en nimbant la pièce de mystère, ce que Claude Régy éclaire par ces mots : « (...) c'est (...) dans l'espace, le lieu de l'intériorité (...) ce lieu impalpable et pourtant sensible : la conscience.⁷³⁶ ». La remarque de Claude Régy nous renvoie aussi à la scène de *4.48 Psychose* qui commence par « Un très long silence⁷³⁷ » suivi à trois reprises d'un « long silence⁷³⁸ » et enfin d'un simple « silence⁷³⁹ ». Les didascalies de la pièce portent intégralement sur la gestion des silences pour lesquels l'auteur prévoit des variations « Un long silence⁷⁴⁰ », « Silence⁷⁴¹ », « Un très long silence⁷⁴² ». Ces silences sont là pour plonger le spectateur dans une forme de torpeur, pour l'inviter à la rêverie et éviter qu'il n'aborde la pièce sous l'action de la réflexion. Les silences font plutôt résonner les mots des auteurs et convoquent des sensations, des impressions : « Un silence peuplé de phrases⁷⁴³ » note Duras dans *L'Éden cinéma*. On notera d'ailleurs que dans cette pièce, la musique équivaut parfois au silence, l'auteur les aborde comme participant d'un même effet : « Silence ou musique⁷⁴⁴ », « Musique ou silence⁷⁴⁵ » et, au même titre qu'elle indique l'absence de paroles, elle indique l'absence de musique : « Il n'y a pas de musique⁷⁴⁶ », « Pas de musique⁷⁴⁷ ». La mise sur le même plan de la musique et du silence contribue à l'émission d'un lyrisme depuis la scène car Duras procède de la même manière que le compositeur c'est-à-dire qu'elle se sert du silence comme d'un matériau qui permet de véhiculer encore mieux la musique, de la faire résonner, de l'amplifier.

Néanmoins, la musique, dans la pièce de Duras, ne se limite pas à ce rôle d'alternance avec les silences. D'un point de vue dramatique, l'auteur lui prévoit une place importante ce qui est

⁷³⁵ Marguerite DURAS, *Duras, Op. cit.*, p. 174.

⁷³⁶ Claude REGY, *Au-delà des larmes*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2007, p. 125.

⁷³⁷ Sarah KANE, *4.48 Psychose, Op. cit.*, p. 9.

⁷³⁸ *Ibid.*

⁷³⁹ *Ibid.*

⁷⁴⁰ *Ibid.*, pp. 17 (la formule revient à deux reprises sur cette même page), 23, 24, 28, 46 (la formule revient à cinq reprises sur cette même page)

⁷⁴¹ *Ibid.*, pp. 16 (le mot revient à trois reprises sur cette même page), 17, (le mot revient à trois reprises sur cette même page), 20 (le mot revient à quatre reprises sur cette même page), 21 (le mot revient à quatre reprises sur cette même page), 22, 23 (le mot revient à deux reprises), 26, 27 (le mot revient deux fois sur cette même page), 28 (le mot revient à trois reprises), 46 (le mot revient à deux reprises sur cette même page), 47 (le mot revient à quatre reprises sur cette même page), 48.

⁷⁴² Sarah KANE, *4.48 Psychose, Op. cit.*, p. 46.

⁷⁴³ Alette ARMEL, *Marguerite Duras et l'autobiographie, Op. cit.*, p. 84.

⁷⁴⁴ Marguerite DURAS, *L'Éden cinéma, Op. cit.*, p. 15.

⁷⁴⁵ *Ibid.*, pp. 74, 79.

⁷⁴⁶ *Ibid.*, p. 35.

⁷⁴⁷ *Ibid.*, pp. 126, 127.

indiqué ne serait-ce que par le titre qui renvoie à un air qui devra accompagner la progression du drame : « Cette valse, encore, qui vient de l'Éden.⁷⁴⁸ », « (...) c'est la musique de la pièce, la Valse de L'Éden cinéma.⁷⁴⁹ », « Joseph met un disque déjà entendu dans la pièce : la Valse de l'Éden. / L'air rabâché devient plus net, plus parfait.⁷⁵⁰ », « Musique Valse de l'Éden⁷⁵¹ », « Musique. Valse de l'Éden⁷⁵² ». La valse de l'Éden justement, est associée à la mère (« Cette musique c'est aussi l'histoire de la mère⁷⁵³ ») qui la jouait au piano. Par là, elle est associée au monde du passé et elle s'oppose à la musique « forte⁷⁵⁴ » sur laquelle les jeunes dansent dans la cantine de Réam, une musique qui doit probablement être un *fox-trot* (comme dans *Un barrage contre le Pacifique*). De plus, la manière avec laquelle la musique se manifeste, ainsi que le moment, doit parfois éclairer le fonctionnement intérieur des personnages : « Musique longue, pleine, forte, comme l'espoir même. Puis qui baisse doucement.⁷⁵⁵ », « Suzanne : Cette musique / Tout devenait clair : / Lorsqu'on partirait ce serait cette musique là qu'on chanterait.⁷⁵⁶ ».

De nombreuses didascalies traitent donc de la musique, le mot même de « musique⁷⁵⁷ » revenant à de multiples reprises et clôturant la pièce. Ces indications scéniques montrent les nuances qu'adjoint l'auteur à chaque manifestation musicale, tant au niveau du temps, la manifestation musicale pouvant être plus ou moins longue (« Musique plus longtemps⁷⁵⁸ », « Musique longuement⁷⁵⁹ », « La musique reprend tout de suite⁷⁶⁰ », « Toujours, la musique⁷⁶¹ ») qu'au niveau de la puissance qui doit créer un effet de contraste avec les silences : « Musique forte, très forte⁷⁶² », « Musique lointaine⁷⁶³ », « Toujours la musique qui diminue⁷⁶⁴ », « Musique de plus en plus présente⁷⁶⁵ », « Musique violente⁷⁶⁶ », « Musique

⁷⁴⁸ *Ibid.*, p. 16.

⁷⁴⁹ *Ibid.*, p. 36.

⁷⁵⁰ *Ibid.*, p. 67.

⁷⁵¹ *Ibid.*, p. 137.

⁷⁵² *Ibid.*, p. 147.

⁷⁵³ *Ibid.*, p. 13.

⁷⁵⁴ *Ibid.*, p. 47.

⁷⁵⁵ *Ibid.*, p. 27.

⁷⁵⁶ *Ibid.*, p. 68.

⁷⁵⁷ *Ibid.*, pp. 12 (le terme revient à deux reprises sur cette même page), 15 (le terme revient à deux reprises), 16 (le terme revient deux fois), 25 (le terme revient à deux reprises), 26, 27, 28, 29, 30, 34, 41 (le mot revient à deux reprises), 42, 58, 59, 60, 61, 69, 71, 75, 87, 88, 95, 97, 106, 107 (le terme revient à deux reprises), 113, 118, 125, 133, 134, 142 (le mot revient à deux reprises), 143, 145, 146, 147, 148, 152, 153, 154.

⁷⁵⁸ *Ibid.*, p. 17.

⁷⁵⁹ *Ibid.*, p. 24.

⁷⁶⁰ *Ibid.*, p. 47.

⁷⁶¹ *Ibid.*, p. 72.

⁷⁶² *Ibid.*, p. 24.

⁷⁶³ *Ibid.*, pp. 29, 37, 64.

⁷⁶⁴ *Ibid.*, p. 30.

⁷⁶⁵ *Ibid.*, p. 37.

⁷⁶⁶ *Ibid.*, p. 38.

forte (...). Puis qui baisse.⁷⁶⁷ », « (...) la musique cesse progressivement⁷⁶⁸ », « Musique forte puis qui faiblit⁷⁶⁹ », « Musique, mais faible⁷⁷⁰ », « Musique forte⁷⁷¹ », « Puis musique, loin.⁷⁷² », « Musique forte.⁷⁷³ », « Musique forte et puis qui diminue⁷⁷⁴ », « Musique qui diminue encore⁷⁷⁵ », « Musique (loin)⁷⁷⁶ ». L'auteur prend soin d'indiquer les rapports entre la musique et les autres plans de la représentation comme les dialogues (« Musique forte, sans parole.⁷⁷⁷ », « (« La musique ne doit jamais gêner l'écoute des paroles)⁷⁷⁸ », « Musique seule⁷⁷⁹ »), les déplacements (« (...) lentement, sur la musique, ils vont vers la scène (...)⁷⁸⁰ », « Musique pendant ce temps qui passe⁷⁸¹ » (cette didascalie intervient pendant les préparatifs pour la soirée à Réam), « Elle marche sur la valse (...)⁷⁸² ») ou les lumières (« La musique baisse à mesure que monte une lumière mauve sur l'avant-scène⁷⁸³ »). En conséquence, la musique est chargée de donner une « cadence⁷⁸⁴ » à la représentation ce qui apparaît dans l'utilisation de termes qui peuvent rappeler la composition musicale (« temps⁷⁸⁵ », « lenteur⁷⁸⁶ », « arrêt⁷⁸⁷ »), qui instaurent notamment des temps d'attente : « (...) pendant que joue la musique⁷⁸⁸ », « Ils attendent que s'écoule le temps de la musique⁷⁸⁹ », « (...) tous sont déjà assis, immobiles, figés dans la musique forte (...)⁷⁹⁰ ». En outre, la musique apporte de l'intensité dramatique à ce qui est présenté, comme lors de l'effeuillage de Suzanne : « Voix de

⁷⁶⁷ *Ibid.*, p. 40.

⁷⁶⁸ *Ibid.*, p. 41.

⁷⁶⁹ *Ibid.*, p. 42.

⁷⁷⁰ *Ibid.*, p. 43.

⁷⁷¹ *Ibid.*, pp. 47, 121.

⁷⁷² *Ibid.*, p. 86.

⁷⁷³ *Ibid.*

⁷⁷⁴ *Ibid.*, p. 110.

⁷⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁷⁶ *Ibid.*, pp. 148, 149.

⁷⁷⁷ *Ibid.*, p. 40.

⁷⁷⁸ *Ibid.*, p. 43.

⁷⁷⁹ *Ibid.*, p. 59.

⁷⁸⁰ *Ibid.*, p. 30.

⁷⁸¹ *Ibid.*, p. 37.

⁷⁸² *Ibid.*, p. 109.

⁷⁸³ *Ibid.*, p. 38.

⁷⁸⁴ *Ibid.*, p. 38 (le mot revient à deux reprises)

⁷⁸⁵ *Ibid.*, pp. 13, 16, 17, 22 (le terme revient à cinq reprises sur la page), 31, 32 (le terme revient à deux reprises), 34, 39, 42, 44 (le terme revient à trois reprises), 45 (le terme revient à quatre reprises), 49, 53 (le terme revient à trois reprises), 60, 69 (le terme revient à deux reprises), 70, 74, 75 (le terme revient à deux reprises), 77 (le terme revient à quatre reprises), 78 (le terme revient à deux reprises), 81, 82, 83, 84 (le terme revient à deux reprises), 85 (le terme revient à deux reprises), 86, 92, 97, 110, 111 (le terme revient à quatre reprises), 112 (le terme revient à trois reprises), 113 (le terme revient à six reprises), 115 (le terme revient à trois reprises), 116 (le terme revient à trois reprises), 117 (le terme revient à trois reprises), 118 (le terme revient à trois reprises), 119 (le terme revient à trois reprises), 120 (le terme revient à six reprises), 125, 128 (le terme revient à deux reprises), 129, 130 (le terme revient à eux reprises), 132, 136, 138, 143, 146, 148, 153 (le terme revient à quatre reprises), 154.

⁷⁸⁶ *Ibid.*, p. 110.

⁷⁸⁷ *Ibid.*, p. 140.

⁷⁸⁸ *Ibid.*, p. 12.

⁷⁸⁹ *Ibid.*, pp. 12-13.

⁷⁹⁰ *Ibid.*, p. 41.

Suzanne : Joseph avait couché avec toutes les femmes blanches qui étaient passées par Réam. (...) / *Musique. Suzanne arrête son geste (de se montrer) / Moi, personne, encore.*⁷⁹¹ ». On voit aussi que la musique s'insinue dans la pièce à la faveur de plusieurs sources : il y a la musique qui est diffusée depuis l'espace qui se trouve hors de la scène, la musique diffusée sur le phonographe, le chant de Suzanne (« Suzanne chante l'air du phonographe⁷⁹² », « Elle chante de nouveau⁷⁹³ », « Suzanne chantonne l'air du phonographe.⁷⁹⁴ »). La multiplication des sources de la musique complète le dédoublement des voix (personnages/voix des personnages) et achève de plonger le spectateur dans un monde de sensations sonores qui favorise la circulation du discours depuis la voix de l'auteur transposée dans le texte jusqu'au cœur du spectateur.

Enfin, la musique est partie prenante de la mise en scène parce qu'elle est indissociable de la danse dans *L'Éden cinéma*. Elle a donc aussi à voir avec la dimension visuelle par laquelle elle renforce la dimension lyrique de la pièce dans le sens où elle favorise une harmonie entre tous les intervenants qui se trouvent sur le plateau c'est-à-dire qu'ils prennent tous part à un même mouvement, à une sorte d'union invisible qu'on voit par la danse : « Les quatre ensemble, ils marchent (...) en cadence sur la valse⁷⁹⁵ », « Ils dansent, s'éloignent les uns des autres, se rejoignent⁷⁹⁶ », « La mère et le caporal sont à l'unisson⁷⁹⁷ ». De plus, la musique, alliée à la danse, permet d'éclairer l'état intérieur de ces personnages (« (...) ils marchent en dansant (...), tous également jeunes et pleins d'une joie égale⁷⁹⁸ », « (...) dans une liberté chaque fois différente⁷⁹⁹ ») et leurs relations : « La danse devient comme une donnée de la parenté.⁸⁰⁰ », tout en impliquant aussi, en arrière-plan, le désir et la dimension incestueuse de la danse du frère avec la sœur.

D'une manière générale, dans les pièces les plus contemporaines du *corpus*, la musique joue un rôle actif. La chanson de Stéphane Venne, *C'est pas fini*, intervient dans la représentation de *L'Inoublié* pour accompagner la douleur du personnage de Pomerlo qui a perdu son frère. De même, les multiples morceaux musicaux qui ponctuent les spectacles de Philippe Caubère (Bach (*La Passion selon Saint Mathieu*), Purcell (*King Arthur*), Verdi (*La Force du destin*, *Requiem*, *Don Carlo*)) donnent un arrière-plan significatif aux situations

⁷⁹¹ *Ibid.*, p. 60.

⁷⁹² *Ibid.*, p. 81.

⁷⁹³ *Ibid.*, p. 82.

⁷⁹⁴ *Ibid.*, p. 84.

⁷⁹⁵ *Ibid.*, p. 38.

⁷⁹⁶ *Ibid.*

⁷⁹⁷ *Ibid.*

⁷⁹⁸ *Ibid.*

⁷⁹⁹ *Ibid.*

⁸⁰⁰ *Ibid.*, p. 67.

présentées par l'acteur, donnant une idée de l'inexorabilité du destin qui va séparer Ferdinand et Clémence, des difficultés engendrées par les répétitions de *L'âge d'or* qui vont influencer les futures tensions entre les membres de la troupe ou encore de l'arrachement que constitue le départ de la cartoucherie par le héros.

La musique est un des éléments les plus importants dans la représentation des œuvres à caractère autobiographique car elle accompagne la voix de l'auteur, elle la porte comme le vent porterait une feuille, elle l'aide à passer de l'écriture au jeu, de la scène au public, du public à la rêverie. En se manifestant dans la représentation, elle complète la musicalité du texte, invite le spectateur à entrer dans les méandres de la vie intérieure d'un auteur et à susciter l'émotion. Dans le monologue intitulé *Le jour où Nina Simone a cessé de chanter* (2007), Darina Al-Joundi développe son autobiographie de manière chronologique, de sa naissance (« Je suis née le 25 février 1968 à Beyrouth (...) »⁸⁰¹) à la mort de son père en 2001. Elle parle à la première personne du singulier et ne laisse planer aucun doute quant au fait que c'est d'elle dont elle parle en donnant nombre de détails biographiques (famille, parcours personnel) sans pour autant se priver de modifier certains faits ou d'inventer des prolongements à ces derniers. Sa pièce, qu'elle a écrite et jouée⁸⁰² seule sur un plateau nu, présente une synthèse de plusieurs aspects qu'on a relevé dans les textes à caractère autobiographique. On y retrouve, dans la mise en forme, l'absence d'agencement théâtral conventionnel, le texte se présente sous la forme d'un « récit »⁸⁰³ au lecteur. On y trouve également la présence d'une sorte de lyrisme par une poésie qui émerge délicatement à la faveur de sonorités formant « la musique de son récit oral »⁸⁰⁴. En effet, comme Duras et Mouawad, Al-Joundi cite de nombreux lieux, plats et même prénoms arabes qui ont assez clairement une vocation poétique en berçant le spectateur qui entrevoit mentalement les paysages du Moyen-Orient. De plus, l'auteur utilise des métaphores qui font penser à celles utilisés par Wajdi Mouawad (« (...) j'ai commencé à sentir que cette guerre allait transformer en loups à la fois les bourreaux mais aussi les victimes »⁸⁰⁵). Par ailleurs, le récit d'Al-Joundi donne l'impression que la musique est omniprésente, ne serait-ce que par les nombreuses références à des chansons et des chanteurs : « Il a mis un disque de Nina Simone, *I'm feeling good* »⁸⁰⁶ « A côté de Fairouz, je découvrais Supertramp, Bob Marley, Led Zeppelin et les Pink Floyd. »⁸⁰⁷ », « A la cantine, les hauts-parleurs nous diffusaient *Camarade* de Jean Ferrat et

⁸⁰¹ Darina AL-JOUNDI, *Le jour où Nina Simone a cessé de chanter*, Actes-Sud/Babel, 2008, p. 17.

⁸⁰² Dans une mise en scène d'Alain Timar pour le Festival d'Avignon 2007.

⁸⁰³ Darina AL-JOUNDI, *Le Jour où Nina Simone a cessé de chanter*, *Op. cit.*, p. 3.

⁸⁰⁴ Mohamed KACIMI, *Ibid.*, p. 6.

⁸⁰⁵ *Ibid.*, p. 37.

⁸⁰⁶ *Ibid.*, p. 24.

⁸⁰⁷ *Ibid.*, p. 57.

La solitude de Ferré.⁸⁰⁸ », « La sono diffusait *It's raining men* dans cette nuit folle de Beyrouth⁸⁰⁹ », « (...) les miliciens ivres nettoyaient leurs armes en écoutant les Pink Floyd (...)»⁸¹⁰ », « (...) j'ai mis *La Mémoire et la Mer* de Léo Ferré⁸¹¹ », « Ramzi a pris mon revolver. Il chantait *I will survive*.⁸¹² ».

Mais le rapport à la musique ne se limite pas à des références à des chansons et des artistes qu'un potentiel metteur en scène pourra choisir de faire entendre ou non. Au même titre que le chant de Nawal (« la femme qui chante⁸¹³ ») dans *Incendies* est une forme de résistance face aux oppresseurs et aux bourreaux, la musique prend, dans le récit d'Al-Joundi, une signification politique car elle utilise, pour pointer du doigt l'absurdité et la cruauté du dogmatisme religieux, ce qui est précisément prohibé par les croyants fanatisés : la musique comme liberté de s'amuser, de penser, de danser, de s'ouvrir à l'autre, d'apprendre. Dans ce parcours difficile pendant lequel elle doit se battre pour être libre tout en survivant à la guerre, Al-Joundi dit être intérieurement accompagnée par la voix de Nina Simone depuis très longtemps, cette dernière est ainsi associée aux événements personnels qu'elle traverse. Ainsi, aux sourates du Coran qu'elle fait taire lors de la veillé funèbre de son père, Darina Al-Joundi répond en mettant *Save me*. Cet épisode intervient juste avant le jour où Nina Simone a cessé de chanter en elle, quand, sur la musique de *Sinnerman*, une chanson qui se fait entendre pendant les représentations, elle se fait agresser dans une boîte de nuit de la capitale libanaise par des hommes qui jugent son comportement incorrect.

La musique qui se fait entendre dans la représentation prend part à l'autoportrait d'une jeune femme qui connaît la déchéance avant de fuir et de s'en sortir en même temps qu'au portrait d'une ville en guerre qui donne lieu à des visions chaotiques et très réalistes : cadavres, ruines, dépotoirs, odeurs chimiques des bombes, barrages, tracts de l'armée israélienne qui tombent sur la ville depuis des avions et omniprésence du sexe et de la drogue qui devaient distraire la jeunesse libanaise en perdition comme ils devaient aider les milices phalangistes à perpétrer les massacres des camps de réfugiés (Sabra et Chatila).

Il y a un rapprochement entre l'écriture dramatique et l'écriture poétique auquel procèdent les auteurs de la scène autobiographique qui sollicitent les outils du poète pour mettre en forme leurs textes. Ces outils confèrent aux pièces un rythme tout à fait particulier, avec des

⁸⁰⁸ *Ibid.*, p. 94.

⁸⁰⁹ *Ibid.*, p. 97.

⁸¹⁰ *Ibid.*, p. 108.

⁸¹¹ *Ibid.*, p. 111.

⁸¹² *Ibid.*, p. 127.

⁸¹³ Wajdi MOUAWAD, *Incendies*, *Op. cit.*, p. 82.

césures, des répétitions, des sonorités qui sont loin de restituer une émission verbale qui corresponde à des critères dramatiques traditionnels (dialogues, monologues *etc.*). La parole dans ces pièces vise à faire entendre une musique des mots que complète un rapport étroit à la musique au sein de la trame et de la représentation, ce en vue d'accompagner la voix de l'auteur, en lui frayant un chemin depuis la scène jusqu'à la vie intérieure du spectateur, comme des notes de musique s'insinueraient dans celui-ci et lui ouvriraient un monde d'images, de sensations et d'émotions sans passer par le langage verbal, construit et quotidien. Entre l'expression poétique des éléments intimes répartis dans la pièce (qui fait entendre la voix de l'auteur comme une mélodie) et la volonté de convoquer l'attention et la sensibilité du public (et de rejoindre une forme d'harmonie) s'installe donc le lyrisme de la scène autobiographique, qui est une manière précise de l'auteur de faire circuler sa parole.

L'émission verbale sur la scène autobiographique la plus contemporaine, aspect le plus important de la représentation, a ici été envisagée en trois temps. Il faut d'abord considérer la mise en forme de cette parole, la manière avec laquelle elle se présente : un double discours qui distingue la parole des personnages de la parole de l'auteur, un discours sur le discours, un aménagement des conditions d'écoute, sont autant de procédés recourus et additionnés en vue de faire ressentir au spectateur une intimité avec l'auteur, comme si ce dernier lui parlait, pendant la représentation, en étant tout proche de lui, presque de conscience à conscience. Ces choix s'expliquent notamment par ce qui est véhiculé par la parole, soit la mélancolie de l'auteur qui développe un discours sur la sensibilité hérité du XVIII^e siècle d'une part, sur le vide existentiel d'autre part. A la faveur d'une intimité générée par l'aspect extérieur du discours, l'auteur engage une relation de l'ordre de l'émotionnel avec le spectateur, invité à appréhender le manque, le sentiment de l'abandon, la souffrance physique et morale et toutes les constituantes d'une mélancolie qui prend des contours contemporains. L'émotion, dont l'étymologie implique l'idée de mouvement intérieur, point aussi grâce à la musicalité du texte qui donne une vie au discours avec les rythmes et les sons dont elle l'ornement. La musicalité des mots accompagne la voix de l'auteur, elle est complétée par l'utilisation abondante de la musique comme élément de mise en scène. Musique et musicalité font entrevoir le spectacle autobiographique comme une forme d'expression qui peut relever d'un lyrisme car elle cherche, à partir d'éléments individuels, à partir d'une individualité qui *chante* (d'où la comparaison avec la mélodie), à toucher tout le monde.

A été montrée la nature de la relation entre l'auteur et le spectateur, qui est entretenue par la parole dans tous les aspects évoqués ci-dessus. De fait, on constate qu'une artiste comme Darina Al-Joundi (*Le Jour où Nina Simone a cessé de chanter*) s'empare à son tour de la parole⁸¹⁴ et prolonge l'utilisation des mêmes procédés pour convoquer les sentiments des spectateurs face à son monologue autobiographique, à travers lequel elle leur parle de ce Moyen-Orient (Lybie, Syrie, Irak) contemporain, du point de vue de ceux qui y naissent et y vivent.

⁸¹⁴ Le texte d'Al-Joundi est une « (...) fiction où tout est vrai » (Mohamed KACIMI, *Le Jour où Nina Simone a cessé de chanter*, *Op. cit.*, p. 6), un mélange de faits réels (personnes évoquées, ancrages généalogiques, cadre spatio-temporel) avec des éléments inventés, dans lequel la transmission orale, le fait de dire sur la scène, est fondamentale. La pièce s'ouvre sur un cri (« Arrêtez ce Coran de malheur ! » (*Ibid.*, p. 7.)) constituant le fil conducteur d'un récit qui, au moyen de l'alternance de séquences narratives et de séquences dialoguées, restitue les difficultés de la jeunesse au Moyen-Orient, en particulier celles des filles, qui font conclure l'auteur sur le motif qui avait inauguré le texte : « (...) savez-vous le nombre de cris que j'ai refoulés en moi pour ne pas devenir folle, pour ne pas crever ? » (*Ibid.*, p. 154.).

Conclusion

L'expression autobiographique apparaît dans le drame contemporain à la faveur d'interstices, de brèves incursions, d'apparitions furtives par lesquels elle se fait sentir plutôt qu'elle ne s'affirme ouvertement. Pour se rendre perceptible, elle prend pour principal outil le langage verbal qui se présente sous deux formes : écrit (le texte publié), oral (lors de la représentation). La parole est utilisée pour instaurer une relation avec le public (lecteurs, spectateurs), comme une tentative de toucher ce dernier, de susciter en lui sensations et sentiments, à partir du partage par l'auteur de ses expériences. Ce partage est effectué - par l'auteur - et perçu - par le public - de manière plus ou moins consciente, plus ou moins affirmée, plus ou moins annoncée selon les cas qu'on a mis en lumière mais la relation entre le public et l'auteur se trouve toujours au cœur de la problématique autobiographique qu'on a étudié. C'est ce qui fait que les œuvres qui composent notre *corpus* semblent particulière au regard de celle entretenue dans les autres productions de leurs époques respectives, en particulier à l'époque contemporaine. Cela rappelle que la principale caractéristique de la littérature autobiographique est précisément l'existence d'un lien particulier entre un auteur et son lecteur, ce que Philippe Lejeune envisage, en particulier pour la période contemporaine, comme un pacte.

S'il n'y a pas, comme on l'a vu, de contractualisation possible dans l'expression autobiographique quand elle investit le drame, il est possible d'identifier, dans un premier temps, les éléments d'une méthode qui éclairent les multiples tentatives de l'auteur d'instaurer une correspondance entre lui-même et les personnages de sa pièce, au moyen desquels il entre en relation avec le public. L'auteur distille des indices qui incitent le lecteur et le spectateur à s'interroger sur les liens qui l'unissent à un ou plusieurs des personnages de la pièce. Dans ces derniers, le public croit reconnaître les traits de caractère distinctifs, les préoccupations, les éléments biographiques relatifs à celui qui a écrit. Ces indications, plus ou moins explicites selon les cas, laissent penser que c'est l'auteur qui parle par la bouche de ses personnages. Ceci se vérifie concrètement en évaluant comment l'auteur se situe par rapport à ceux-ci et on a distingué plusieurs degrés dans leur proximité : d'abord, l'identité de nom qui met en jeu un personnage portant le même nom que l'auteur, ensuite le double qui est un personnage apparaissant comme une reproduction théâtrale explicite de l'auteur, enfin le décalage du regard de l'auteur dans un être fictif. De surcroît, ce sentiment d'avoir à faire à un personnage qui est une transposition ou un pendant de l'auteur lui-même s'étaye par des vérifications, des justifications, des enquêtes précises qui invitent le spectateur à être, en amont de la représentation ou en aval, un lecteur, investissant tant le *paratexte* de la pièce que l'*épitexte* qui comprend notamment les écritures personnelles de l'auteur, sources considérables et

édifiantes pour aborder les œuvres. Cette enquête donne à entendre la parole de l'auteur, sous différentes formes (notes de travail, entretiens, correspondances), comme seule source fiable qui éclaire le texte. Elle invite aussi à envisager, notamment en l'absence de parole de l'auteur (cas des auteurs les plus anciens), tous les documents qui peuvent attester de la dimension autobiographique de l'œuvre (documents administratifs, témoignages). De plus, c'est en traçant les contours d'un *espace autobiographique* (composé par toutes les productions à caractère autobiographique d'un auteur) dans la carrière des auteurs de notre *corpus* qu'il est possible pour le public de confirmer les liens entre leurs vies et leurs œuvres mais aussi de voir précisément de quelles manières ils ont procédé pour adapter et transposer dans leurs drames des épisodes puisés dans leurs vies. De cette manière le public peut considérer la part autobiographique qui entre en jeu dans chacune de ces œuvres ainsi que la part de fiction et distinguer, là encore, des degrés : de l'intrusion de la fiction dans un cadre autobiographique à l'intrusion de faits autobiographiques dans une fiction. Le public entre ainsi dans les multiples jeux auxquels l'auteur se livre entre la réalité de son parcours et de ses expériences et ses inventions, ses mensonges, les détours et les déformations de sa mémoire, ses fantasmes. Le choix du théâtre comme moyen d'expression pour se raconter semble ainsi participer à la volonté des auteurs de montrer que la fiction caractérise toute démarche autobiographique, le « moi » qu'on se raconte à soi-même et dont on essaye de donner une image est, par cette tentative même, amputé, modifié et se donne comme illusion, construction, fiction. Ceci est donc renforcé par la forme dramatique qui implique un écart entre l'auteur et sa propre parole, mise dans la bouche d'êtres fictifs.

Si l'intrusion d'une expression autobiographique dans les œuvres dramatiques implique une enquête, c'est qu'il n'apparaît pas forcément toujours avec clarté et à première vue. En effet, il est étroitement lié au désir des auteurs de faire part, plus que de leurs parcours (*a fortiori* leur parcours d'un point de vue objectif, avec, par exemple, des dates et des faits précis), de leurs propres points de vue, c'est-à-dire du regard qu'ils portent sur l'existence qui est la leur. Faisant cette constatation, nous nous sommes donc interrogés, à la faveur des indications scéniques laissées par les auteurs, sur la représentation qu'ils prévoient pour leurs pièces. S'il n'y a pas de mise en scène spécifique au genre autobiographique, on peut quand même dire que les auteurs procèdent de manière constante en faisant toujours pénétrer les spectateurs dans leurs visions, dans leurs rêves et dans leurs états d'âme qui sont directement reliés à leurs histoires personnelles. De plus, on constate dans les procédés scéniques auxquels recourent les œuvres du *corpus* qu'il y a deux tendances principales dans la mise en scène quand elle touche à un texte à caractère autobiographique, deux tendances qui marquent par ailleurs une

sorte d'évolution édifiante pour comprendre le regard que portent les auteurs sur leurs propres vies. D'une part, celles-ci leur inspirent un foisonnement tant dramatique que dramaturgique: c'est le cas dans les pièces anciennes (Adam de la Halle, Molière) et dans les autobiographies théâtrales de Restif de la Bretonne et de Philippe Caubère. La perte de leurs illusions et le désenchantement poussent d'abord les auteurs des pièces les plus anciennes à déployer des procédés qui entraînent les spectateurs de l'univers quotidien du personnage qui les représente à un univers *autre* c'est-à-dire un monde merveilleux ou encore un théâtre, par la représentation dans la représentation par exemple. Fantômes, peurs, attentes s'entrevoient dans ce basculement d'un monde à l'autre. Se dégagent de ces pièces une vitesse, un enchaînement effréné d'événements, une profusion de personnages qui laissent approcher le point de vue de l'auteur : sa vie est un débordement et les faits se succèdent plus ou moins logiquement les uns après les autres sans laisser de répit à son pendant théâtral. D'autre part, on assiste à une mise en scène qui va dans le sens d'un dépouillement, essentiellement à partir du XIX^e siècle. On passe à un autre temps de la mise en scène et de ses rapports à ce qui relève de l'autobiographique, un temps propre aux textes plus contemporains. Ces derniers (textes de Strindberg, Py, Lagarce ainsi que *Wielopole-Wielopole* de Kantor) expriment l'angoisse de la mort qui se traduit sur scène par une sorte de voyage qu'effectue le personnage qui représente l'auteur à travers les propres souvenirs de celui-ci. Les auteurs réactualisent ici un lieu commun ancien qui figure le fonctionnement de la mémoire comme un cheminement dans le temps et l'espace. Par ailleurs, la dépression et la maladie, qui font éprouver le vide et l'absence, l'ennui et la lassitude, incitent les auteurs (Duras, Lagarce, Kane) à dépouiller leur mise en scène de tout ce qui pourrait nuire à la réception du texte par les spectateurs. Si, dans les pièces anciennes et les autobiographies théâtrales, l'intervention du merveilleux, de la magie, du surnaturel n'empêchait pas à la pièce d'évoluer dans l'univers quotidien de l'auteur (sa ville, sa résidence, son lieu de travail), dans ces pièces, on est tout entiers plongés dans un monde de visions dans lequel les séquences se succèdent comme au gré des souvenirs et pensées de l'auteur c'est-à-dire sans suite logique. On s'éloigne davantage de toute idée de réalisme, tant dans la trame (événements, personnages) que dans la représentation (jeu d'acteur, décors, lumières), dont le processus de création est influencé par des modèles tels que le cliché photographique. La théâtralité gagne en puissance à la faveur de stylisations, de situations concentrées en quelques gestes significatifs, d'une gestuelle ritualisée. Cependant, cette théâtralité est entièrement destinée à faire entendre le texte, à l'instar de tous les éléments de la représentation qui sont agencés de sorte que ce soient les mots qui parviennent, avant tout autre chose, aux spectateurs.

La manipulation des éléments de leur intimité influencent les auteurs dans l'utilisation qu'ils font de la parole, fil auquel se raccroche le spectateur. Mais cette parole est elle-même instable, elle semble, en de nombreux endroits, se détacher des ressorts de la trame, ne plus être la parole des personnages mais bien celle d'une instance supérieure, la voix de l'auteur, qui utilise l'acteur comme un porte-voix dans le cadre d'un conflit idéologique (joute oratoire) ou de la délivrance d'un récit (narration dans la représentation). En procédant de la sorte, l'auteur suscite un effet d'intimité aux spectateurs à qui est adressé un certain nombre de répliques, en-deçà des répliques que les personnages s'échangent et qui participent à la progression - ou à l'absence de progression - de l'action. Pour que le spectateur sente que des répliques lui sont particulièrement destinées, l'auteur prévoit une oralité qui participe à indiquer que c'est de lui-même dont il parle, donnant ses vues sur des faits et situations connus de lui et ce par la bouche des personnages. De fait, la gestion du texte dans une partie de l'écriture dramatique à caractère autobiographique à l'époque contemporaine vise à mettre le spectateur dans un état particulier. Étourdi, charmé, comme envoûté, tout entier plongé en lui-même et en même temps mis à disposition vers le dehors, il est prêt à recevoir, à *entendre* ce qui habite l'auteur, c'est-à-dire ce qui a trait à la mélancolie qui l'assaille. En délivrant les éléments de leur mal-être, de leur solitude, de leur dégradation physique et mentale, de leur déchirement intérieur, nos auteurs cherchent à laisser une trace qui se perpétuera au-delà de leur disparition. Ils font ainsi part de leur espoir d'être entendus par-delà la mort à défaut de l'être de leur vivant. Car ces textes à caractère autobiographique cherchent plus que les autres une oreille amie dans laquelle résonnera, à travers le temps, les éléments engendrés par l'expérience personnelle, laquelle appelle l'amertume, la résignation, la colère, la tristesse, la nostalgie, la sympathie, la compassion, la compréhension, la connivence. Dans le rythme délicat qui caractérise le langage de ces pièces, fait de césures, de suspensions, de reprises de la parole, dans ses sonorités, dans ses répétitions, dans ses silences, qui donnent aux textes leur aspect étrange, on entend un langage qui est de l'ordre du poétique insufflé au drame. Les inflexions des voix (appels, arrêts, envolées), les changements de rythmes (hésitations, accélérations, ralentissements), la gestion des répliques (entrecroisements, monologues), l'irrégularité des tons, sont autant de signes de la présence fragile de la voix de l'auteur qui se révèle aux oreilles du spectateur, qui est celui qui écoute bien plus qu'il n'est spectateur finalement. Avec les procédés poétiques, c'est une musicalité qui se donne à entendre comme si les auteurs se servaient de la parole comme d'un instrument de musique dont les notes activent les émotions des spectateurs. Par cette musicalité, l'auteur renoue le lien qui unissait, aux origines antiques, la poésie et la lyre, l'expression d'un seul homme au rythme du Monde,

le chant individuel aux accords harmonieux. L'expérience personnelle sert ici de lien avec le Monde car en elle chacun prélève ce qu'il souhaite, ce qui le console, ce qui le révolte. Cet arrière-plan musical (utilisation de la langue, musique comme inspiration des auteurs, présence de musique dans la mise en scène) amplifie donc une esthétique de l'émotion qui vise à toucher le cœur de l'*Autre*-spectateur/lecteur.

On a ici tenté d'évaluer un certain nombre d'aspects liés à l'expression autobiographique dans le drame et ce du point de vue de l'auteur. Cette expression existe donc bien dans toute sa complexité et elle s'étaye par une enquête qui amène le lecteur/spectateur à être actif au-delà de la lecture de la pièce et de sa représentation. En utilisant son propre parcours et ses expériences personnelles dans ses pièces, l'auteur dramatique modifie de plus en plus sa place par rapport à un public dont il attire l'attention dans sa direction par les moyens étudiés ici : identité des personnages par rapport à lui, procédés recourus dans la mise en scène qui font pénétrer dans son point de vue, gestion de l'univers sonore et du langage verbal qui font entendre sa voix. L'auteur installe donc les signes de sa présence qui participent à l'établissement du lien qu'il entend établir avec les lecteurs et les spectateurs. Bien-sûr, ce lien peut demeurer imperceptible pour celui qui ne connaît pas l'auteur, ne dispose d'aucun renseignement à son propos ni au propos de la pièce et qui n'entame pas de recherches complémentaires. Cette absence de renseignement ne porte pas vraiment préjudice à sa réception de la pièce. Cependant, pour celui qui connaît l'auteur et/ou s'investit dans des recherches complémentaires, à la recherche de ce dernier dans son texte, la lecture ainsi que la représentation prendront une autre tournure, qui accentue l'émotion que cherche à provoquer l'auteur en exploitant la fonction libératrice et consolatrice d'un langage verbal dont il exploite les ressources poétiques.

La présence d'une expression autobiographique dans les pièces contemporaines permet de la confronter aux réflexions menées dans le champ intellectuel et philosophique de la même époque par des artistes, des penseurs et des théoriciens tels que Gilles Deleuze, Maurice Blanchot, Serge Doubrovski, Georges Gusdorf, réflexions au sujet de l'expression de soi et du « je » dans la création artistique (littérature, arts plastiques, cinéma, théâtre) qui sont parfois les objets de critiques assez virulentes. On peut voir dans l'intrusion de l'expression autobiographique dans l'écriture dramatique une parfaite coïncidence avec l'idée deleuzienne selon laquelle il faut une distance au « je » pour exprimer l'émotion qui est la sienne : « L'émotion ne dit pas « je ». (...) On est hors de soi. L'émotion n'est pas de l'ordre du moi mais de l'événement. Il est très difficile de saisir un événement, mais je ne crois pas que cette saisie implique la première personne. Il faudrait plutôt avoir recours, (...) à la troisième

personne, quand il dit qu'il y a plus d'intensité dans la proposition « il souffre » que dans « je souffre »¹ ». En transférant son « je » dans le « je » d'un être fictif qui prend, au détour d'une réplique, d'une tenue vestimentaire, d'un nom, l'apparence de l'auteur, ce dernier procède en mettant une distance entre lui-même et son propre parcours personnel, projeté dans une représentation. Autrement dit, nos auteurs dramatiques explorent de nouvelles manières de parler de soi, des manières détournées, voilées, indirectes, fragmentées qui tentent d'échapper à une certaine critique de l'autobiographie en tant que forme d'expression bourgeoise parce qu'elle privilégierait le « je » au détriment du « nous » dans un « abandon complaisant à l'effusion suggestive² » qui caractériserait, plus globalement, la création postmoderniste. En outre, si nos auteurs veulent parfois mettre en valeur ce qu'ils ont d'unique, à la manière de Jean-Jacques Rousseau, si ils usent de postures (se montrant démunis, abandonnés *etc.*), et si ils veulent dévoiler leur point de vue sur leur existence (notamment par la mise en scène), il ne s'agit pas pour eux de mettre en valeur leurs qualités ou leurs actes. En somme, il ne s'agit pas d'un discours d'auto-satisfaction, les personnages les représentant et les actes qu'ils accomplissent étant d'ailleurs, souvent, pathétiques, ridicules ou vulgaires, ce sont plus majoritairement leurs faiblesses qu'ils exposent. De plus, les expériences personnelles qu'ils évoquent ou qu'ils utilisent les amènent à traiter des sujets qui touchent un large public, la mélancolie - qui est aussi un lieu commun ancien - demeurant le meilleur exemple de cela. Ils extirpent l'évocation de l'expérience personnelle de son ordre anecdotique, égocentrique. L'autobiographie est ici un matériau, un tremplin à la création, elle n'est pas mise en avant en tant que telle (excepté dans les pièces de Restif et Caubère, encore que leurs doubles respectifs ne portent pas leur nom, marquant, une fois de plus, une distance) et elle évolue parfaitement dans les territoires du mensonge, de la supercherie, du fantasme. Pour cette raison, il n'est pas question de voir dans ces œuvres une démarche testimoniale qui impliquerait un refus de l'invention et une posture d'honnêteté excluant un potentiel jeu avec la vérité.

Notre sujet, qui traite d'un fait mineur, nous permet d'observer ce qui caractérise une petite partie de la création théâtrale contemporaine, petite mais néanmoins révélatrice de ce qui anime cette dernière en dehors des préoccupations plus dominantes. Avec l'aspiration à parler de soi (qu'elle soit plus ou moins forte), c'est le langage verbal et plus largement la dimension sonore qui sont sollicités dans des pièces dont on peut dire qu'elles s'entendent autant ou même davantage qu'elles ne se voient, tandis que le *voir* devient une action mentale pour le

¹ Gilles Deleuze, « La peinture enflamme l'écriture », *Deux régimes de Fous, textes et entretiens 1975-1995*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2003, p. 172.

² Jean-Michel MAULPOIX, *Du lyrisme, Op. cit.*, p. 8.

spectateur, à l'instar de ce qui se passe dans la relation entre le lecteur et le livre. La place du drame est réévaluée en tant que production littéraire, liée au roman et à la poésie, mais destinée à être oralisée. Tous les textes qui forment notre *corpus* accordent à la parole une place de choix, qu'elle soit l'unique moteur d'une action qui progresse ou pas, de manière vraisemblable ou pas, qu'elle se combine à l'action des éléments matériels de la scène ou qu'elle constitue l'unique objet de la représentation. Dans les pièces les plus contemporaines précisément (Duras, Kane, Lagarce, Py, Mouawad), la parole est mise en valeur *a contrario* d'un corps et d'une dimension visuelle qui ont été privilégiés au XX^e siècle - danse, cirque, mime sont de plus en plus sollicités sur les scènes - au détriment d'un langage verbal vu comme élitiste, dénué de sens et vain. Toute la représentation se focalise sur l'émission du texte, sur le chemin invisible que se fraye chaque mot. On pourrait nous objecter que, à la lumière des études menées sur *Wielopole-Wielopole* de Tadeusz Kantor, toutes les pièces de notre *corpus* contemporain n'entrent pas dans le cadre d'un travail sur la langue en particulier. Pourtant, cette pièce, pour laquelle les réflexions se sont surtout focalisées sur l'espace et les objets, gagne à être entendue autant que vue, tant le travail sur la parole y est précis. C'est d'ailleurs la première pièce pour laquelle le metteur en scène écrit lui-même le texte : dialogues, déclarations, chants mais aussi grincements, cris, rires forment une dimension sonore destinée à soulever, dans le spectateur, des sentiments et sensations très variés, allant de l'attendrissement à l'exaspération.

Cette littérature dramatique qui noue au genre autobiographique se situe aux exactes antipodes d'esthétiques qui dominant davantage dans le paysage de la création théâtrale à la fin du XX^e siècle et au début du XXI^e siècle. Les pièces de cette période vident le langage de sa substance signifiante pour en révéler l'absurdité comme le montre le travail de Valère Novarina par exemple. Elles modèlent une nouvelle manière de concevoir le drame en lui ôtant sa fonction narrative, prenons les mises en scène du Théâtre du Radeau, vastes collages de textes qui déconstruisent toute idée de drame - en tant qu'une histoire donnée à suivre - en attaquant la notion de sens. C'est aussi un langage exploitant largement le cynisme à des fins critiques qui est audible dans ces œuvres les plus contemporaines (Rodrigo Garcia étant un des représentants de cette tendance). Il semble que la sollicitation intellectuelle des spectateurs soit conditionnée par une forme de violence mordante, cinglante, grinçante, détonante, éventuellement par un réalisme clinique, qui les interpelle, les pousse dans leurs retranchements, les exaspère. De plus, le langage est aussi mis au service d'un discours essentiellement porté sur la société contemporaine dans lequel la trajectoire de l'individu n'est envisagée que comme une conséquence de facteurs globaux : un monde du travail cruel (ce

que montre bien *Les Marchands* de Joël Pommerat), une spéculation financière omniprésente, une paupérisation des classes moyennes *etc.* La stimulation intellectuelle des spectateurs semble donc être opposée à l'émergence d'une émotion qui serait complaisante, fatalement tournée vers soi, forcément vectrice d'erreurs de jugement. Or, la représentation des drames qui ont retenu notre attention constitue une expérience particulière par laquelle chaque spectateur laisse son esprit emporté par des mots qui tracent un portrait de l'individu qui est moins vu comme un composant du monde moderne (travailleur, spéculateur, révolutionnaire) que comme un vecteur d'émotions par ses états d'âme, ses secrets, ses compromis, ses répugnances, ses vices, ses douleurs, tout ce qui naît en lui quand il est contact avec le Monde.

Les larmes, les vibrations du corps, la cadence d'un souffle suspendu à la parole naissent dans le spectateur en-deçà de toute réflexion construite, conformément à une utilisation de la parole qui n'est pas destinée à convaincre, expliquer, démontrer, militer mais plutôt à faire sentir et à faire imaginer dans le sens de voir intérieurement. Nos textes présentent la particularité de chercher à susciter l'émotion par des moyens très précis, pour qu'elle soit le canal d'un cheminement intellectuel qui agite plus profondément, plus intimement, peut-être plus durablement, le spectateur. En effet, en misant sur l'émotion comme composante principale de la réception du public, les auteurs entendent moins attirer l'attention sur les faits qu'ils rapportent, qui peuvent eux-mêmes heurter assez violemment le public (injustice sociale, conflits armés, maladie physique et mentale, solitude, précarité), que sur les manières avec lesquelles la langue se fait le vecteur d'un appel, d'une tension, par laquelle l'auteur invite le public à ressentir. La violence est soustraite à l'utilisation de la langue et c'est la douceur, la délicatesse, la fragilité qui fait tendre l'oreille au public, lui faisant entendre comment un individu peut appeler, avec force, l'attention d'un autre humain, « (...) Quelqu'un ou quelqu'un d'autre / Chacun chaque tous³ ». A ce titre, on observe la différence de langage significative entre la dernière pièce de Sarah Kane et les précédentes : *4.48 psychose* présente une délicatesse absente dans les autres, qui sont caractérisées par la férocité des échanges verbaux et des actes entre les personnages (*Purifiés*, *Manque*). De même, *Incendies* de Wajdi Mouawad se démarque par la considérable réduction de l'ironie qui peuplait des pièces comme *Littoral*.

Dans une perspective plus générale, l'intrusion de l'expression autobiographique dans les écritures dramatiques contemporaines est une conséquence du désir des artistes à faire de la représentation un moment de partage essentiellement émotionnel, qui rompt avec l'héritage de Brecht c'est-à-dire avec l'idée que l'émotion est ennemie de la réflexion. L'expression

³ Sarah KANE, *4.48 Psychose*, *Op. cit.*, p. 30.

autobiographique entre dans le cadre d'un mouvement plus large dans la création théâtrale, incarné par des pièces telles que *Isabella's room* de Jan Lauwers (Belgique, 2005), *Transfer* de Jan Klata (Pologne, 2009), *Dopo la battaglia* de Pippo Delbono (Italie, 2012) qui explorent le genre autobiographique au théâtre avec d'autres méthodes et en frôlant parfois d'autres formes comme la danse ou la performance. Lauwers invente une fausse autobiographie à partir d'un élément réellement issu de son histoire personnelle (la mort de son père), Klata investit le témoignage en faisant raconter par des vieillards (qui sont pour l'occasion acteurs amateurs), l'histoire des frontières polonaises après la Seconde Guerre Mondiale depuis leur point de vue d'enfants ou de jeunes personnes, qu'ils étaient à ce moment là, enfin Pippo Delbono opère à un subtil mélange entre éléments autobiographique et éléments inventés dans les images qui structurent ses spectacles, ce qui invite à prolonger l'étude dans les rapports entre mise en scène et autobiographie.

De Musset à Pippo Delbono, on envisage donc une scène de l'époque contemporaine qui a en vue de susciter l'émotion, en particulier les larmes, en invitant sur la scène un Moi qui apparaît toujours, qu'il soit plus ou moins affirmé, comme une petite déflagration dans un genre théâtral qui semblerait, à première vue, hermétique à l'expression de soi.

Bibliographie

CORPUS

- CAUBERE, Philippe, *Le Roman d'un acteur; L'Âge d'or* (Tome 1), Paris, Joëlle Losfeld, 1994
- DURAS, Marguerite, *L'Éden Cinéma*, Paris, Mercure de France, 1977
- KANE, Sarah, *4.48 Psychose* (traduction Evelyne Pieiller), Paris, L'Arche éditeur, 2001
- KANTOR, Tadeusz, *Wielopole-Wielopole*, réalisation : D. Bablet, J. Hanich, coproduction : Groupe de recherches théâtrales et musicologiques du CNRS / Théâtre Régional Toscan, film noir et blanc, 1h30. Tournage à Florence, Église Santa Maria, 1980
- KANTOR, *Wielopole-Wielopole*, Londres, Marion Boyars, 1990
- LAGARCE, Jean-Luc, *Le Pays lointain*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 1999
- MOUAWAD, Wajdi, *Incendies*, Arles, Actes Sud, collection Babel, 2003
- MUSSET, Alfred de, *Fantasio*, Gallimard, 2009
- PY, Olivier, *Théâtres, Théâtre complet II*, Actes Sud, 2009
- RESTIF DE LA BRETONNE, Nicolas-Edme, *Le Drame de la vie contenant un homme tout entier*, Paris, Imprimerie Nationale Éditions, collection Le Spectateur français, 1991
- STRINDBERG, August, *Le Chemin de Damas* (traduction Alfred Jolivet et Maurice Gravier), *Théâtre complet (tome III)*, Paris, L'Arche, 1983
- STRINDBERG, August, *Le Songe* (traduction Carl-Gustaf Bjurström et André Mathieu), *Théâtre complet (tome V)*, Paris, L'Arche, 1986
- STRINDBERG, August, *La Grand'Route* (traduction Carl-Gustaf Bjurström et André Mathieu), *Théâtre complet (tome VI)*, Paris, L'Arche, 1986

Corpus secondaire

- AL-JOUNDI, Darina, *Le Jour où Nina Simone a cessé de chanter*, Arles, Actes Sud, collection Babel, 2010
- CAUBERE, Philippe, *Claudine et le théâtre, L'Homme qui danse*, Premier cycle, Paris, Joëlle Losfeld, 2000
- CAUBERE, Philippe, *68 selon Ferdinand (Octobre et Avignon), L'Homme qui danse* (Deuxième cycle) Paris, Joëlle Losfeld, 2002
- DE LA HALLE, Adam, *Le Jeu de la Feuillée* (traduction Jean Rony), Bordas, 1969
- DE LA HALLE, Adam, *Le Jeu de la Feuillée* (traduction Claude Buridant et Jean Trotin), Paris, Honoré Champion, 1972
- LAGARCE, Jean-Luc, *Juste la fin du monde, Théâtre complet III*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, [1999], 2007
- LAGARCE, Jean-Luc, *Derniers Remords avant l'oubli, Théâtre complet III*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, [1999], 2007
- LAGARCE, Jean-Luc, *Histoire d'amour (repérages), Théâtre complet II*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2000
- LAGARCE, Jean-Luc, *Histoire d'amour (derniers chapitres), Théâtre complet III*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, [1999], 2007
- MOLIERE, *L'Impromptu de Versailles, Œuvres complètes II*, Paris, Garnier-Flammarion, 1965
- MUSSET, Alfred de, *Les Caprices de Marianne*, Sylvain Ledda (éd.), Pocket Classiques, 2006
- MUSSET, Alfred de, *On ne badine pas avec l'amour*, Éditions Gallimard, 2010.
- MUSSET, Alfred de, *Lorenzaccio*, Librairie Générale Française, collection Théâtre de poche, 2000
- POMERLO, Marcel, *L'Inoublié*, Les éditions du Lilas, 2003
- STRINDBERG, August, *Père* (traduction Raymond Lepoutre et Terge Sinding), Comédie

Études

Écrits personnels (Journaux intimes, correspondances)

- CAUBERE, Philippe, *Les Carnets d'un jeune homme*, Denoël, 1999
DE MUSSET, Alfred, *Correspondance*, Paris, Mercure de France, 1984
DE MUSSET, Alfred, (L. Chotard, M. Cordroc'h, R. Pierrot éd.), *Correspondance d'A. de Musset (1826-1839)*, Paris, P.U.F., 1985
DURAS, Marguerite, *Cahiers de la guerre et autres textes*, Paris, P.O.L./IMEC, 2006
LAGARCE, Jean-Luc, *Journal 1977-1990*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2007
LAGARCE, Jean-Luc, *Journal 1990-1995*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2007
RESTIF DE LA BRETONNE, Nicolas-Edme, *Mes Inscriptions*, Paris, Plon, 1889
RESTIF DE LA BRETONNE, Nicolas-Edme, *Mes Inscriptions (1779-1785) Journal (1785-1789)*, Houilles, Éditions Manucius, 2006
STRINDBERG, August, *Journal occulte* (traduction Jacques Naville), Paris, Mercure de France, 1971

Œuvres en prose (romans, nouvelles)

- DURAS, Marguerite, *Un barrage contre le Pacifique*, Éditions Gallimard, collection Folio, 1950
LAGARCE Jean-Luc, *Trois récits (L'Apprentissage, Le Bain, Le Voyage à La Haye)*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2001
MOUAWAD, Wajdi, *Visage retrouvé*, Actes-Sud, 2002
MOUAWAD, Wajdi, *Le Poisson-Soi*, Éditions du Boréal, 2011
MUSSET, Alfred de, *La Confession d'un enfant du siècle*, Paris, Flammarion, 2010
POMERLO, Marcel, ROBITAILLE, Geneviève (éd.), *Possibilités d'averses*, Mœbius : écritures / littérature, n°91, automne 2001
RESTIF DE LA BRETONNE, Nicolas-Edme, *Œuvres*, Genève, Slatkine, 1978
RESTIF DE LA BRETONNE, Nicolas-Edme, *Les Nuits de Paris*, Éditions d'aujourd'hui, 1978
RESTIF DE LA BRETONNE, Nicolas-Edme, *Monsieur Nicolas*, 6 tomes, Paris, Éditions Jean-Jacques Pauvert, 1959
RESTIF DE LA BRETONNE, Nicolas-Edme, *Monsieur Nicolas*, Gallimard, Bibl. Pléiade, 1989
ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Les Confessions (Livres I à IV)*, Paris, Larousse/SEJER, 2004
ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Les Confessions (Livre I à VI)*, Librairie Générale Française, 2012
ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Les Confessions (Livre VII à XII)*, Paris, Flammarion, 2002.
ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Les Rêveries du Promeneur solitaire*, Paris, Librairie générale française, coll. Le livre de Poche classique, 2001
STRINDBERG, August, *Inferno* (traduction C.-G. Bjurström), Gallimard, collection Imaginaire, 2005
STRINDBERG, August, *Œuvre autobiographique (Le Fils de la servante, Fermentation, Dans la chambre rouge, L'Écrivain, Le Plaidoyer d'un fou, Lui et Elle)* (traduction C.-G. Bjurström et Georges Perros), Paris, Mercure de France, 1990

Biographies

- ADLER, Laure, *Marguerite Duras*, Paris, Gallimard, 1998
BLOT-LABARRERE, Christiane, *Marguerite Duras*, Paris, Éditions du Seuil, 1992
BONVALLET, Pierre, *Molière de tous les jours*, Le Pré aux Clercs, 1985
BRAY, René, *Molière, homme de théâtre*, Paris, Mercure de France, 1954
CHARTON, Ariane, *Alfred de Musset*, Paris, Gallimard, coll. Folio biographies, 2010
MUSSET, Paul de, *Alfred de Musset*, Éditions Points, 2010
TABARANT, Adolphe *Le Vrai Visage de Restif de la Bretonne*, Paris, Éditions Montaigne, 1936
THIBAUDAT, Jean-Pierre, *Le Roman de Jean-Luc Lagarce*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2007
VALLIER, Jean, *C'était Marguerite Duras (1914-1945)*, tome 1, Fayard, 2006
VALLIER, Jean, *C'était Marguerite Duras (1945-1996)*, tome 2, Fayard, 2010

Œuvres audio-visuelles

- LAGARCE, Jean-Luc (réalisation), *Portrait* (1993), DVD Éditions Les Solitaires Intempestifs, minute, 2007
LAGARCE, Jean-Luc (réalisation), *Journal vidéo* (1992), DVD Éditions Les Solitaires Intempestifs, 51 minutes, 2007
PY, Olivier (réalisation), *Méditerranée*, Sombrero Films, couleur, 32 minutes, 2011

Ouvrages généraux

- Dictionnaire de la Littérature française du XXe siècle*, Paris, Encyclopaedia Universalis, 2000
CORVIN, Michel, *Dictionnaire encyclopédique du Théâtre*, Paris, Éditions Larousse, 2003
PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du Théâtre*, Paris, Dunod, 1996
QUERARD, Joseph-Marie, *La France littéraire ou Dictionnaire bibliographique des savants*, Paris, Firmin Didot père et fils, 1864
ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau*, Bern, Peter Lang / Éditions scientifiques internationales, 2008
RUSS, Jacqueline, *Dictionnaire de Philosophie*, Paris, Bordas, 1991

Études spécifiques : la littérature théorique

Théâtre et écriture dramatique

- ABIRACHED, Robert, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Gallimard, 1994
ARTAUD, Antonin, *Le Théâtre et son double*, Folio, coll. Folio Essais, 1985
ASLAN, Odette (éd.), *Le Corps en jeu*, CNRS Éditions, collection Arts du spectacle, 2000
BANU, Georges, HURAUULT Chantal (éd.), « La Vérité autobiographique » (dossier), *Alternatives théâtrales* n°85-86 (sous la direction de), 2e trimestre 2005
BANU, Georges, *Exercices d'accompagnement*, Saint-Jean-de Vedas, L'Entretemps, 2002
BRECHT, Brecht, *Petit organon pour le théâtre*, L'Arche, Scène ouverte, 1997
BUFFAT, Marc (éd.), *Diderot. L'Invention du drame*, Klincksieck, 2000
BIET, Christian, TRIAU, Christophe, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Paris, Édition Gallimard, coll. Folio essais, 2006

CLAUDEL, Paul, « Nô », *L'Oiseau noir dans le soleil levant*, Paris, Gallimard, Nrf Poésie, 1993
 DE ROUGEMONT, Martine, « Notes sur le théâtre autobiographique », *Dramaturgies, Langages dramatiques (Mélanges pour Jacques Scherer)*, Paris, A.-G Nizet, 1986
 DESPIERRES, Claire, FIX, Florence (éd.), *Le Destinataire au théâtre (1950-2000) A qui parle-t-on ?* Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2010
 DIDEROT, Denis, *Paradoxe sur le comédien / Entretiens sur le Fils naturel*, Paris, Flammarion, 1981
 DIDEROT, Denis, *Œuvres (IV) Esthétique-théâtre*, Paris, Éditions Robert Laffont, S.A, 1996
 DUFOURNET, Pierre, *Le Théâtre arrageois au XIII e siècle*, Orléans, Paradigme, 2008
 FERAL, Josette, « La théâtralité. Recherche sur la spécificité du langage théâtral », *Poétique*, n°75, septembre 1988
 FIX, Florence, Frédérique, TOUDOIRE-SURLAPIERRE, *L'Autofiguration dans le théâtre contemporain*, Éditions universitaires de Dijon, 2011
 FOUCHET, Paul, *Entre cour et jardin*, Amyot, 1867
 GOLDBERG, RoseLee, *La Performance du futurisme à nos jours*, Thames and Hudson, L'univers de l'art, 2012
 HUBERT, Marie-Claude, *Les Grandes Théories du théâtre*, Paris, Armand Colin, 1998
 JAMATI, Georges, *Théâtre et vie intérieure*, Paris, Flammarion, 1952
 KOWZAN, Tadeusz, *Théâtre miroir. Métathéâtre de l'Antiquité au XXIe siècle*, L'Harmattan, 2006
 KRZEMIEN, Térésa, *Le Théâtre en Pologne*, Varsovie, 4-5, 1975
 LE PORS, Sandrine, *Le Théâtre des voix*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011
 LEROUX, Louis Patrick , « Théâtre autobiographique : quelques notions », *Jeu : revue de théâtre*, N°111 (2), 2004
 LOSCO-LENA, Mireille, *La Scène symboliste (1890-1896)*, Grenoble, Ellug, 2010
 MARIE, Gisèle, *Le Théâtre symboliste*, Paris, A.-G Nizet, 1973
 REGY, Claude, *L'État d'incertitude*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2002
 REGY, Claude, *Au-delà des larmes*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2007
 ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Lettre à d'Alembert*, Paris, Éditions Flammarion, 2003
 SARRAZAC, Jean-Pierre, *Théâtres intimes*, Actes Sud, 1989
 SARRAZAC, Jean-Pierre, *L'Avenir du drame*, Belfort, Circé/poche, 1999
 SIMEON, Jean-Pierre, *Quel théâtre pour aujourd'hui ?* , Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2007
 SOURIAU, Étienne, *Les Deux cent mille situations dramatiques*, Paris, Flammarion, 1950
 STANISLAVSKI, Constantin, *La Formation de l'acteur*, Paris, Pygmalion, 1986
 STAROBINSKI Jean, *Diderot et le théâtre*, Les Grands dramaturges, Comédie Française, 1984
 STEINER, Georges, *La Mort de la tragédie*, Paris, Gallimard, Folio essais, 1993
 SZONDI, Peter, *Théorie du drame moderne*, Lausanne, L'âge d'homme, 1983
 THORET, Yves, *La Théâtralité. Étude freudienne*, Paris, Dunod, 1993
 THOMASSEAU, Jean-Marie, *Théâtre : le retour au texte ?*, *Littérature*, Paris, Larousse, n°138, juin 2005
 TOUDOIRE-SURLAPIERRE, Frédérique, *Hamlet. L'Ombre et la mémoire*, Éditions du Rocher, 2004
 UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre*, Belin, 1996
 UBERSFELD, Anne, *L'École du spectateur (Lire le théâtre II)*, Paris, Belin, 1996
 UBERSFELD, Anne, *Le Dialogue de théâtre, (Lire le théâtre III)*, Éditions Belin, 1999
 VINAVER, Michel, *Écritures dramatiques*, Actes Sud, 1993

Littérature (roman, autobiographie, poésie)

- ARISTOTE, *La Poétique*, Librairie générale Française, collection Le Livre de Poche, 1990
- BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978
- BARTHES, Roland, *Sur Racine*, Paris, Seuil, 1963
- BARTHES, Roland, *Essais critiques*, Seuil, 1964
- BARTHES, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Gonthier, « Médiations », 1970
- BARTHES, Roland, *S/Z*, Seuil, 1976
- BARTHES, Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977
- BARTHES, Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1995
- BAYARD, Pierre, *Et si les œuvres changeaient d'auteur ?*, Paris, Éditions de Minuit, 2010
- BEAUJOUR, Michel, *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*, Paris, Éditions du Seuil, collection Poétique, 1980
- BLANCHOT, Maurice, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 1955
- BLANCHOT, Maurice, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959
- BLANCHOT, Maurice, *Le Pas au-delà*, Gallimard, 1973
- BLANCHOT, Maurice, *Le Ressassement éternel suivi de Après coup*, Paris, Éditions de Minuit, 1983
- BORGOMANO, Madeleine, « Romans : la fascination du vide », *L'Arc*, Aix-en-Provence, n°98, 1985
- BRISSETTE, Pascal, « Poète malheureux, poète maudit, malédiction littéraire », *contextes.revues.org*, Varia, [en ligne]
- BRODA, Martine, *L'Amour du nom. Essai sur le lyrisme et la lyrique amoureuse* Paris, José Corti, 1997
- CANNONE, Belinda, *Narrations de la vie intérieure*, P.U.F, 2001
- CHAMBERS, Ross, *Mélancolie et opposition. Les Débuts du modernisme en France*, Corti, Paris, 1987
- CHIANTARETTO, Jean-François, CLANCIER, Anne, ROCHE, Anne, *Autobiographie, journal intime et psychanalyse*, Paris, Economica, coll. « Psychanalyse », 2005
- CONTAT, Michel, LEJEUNE, Philippe (éd.), *L'Auteur et le manuscrit*, Paris, PUF, 1991
- DARBEAU, Bertrand (éd.), *Poésie et lyrisme-anthologie*, GF Flammarion, 2007
- DEGOTT, Bernard, MIGUET-OLLAGNIER, Marie (éd.), *Écritures de soi et réticences*, Paris, L'Harmattan, 2001
- DELAHAYE, Ernest, *Rimbaud. L'artiste et l'être moral*, Messein, 1923
- DELAHAYE, Ernest, *Verlaine*, Messein, 1923
- DELAHAYE, Ernest, *Souvenirs familiers à propos de Rimbaud, Verlaine, Germain Nouveau*, Messein, 1925
- DERRIDA, Jacques, *L'Écriture et la différence*, Seuil, 1967
- DOMENECH, Jacques (éd.), *Autobiographie et fiction romanesque*, Association des publications de Nice-Sofia-Antipolis, 1996
- DOUBROVSKI, Serge, *Autobiographiques. De Corneille à Sartre*, Paris, P.U.F Perspectives critiques, 1988
- DUBEL, Sandrine, RABAU, Sophie, *Fiction d'auteur ? Le Discours biographique sur l'auteur de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2001
- EIGELDINGER, Marc, *Rimbaud et le mythe solaire*, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière, 1964
- EIGELDINGER, Marc, « Rimbaud et le rousseauisme », *Mythologies et intertextualité*, Genève, Slatkine, 1987
- ETIEMBLE, René, *Le Mythe de Rimbaud [2] Structure du mythe*, Paris, Éditions Gallimard, 1952
- FONTANIER, Pierre, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, 2009

GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987
 GENETTE, Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Éditions du Seuil, 1991
 GOETHE, Johann W., *Maximes et réflexions*, Brockhaus et Avenarius, 1842
 GUILLAUMIN, Jean, *Le Moi sublimé. Psychanalyse de la créativité*, Paris, Dunod, 1998
 GIRARD, Alain, *Le Journal intime*, P.U.F., 1963
 GUSDORF, Georges, *Lignes de vie I, Les écritures du moi*, Odile Jacob, 1990
 GUSDORF, Georges, *Auto-bio-graphie*, Odile Jacob, 1991
 GROUX, Pierre, MAULPOIX, Jean-Michel (éd.), *Henri Michaux. Corps et savoir*, Fontenay-aux-roses, ENS éditions, 1998
 HAMBURGER, Käte, *Logique des genres littéraires*, Paris, Éditions du Seuil, 1986
 HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Esthétique*, tome 8, Aubier-Montaigne, 1965
 JAMAIN, Claude (éd.), *La Voix sous le texte*, Actes du colloque d'Angers, 2002
 JAMATI, Georges, *La Conquête de soi, méditations sur l'art*, Paris, Flammarion, 1961
 JOUVE, Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman*, P.U.F., 1998
 LECARME, Jacques, LECARME-TABONE, Éliane, *L'Autobiographie*, Paris, Armand Colin, 1997
 LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1996
 LEJEUNE, Philippe, *Je est un autre*, Paris, Seuil, 1980
 LEJEUNE, Philippe, *Pour l'autobiographie*, Paris, Seuil, 1997
 LEJEUNE, Philippe, *Les Brouillons de soi*, Paris, Seuil, 1998
 LEJEUNE, Philippe, *L'Autobiographie en France*, Éditions Armand Colin, collection Coursus, 1998
 LEJEUNE, Philippe, *Signes de vie (Le Pacte autobiographique 2)* Paris, Seuil, 2005
 LEJEUNE, Philippe, « Autopacte », <http://www.autopacte.org>, [en ligne]
 LEJEUNE, Philippe, *Autogenèses, Les Brouillons de soi 2*, Éditions du Seuil, collection Poétique, 2013.
 LEUWERS, Daniel, *Introduction à la poésie moderne et contemporaine*, Paris, Dunod, 1998
 LITSARDAKI, Maria, SIVETIDOU, Aphrodite (éd.), *Roman et théâtre*, Paris, Éditions classiques Garnier, 2010
 LUKACZ, Georg, *La Théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1989
 LYOTARD, Jean-François, *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, 1971
 MANCAS, Madgalena Silvia, *Pour une esthétique du mensonge. Nouvelle autobiographie et postmodernisme*, Peter Lang, GmbH, 2007
 MARIE, Dominique, *Création littéraire et autobiographie*, Pierre Bordas et fils, coll. Littérature vivante, 1990
 MAULPOIX, Jean-Michel, « Jean-Michel Maulpoix et cie », <http://www.maulpoix.net>, [en ligne]
 MAULPOIX, Jean-Michel, *Du lyrisme*, Paris, José Corti, 2000
 MILLET, Dominique, *Claudél. La Beauté et l'arrière beauté*, Sedes/HER, 2000
 MIRAUX, Jean-Philippe, *L'Autobiographie. Écriture de soi et sincérité*, Éditions Armand Colin, 2005
 REY, Pierre-Louis, *Le Roman*, Paris, Hachette, 1997
 RICHARD, Jean-Pierre, *Études sur le romantisme*, Seuil, 1970
 RICOEUR, Paul, *La Métaphore vivante*, Seuil, 1975
 RODRIGUEZ, Antonio, *Le Pacte lyrique*, Sprimont, Pierre Mardaga éditeur, 2003
 ROGER, Jérôme, *Henri Michaux. Poésie pour savoir*, Lyon, Presses universitaires, 2000
 SEGALIN, Victor, *Le Double Rimbaud*, Mercure de France, 1906
 SIMONET-TENANT, Françoise, *Le Journal intime, genre littéraire et écriture ordinaire*, Paris, Téraèdre, 2004
 SIMONET-TENANT, Françoise (éd.), *Le Propre de l'écriture de soi*, Paris, Téraèdre, coll. Passage aux Actes, 2007

STAROBINSKI, Jean, *L'Œil vivant*, Éditions Gallimard, 1961
THEVOZ, Michel, *Le Miroir infidèle*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1996
ZONABEND, Françoise, *La Mémoire longue*, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 2000

Philosophie, histoire de l'art, psychanalyse, histoire

AGAMBEN, Giorgio, *Le Langage et la mort*, Christian Bourgeois, Paris, 1997
ALAZARD, Florence, *Le Lamento dans l'Italie de la Renaissance*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010
ARNAUD, Claude, *Qui dit je en nous? Une Histoire subjective de l'identité*, Paris, Grasset, 2006
BACHELARD, Gaston, *La Poétique de l'espace*, PUF, 1992
BARTHES, Roland, *La Chambre claire, note sur la photographie*, Paris, Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980
BENJAMIN, Walter, *Essais*, II, Denoël-Gonthier, 1983
BENJAMIN, Walter, *Sens unique*, Paris, Maurice Nadeau, 1988
BERGSON, Henri, *Matière et mémoire*, GF Flammarion, 2012
BURNET, Éliane, BOUVIER, Pascal, LENOIR-BELLE, Catherine (éd.), *Sémiologie du secret*, Malissard, Éditions Aleph, 2004
CHARCOT, Jean-Marc, RICHER, Paul, *Les Démoniaques dans l'art*, Paris, Éditions Macula, 1984
COLLOT, Michel, *La Matière-émotion*, Paris, P.U.F, 1997
CZECHOWSKI, Nicole (éd.), *L'Intime*, Paris, Éditions Autrement, Série Mutations n°81, juin 1986
DELEUZE, Gilles, *Deux régimes de Fous, textes et entretiens 1975-1995*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2003
DIDEROT, Denis, *Correspondance*, Éditions de Minuit, tome II, 1955-1970
DIDEROT, Denis, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, volume II, 1965
DIDEROT, Denis, *Lettre sur les sourds et les muets, Œuvres complètes (tome II)*, Le Club français du livre, tome II, 1973
DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'Invention de l'hystérie*, Paris, Éditions Macula, 1982
DUHEM, Ludovic, « L'invention dans la pensée de Gilbert Simondon », *Eurêka, le moment de l'invention*, actes du colloque, Éditions Paris-8, L'Harmattan, 2008
ECO, Umberto, *Histoire de la Beauté*, Flammarion, 2004
FOUCAULT, Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972
FOUCAULT, Michel, FINAS, Lucette, « Les rapports de pouvoir passent l'intérieur des corps », *La Quinzaine Littéraire*, n°247, 1977
FOUCAULT, Michel, « Des espaces autres », *Dits et écrits IV*, Gallimard, Bibliothèque des sciences humaines, 1994
FREUD, Sigmund, *Essais de psychanalyse*, Paris, Petite bibliothèque Payot, 1981
FREUD, Sigmund, *L'Inquiétante étrangeté*, Paris, Gallimard, 1985
FREUD, Sigmund, *Sur le rêve*, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 1988
GRACIÁN, Balthazar, *Le Héros*, Éditions champs libres, 1980
HAMON, Philippe, *Du descriptif*, Hachette, 1993
JAMAIN, Claude, *Idée de la voix. Études sur le lyrisme occidental*, Rennes, P.U.F, 2004
JAMATI, Georges, *La Conquête de soi. Méditations sur l'art*, Paris, Flammarion, 1961
JANKELEVITCH, Vladimir, *L'Irréversible et la Nostalgie*, Flammarion, 1983
JONES, Ernest, *Hamlet et Œdipe*, Gallimard, 1967
KANDINSKY, Wassily, *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, Paris, Éditions Denoël, 1989

KANT, Emmanuel, *Anthropologie du point de vue pragmatique*, Librairie philosophique J. Vrin, 2008

KRISTEVA, Julia, *Soleil noir, dépression et mélancolie*, Gallimard, 1987

LACAN, Jacques, *Le Séminaire (Livre VII Éthique de la psychanalyse)*, Paris, Le Seuil, 1986

LA METTRIE, Julien Offroy de, *L'Homme-machine*, Paris, Frédéric Henry, 1865

LE BRETON, David, *Des visages. Essai d'anthropologie*, Paris, A. M. Métailié, 1992

MANNONI, Octave, *Clés pour l'imaginaire*, Paris, Seuil, 1969

NIETZSCHE, Friedrich, *Par delà bien et mal*, Gallimard, 1971

NIETZSCHE, Friedrich, *L'Antéchrist*, Paris, Gallimard, 1974

NIETZSCHE, Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Flammarion, 2006.

PLATON, *La République*, Gallimard, Folio, 1993

QUIGNARD, Pascal, *Les Paradisiaques*, Éditions Grasset & Fasquelle, 2005

RICOEUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, Éditions du Seuil, 1990

SIMONDON, Gilbert, *Imagination et invention Cours 1964-1965*, Paris, Édition La Transparence, 2008

STAROBINSKI, Jean, *L'Encre de la mélancolie*, Seuil, La Librairie du XXI e siècle, 2012

TRAHARD, Pierre, *Les Maîtres de la sensibilité française au XVIIIe siècle (1715-1789)*, tome 3, Paris, Boivin et Cie, 1932

VAX, Louis, *La Séduction de l'étrange*, Paris, PUF, 1965

WUNENBURGER, Jean-Jacques (éd.), *Art, mythe et création*, Éditions universitaires de Dijon, 1998

ZARAGOZA, Georges, *Héroïsme et marginalité*, Nantes, Éditions du temps, 2002

Adam de la Halle

BIGWOOD, Georges, *Les Financiers d'Arras*, Revue belge de philologie et d'histoire, 1924.

DRAGONETTI, Roger, « Le Dervé-Roi dans *Le Jeu de la Feuillée* d'Adam de la Halle », *Naissance du théâtre français (XI-XIII e siècles)*, Revue des Langues Romanes, t. 95, 1991

DUFOURNET, Jean, *Adam de la Halle à la recherche de lui-même*, Paris, Honoré Champion, 2008

GUESNON, Adolphe, *Adam de la Halle et le Jeu de la Feuillée*, Paris, Champion, 1917

GUESNON, Adolphe, *Les Origines d'Arras et de ses institutions*, Hachette Livres BNF, 2012.

GUY, Henry, *Essai sur la vie et les œuvres littéraires du trouvère Adam de la Halle*, Slatkine, 1970.

LANGLOIS, Ernest, DE LA HALLE, Adam, *Le Jeu de Robin et Marion, suivi du Jeu du pèlerin*, Champion, 1992.

LESTOCQUOY, Jean, *Patriciens du Moyen Age : les dynasties bourgeoises d'Arras du XI au XV e siècle*, Arras, Mémoires de la commission des Monuments historiques du Pas-de-Calais, 1945.

MAURON, Claude, *Le Jeu de la Feuillée. Étude Psychocritique*, Paris, José Corti, 1973

R. CARTIER, Normand, *Le Bossu désenchanté*, Genève, Droz, 1971

ROUSSEL, Henri, *Notes sur la littérature arrageoise du XIII e siècle*, Revue des sciences humaines, Lille, fasc. 87, 1957

UNGUREANU, Marie, *Société et littérature bourgeoises d'Arras aux XIIIe et XIIIe siècles*, Arras, Imprimerie centrale de l'Artois, 1955

Philippe Caubère

« Philippe Caubère, acteur limite », *Télérama* n°2956, du 9 au 15 septembre 2006

« Philippe Caubère, la danse, le diable, sa vie », *L'Humanité* n°19297, mercredi 20 septembre 2006

Philippe Caubère, Les Carnets du Rond-Point n°9, Paris, Éditions RMB, 2006
 ALVAREZ, Gilles, « Je est plein d'autres : entretien avec Philippe Caubère », *La Faute à Rousseau*, n° 26, février 2001
 BRENEOL, Anne-Laure, *En plein Caubère*, Paris, Edition DVD Malavida, 2006
 BRENEOL, Anne-Laure, CAUBERE, Philippe, Entretien, *Ariane ou L'Âge d'Or, Le Roman d'un acteur*, Première partie *L'Âge d'or*, Paris, Édition DVD Malavida, 1997
 BRENEOL, Anne-Laure, CAUBERE, Philippe, Entretien, *Jours de Colère Ariane II, Le Roman d'un acteur*, Première partie *L'Âge d'or*, Paris, Édition DVD Malavida, 1997
 BRENEOL, Anne-Laure, CAUBERE, Philippe, Entretien, *Les Marches du Palais, Le Roman d'un acteur*, Première partie *L'Âge d'or*, Paris, Édition DVD Malavida, 1997
 BRENEOL, Anne-Laure, CAUBERE, Philippe, Entretien, *Les Enfants du Soleil, Le Roman d'un acteur*, Première partie *L'Âge d'or*, Paris, Édition DVD Malavida, 2002
 BRENEOL, Anne-Laure, CAUBERE, Philippe, Entretien, *La Fête de l'Amour, Le Roman d'un acteur*, Première partie *L'Âge d'or*, Paris, Édition DVD Malavida, 2002
 BRENEOL, Anne-Laure, CAUBERE, Philippe, Entretien, *Le Triomphe de la Jalousie, Le Roman d'un acteur*, Première partie *L'Âge d'or*, Paris, Édition DVD Malavida, 2002
 CHARVET, Pierre, *Conversation avec Philippe Caubère*, Paris, Éditions l'insolite, collection L'art en perspective, 2006
 LA COMEDIE NOUVELLE, « Philippe Caubère », philippecaubere.fr [en ligne]
 RIGAUD, Christine, *Philippe Caubère, un parcours exemplaire : de la création collective à la création personnelle*, Paris 3, Mémoire maîtrise IET, 1990

Marguerite Duras

ALAZET, Bernard, BLOT-LABARRERE, Christiane (éd.), *Duras*, Cahiers de l'Herne, n°86, 2005
 ARMEL, Alette (éd.), *Marguerite Duras, Les Visages d'un mythe*, Magazine littéraire n°452, avril 2006
 ABITEBOUL, Maurice, PINTHON, Monique, *De l'autobiographie au théâtre : l'image de la famille selon Marguerite Duras ou la communauté invivable*, Avignon, Université d'Avignon, Institut de recherches internationales sur les arts du spectacle, 1991
 ARMEL, Alette, *Marguerite Duras et l'autobiographie*, Paris, Castor Astral, 1990
 BARRAULT, Jean-Claude (éd.), *Écriture romanesque – Écriture dramatique (Duras, Maillet, Mishima, Ritsos)*, Cahiers Renaud-Barrault, n°91, 1976
 BENARD, Johanne, « Des barrières et des écrans : l'autobiographie au théâtre (*L'Éden cinéma de Marguerite Duras*) », *Jeu : revue de théâtre*, n°109, décembre 2003
 BERGIER, Max, DEVARRIEUX, Claire, « Ma vie à Saïgon », *Libération*, [http://www.liberation.fr.](http://www.liberation.fr), 14 mars 1996
 BLANCHOT, Maurice, DURAS, Marguerite, LACAN, Jacques, *Marguerite Duras*, Paris, Éditions Albatros, 1975
 BOURGEOIS, Sylvie, *Duras, une écriture de la réparation*, Paris, L'Harmattan, 2007
 BOUTHORS-PAILLART, Catherine, *Duras la métisse*, Droz, 2002
 CIESLAK, Benjamin, BEIGEL, Yve, (éd.), *Marguerite Duras : l'existence passionnée*, Actes du colloque de Postdam, Université de Postdam, 18-24 avril 2005
 COUSSEAU, Anne, *Poétique de l'enfance chez Marguerite Duras*, Genève, Librairie Droz, 1999
 DURAS, Marguerite, LAMY, Suzanne, ROY, André, *Marguerite Duras à Montréal*, Éditions Spirale, 1981
 DURAS, Marguerite, COSTAZ, Gilles, « Ce qui arrive tous les jours n'arrive qu'une seule fois », *Le Matin*, 28 septembre 1984

DURAS, Marguerite, LE MASSON, Hervé, « L'Inconnu de la rue Catinat », *Le Nouvel observateur*, 28 septembre – 4 octobre 1984

DURAS, Marguerite, ALPHANT, Marianne, *Le Bon plaisir de Marguerite Duras*, Émission France-Culture, 20 octobre 1984

DURAS, Marguerite, ROLLIN, André, « Au peigne fin. Marguerite Duras », *Lire*, n°136, janvier 1987

DURAS, Marguerite, MONTFOURNY, Renaud, « Des années entières dans les livres », *Les Inrockuptibles*, n°21, février-mars 1990

DURAS, Marguerite, DUMAYET, Pierre, BOBER, Robert (réalisation), *Lire et écrire*, La Sept comme Fiction (co-production), 52 min., 1992

DURAS, Marguerite, *Romans, cinéma, théâtre, un parcours 1943-1993*, Quarto Gallimard, 1997

DURAS, Marguerite, TURINE, Jean-Marc, *Marguerite Duras 1914-1996 Le Ravissement de la parole*, Paris, Harmonia mundi, collection Les grandes heures / INA / Radio France, 2003

DURAS, Marguerite, « *Écrire/Roma*, une mise en cène de Jean-Marie Patte », <http://www.théâtre odeon.eu>, lettre 53, 2004

ENGELBERTS, Matthijs, *Défis du récit scénique. Formes et enjeux du monde narratif dans le théâtre de Beckett et de Duras*, Genève, Droz, 2001

PAPIN, Liliane, *L'Autre Scène. Le Théâtre de Marguerite Duras*, Anima Libri, Saragota, 1988

RYKNER, Arnaud, « Le Théâtre de Marguerite Duras : des mots gagnés sur le silence », *Théâtre du Nouveau Roman*, Éditions José Corti, 1988

VIRCONDELET, Alain, *Duras*, Paris, François Bourin, 1991

VIRCONDELET, Alain, *Marguerite Duras. Vérité et légendes*, Paris, Éditions du Chêne, 1996

VIRCONDELET, Alain, *Marguerite Duras et l'émergence du chant*, Tournai, La Renaissance du livre, 2000

Sarah Kane

DAVID, Gwénola, « Huppert / Régy / Kane », *Théâtres*, n°5, oct-nov. 2002

GAGNON, Lise, « Regardez-là disparaître : 4.48 Psychose », *Jeu : revue de théâtre*, n°119, 2006

REGY, Claude, CHANTRE, Pierre-Louis, *L'Hebdo*, 28 novembre 2002.

REGY, Claude, *Au-delà des larmes*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2007

SAUNDERS, Graham, *Love me or kill me. Sarah Kane et le théâtre*, Paris, L'Arche éditeur, 2004

Tadeusz Kantor

<http://www.cricoteka.pl>, Centre de documentation de l'art de Tadeusz Kantor, 2005

« Kantor, homme de théâtre », *Alternatives théâtrales*, n°50, Maison du Spectacle la Bellone, décembre 1995

« Trois cahiers pour Kantor », *Théâtre / Public*, n°166-167, Genevilliers, Janvier-Avril 2003

Tadeusz Kantor. L'Époque du garçon, catalogue de l'exposition qui eut lieu du 16 octobre au 17 décembre 2010 à l'Hospice-Comtesse, Lille, Cricoteka, 2010

AMEY, Claude, *Tadeusz Kantor Theatrum litteralis*, Paris, L'Harmattan, 2002

BABLET, Denis, *Entretien avec Tadeusz Kantor. De la formation à « La Classe Morte »* (réalisation : F. Didio, R. Lubin, F. Luxereau), Co-production Serddav / CNRS - Festival d'Automne, 100 minutes, 1977

BABLET, Denis, *Le Théâtre de Tadeusz Kantor*, 145 minutes, production CNRS / Audiovisuel, Arcanal, Ministère de la culture, 1986

- BABLET, Denis (éd.), « Tadeusz Kantor, libre ou prisonnier de lui-même », *Théâtre / Public*, septembre-octobre 1990
- BABLET, Denis (éd.), *Tadeusz Kantor, Les Voies de la création théâtrale*, Paris, Éditions du CNRS, volume 11, 1993
- BABLET, Denis (éd.), *Tadeusz Kantor, Les Voies de la création théâtrale*, Paris, Éditions du CNRS, volume 18, 2005
- KANTOR, Tadeusz, *Le Théâtre de la Mort*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1977
- KANTOR, Tadeusz, *Métamorphoses*, Hachette, Galerie de France, 1982
- KANTOR, Tadeusz, *Leçons de Milan*, Acte Sud Papiers, 1990
- KANTOR, Tadeusz, *Ma Création, mon voyage*, Plume, 1991
- MEYER-PLANTUREUX, Chantal, « Les Répétitions ultimes de Tadeusz Kantor », *Alternatives Théâtrales, les répétitions, un siècle de mise en scène*, n°52-53-54, 1990
- PASSING FERGOMBE, Amos, *Tadeusz Kantor. De l'écriture scénique de la mort à l'instauration de la mémoire*, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, 1997
- SCARPETTA, Guy, *Kantor au présent, une longue conversation*, Actes Sud, série Le Temps du théâtre, 2000
- SKIBA-LICKEL, Aldona, *L'Acteur dans le théâtre de Tadeusz Kantor*, Bouffonneries n°26-27, Lecture, 1991
- UBERSFELD, Anne, *Kantor ou la parole de la mort*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1988

Jean-Luc Lagarce

- Traces incertaines, Mises en scène de Jean-Luc Lagarce 1981-1995*, Centre régional du livre de Franche-Comté, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, coll. « Mémoires », 2002
- SARRAZAC, Jean-Pierre, NAUGRETTE, Catherine (éd.), *Problématiques d'une œuvre*, colloque « Année Lagarce » I (Strasbourg), Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2007
- SARRAZAC, Jean-Pierre, NAUGRETTE, Catherine (éd.), *Regards lointains*, colloque « Année Lagarce » II (Paris-Sorbonne), Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2007
- SARRAZAC, Jean-Pierre, NAUGRETTE, Catherine (éd.), *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*, colloque « Année Lagarce » IV (Paris-Sorbonne), Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2008
- THIBAUDAT, Jean-Pierre, *Le Roman de Jean-Luc Lagarce*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2007
- THIBAUDAT, Jean-Pierre, *Jean-Luc Lagarce*, Paris, Culturesfrance, 2007

Molière

- BRISSON, Pierre, *Molière. Sa vie dans ses œuvres*, Paris, Gallimard, 1942
- CHEVALLEY, Sylvie, *Molière en son temps*, Genève, Minkoff, 1973
- MONGREDIEN, Georges, « Introduction », *MOLIERE, Œuvres complètes II*, Paris, Garnier Flammarion, 1965
- MONGREDIEN, Georges, *Recueil de textes et de documents relatifs à Molière*, Paris, CNRS, 1965
- NAUZYCIEL, Arthur, *Dossier pédagogique au « Malade imaginaire ou le silence de Molière »*, la rose des vents-scène nationale, Villeneuve d'ascq, 2000.

Wajdi Mouawad

- ARCHAMBAULT, Hortense, BAUDRILLER, Vincent, MOUAWAD, Wajdi, *Voyage pour le Festival d'Avignon 2009*, POL Festival d'Avignon, 2009

L'HERAULT, Pierre, « De Wajdi...à Wahab », *Jeu : revue de théâtre*, n° 111 (2), 2004
MOUAWAD, Wajdi, GAZAILLE, Geneviève, *L'Avenue du Mont Royal*, <http://www.montroyal.et>, 27 décembre 2005.
MOUAWAD, Wajdi, SALINO, Brigitte, « Wajdi Mouawad, enfant dans la guerre, exilé sans frontières », 7 juillet 2007, lemonde.fr
MOUAWAD, Wajdi, TIRTHANKAR, Chanda, *Wajdi Mouawad en solo et ensemble avec ses démons*, rfi.fr, 24/07/2008
MOUAWAD, Wajdi, PERRIER, Jean-François, « Entretien avec Wajdi Mouawad pour le Festival d'Avignon », theatre-contemporain.net, 2008
MOUAWAD, Wajdi, FREDA, Rita, « *Seuls*. Entretien avec Wajdi Mouawad », theatre-contemporain.net, 2011
ROY, Charles-Stéphane, *Wajdi Mouawad*, *Séquences : la revue de cinéma*, n° 234, novembre-décembre 2004

Alfred de Musset

HEYVAERT, Alain, *L'Esthétique de Musset*, Éditions SEDES, 1996
LEDDA, Sylvain, *Alfred de Musset. Les Fantaisies d'un enfant du siècle*, Gallimard, Découvertes, 2010
MASSON, Bernard, *Musset et le théâtre intérieur*, Paris, Armand Colin, 1974
POMMIER, Jean, *Variétés sur Alfred de Musset et son Théâtre*, Paris, Nizet, 1966
SAND, Georges, *Correspondance (tome II)*, Paris, Garnier, 1966

Marcel Pomerlo

BRAULT, Marie-Andrée, « La mémoire de l'eau : *L'Inoublié ou Marcel-Pomme-dans-l'eau : un récit-fleuve* », *Jeu : revue de théâtre*, n°106 (1), 2003
POMERLO, Marcel, LAUZON, Sylvain, « Pomerlo au fil de son existence », radio-canada.ca

Olivier Py

Théâtre de l'Odéon, Dossier pédagogique des *Illusions comiques*, theatre-odeon.eu

Nicolas-Edme Restif de la Bretonne

BARRAULT, Jean-Louis (éd.), *Restif de la Bretonne. Études*, Cahiers Barrault-Renaud, Paris, Éditions Gallimard, 1975
BLANCHOT, Maurice, *Sade et Restif de la Bretonne*, Éditions Complexes, Le regard littéraire, 1986
DE NERVAL, Gérard, *Les Confidences de Nicolas*, Paris, Éditions du Sandre, 2007
FUNCK-BRENTANO, Frantz, *Rétif de la Bretonne. Portraits et documents inédits*, Paris, Albin Michel, 1928
LE BORGNE, Françoise, « Le Drame de la vie (1793) de Restif de la Bretonne, théâtre en crise, théâtre pour la crise », *La Scène bâtarde entre Lumières et romantisme* (BOURDIN, Philippe, LOUBINOUX Gérard (éd.)), Service Universités Culture, collection Parcours pluriels, 2004
RESTIF DE LA BRETONNE, Nicolas-Edme, *La Mimographe*, Ressources, Genève, 1980
TABARANT, Adolphe, *Le Vrai Visage de Restif de la Bretonne*, Paris, Éditions Montaigne, 1936
TESTUD, Pierre, *Restif de la Bretonne et la création littéraire*, Genève, Librairie Droz, 1977
TESTUD, Pierre, « *Le Drame de la vie* ou le théâtre en révolution », *Europe*, avril 1990

Jean-Jacques Rousseau

- ADAMY, Paule, *Les Corps de Jean-Jacques Rousseau*, Paris, Honoré Champion Éditeur, coll. Les dix-huitièmes siècle, 1997
- BAUDELAIRE, Charles, « Poème du haschisch », *Les Paradis artificiels*, Elibron classics, 1938
- BERCHTOLD, Jacques, PORRET, Michel, *Jean-Jacques Rousseau et les arts visuels*, Genève, DROZ, 2003
- CLEMENT, Jean-Paul, CLEMENT, Pierre Paul *Jean-Jacques Rousseau : de l'éros coupable à l'éros glorieux*, Slatkine, 1976
- CROGIEZ, Michèle, *Rousseau et le paradoxe*, Champion, 1997
- CROWE, Yolande, *Le Manteau arménien de Jean-Jacques Rousseau*, <http://rousseauetudies.free.fr>, 2007
- DOMENECH, Jacques (éd.), *Autobiographie et fiction romanesque, autour des Confessions de Rousseau*, Actes du colloque international Association des publications de Nice-Sofia-Antipolis, 1996
- DUSAULX, Jean, *De mes rapports avec J.-J. Rousseau et de notre correspondance*, Paris, Didot Jeune, 1798
- GILOT, Michel, SGARD, Jean (éd.), *Le Vocabulaire du sentiment dans l'œuvre de Jean-Jacques Rousseau*, Genève, Slatkine, 1980
- MEIROZ, Jérôme, *Le Gueux Philosophe (Jean-Jacques Rousseau)*, Lausanne, Antipodes, 2003
- RAYMOND, Marcel, *Jean-Jacques Rousseau. La Quête de soi et la rêverie*, Paris, José Corti, 1962
- Jean-Jacques ROUSSEAU, *Correspondance générale de J.-J. Rousseau (vol. XVI)*, Paris, Pierre-Paul Plan, 1924-1934
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Discours sur les Sciences et les Arts, Œuvres complètes III*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1959
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Les Dialogues ou Rousseau juge de Jean-Jacques, Œuvres complètes I*, Paris, Bibliothèque de La Pléiade, 1959
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Essai sur l'origine des langues, Œuvres complètes V*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1995
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Émile ou de l'éducation*, Petits classiques Larousse, 1999
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Essai sur l'origine des langues*, Gallimard, Folio, 1990
- STAROBINSKI, Jean, *Jean-Jacques Rousseau. La Transparence et l'Obstacle*, Paris, Éditions Gallimard, 1971

August Strindberg

- ADAMOV, Arthur, *August Strindberg dramaturge*, Paris, L'Arche, 1995
- BALZAMO, Eléna, « Le Songe, modes d'emploi », *August Strindberg, Europe*, n° 858, 2000
- BALZAMO, Elena (éd.), *Strindberg*, Paris, Cahiers de l'Herne, n° 74, 2000
- LEMAITRE, Jules, « August Strindberg, Théâtre de l'Œuvre : *Le Père*, drame en trois actes, de Strindberg », *Impression de théâtre*, Paris, Lecène et Houdin, 1896
- MERCIER, Alain, « August Strindberg et les alchimistes français : Hemel, Vial, Tiffereau, Jollivet-Castelot », *Revue de littérature comparée*, n° 1, 1969
- MIGNERON, Sarah, « Le rêve d'un naturaliste, ou « Le Songe » de Stindberg », www.revue-analyses.org, vol. 3, n° 3, automne 2008
- OLLEN, Gunnar, « Strindberg 1962 », *Le Théâtre dans le monde XI* n°1, 1962.
- ROGER, Pascale, *La Cruauté et le théâtre de Strindberg*, L'Harmattan, 2004
- SARRAZAC, Jean-Pierre, *Jeux de rêves et autres détours*, Belval, Circé, 2004

STRINDBERG, August, *Théâtre cruel et théâtre mystique* (traduction Marguerite Diehl), Paris, Gallimard, 1964

Œuvres complémentaires

- BATAILLE, Georges, *Madame Edwarda, Œuvres complètes III*, Gallimard, 1971
CLAUDEL, Paul, *Le Soulier de satin*, Gallimard, 1957
DU BELLAY, Joachim, *Les Regrets et autres œuvres poétiques*, Gallimard, NRF Poésie, 1967
DURAS, Marguerite, *Les Lieux*, Minuit, 1977
DURAS, Marguerite, *Le Camion*, Minuit, 1977
DURAS, Marguerite, *Outside*, Albin Michel, 1981
DURAS, Marguerite, *L'Amant*, Minuit, 1984
DURAS, Marguerite, *La Vie matérielle*, P.O.L Éditeurs, 1987
DURAS, Marguerite, *Emily L.*, Minuit, 1987
DURAS, Marguerite, *L'Amant de la Chine du Nord*, Gallimard, 1991
DURAS, Marguerite, *Écrire*, Paris, Éditions Gallimard, coll. Folio, 1993
DURAS, Marguerite, *Les Yeux verts*, Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, 1996
GENET, Jean, *Le Journal d'un voleur*, Paris, Gallimard, 1991
KANE, Sarah, *Purifiés* (traduction Evelyne Pieiller), Paris, L'Arche, 1999
KANE, Sarah, *Manque* (traduction Evelyne Pieiller), Paris, L'Arche, 2002
LAGARCE, Jean-Luc, *Du luxe et de l'impuissance*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2000
LAGARCE, Jean-Luc, *Quichotte (Livret d'opéra)*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, coll. « Bleue », 2007
MALLARME, Stéphane, *Divagations*, Gallimard, 2003
MICHAUX, Henri, *Poèmes*, Paris, Poésie / Gallimard, 1927
MICHAUX, Henri, *Qui je fus*, Paris, Poésie / Gallimard, 1973
MOLIERE, *La Princesse d'Elide, Œuvres complètes II*, Paris, Garnier-Flammarion, 1965
MOLIERE, *La Critique de L'École des Femmes*, Paris, GF Flammarion, 1965
MOLIERE, *Le Malade imaginaire*, Gallimard, collection Folio plus classiques, 2012
MOUAWAD, Wajdi, *Rêves*, Actes Sud-Papier, 2002
MOUAWAD, Wajdi, *Littoral*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud-Papiers, 2009
MUSSET, Alfred de, *Théâtre complet*, Paris, Bibliothèque La Pléiade, Gallimard, 1958
MUSSET, Alfred de, *Il ne faut jurer de rien*, Gallimard, collection Folio, 2011
RACINE, Jean, *Phèdre*, Pocket, 1998
RESTIF DE LA BRETONNE, Nicolas-Edme, *Sara ou la dernière aventure d'un homme de quarante-cinq ans*, Paris, Stock, coll. « À la promenade », 1949
RESTIF DE LA BRETONNE, Nicolas-Edme, *Les Nuits de Paris, Œuvres*, Genève, Slatkine, 1978
RILKE, Rainer-Maria, *Lettres à un jeune poète* (traduction Bernard Grasset), Éditions Bernard Grasset, 1937
RILKE, Rainer-Maria, *Les Cahiers de Malte*, Seuil, collection Points, 1995
RIMBAUD, Arthur, *Œuvres*, Pocket, 1998
ROUSSEAU, Jean-Jacques, *La Nouvelle Héloïse*, Paris, Hachette, 1925
ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Narcisse ou l'amant de lui-même*, Desjoncquères, 2008
SAINT AUGUSTIN, *Les Confessions*, Paris, Mediaspaul, 1996
SHAKESPEARE, William, *Hamlet* (traduction F.-V. Hugo), Librairie général française, coll. Le Livre de poche, 1984
STRINDBERG, August, *Seul* (traduction Helen Coville, Hervé Coville), Mercure de France, 1967

STRINDBERG, August, *Vivisections II* (traduction C.G. Bjurström), Paris, Mazenod, 1968
STRINDBERG, August, *Légendes* (traduction C.G. Bjurström), Mercure de France, 1967
STRINDBERG, August *Légendes, Œuvre autobiographique II* (traduction C.G. Bjurström),
Mercure de France, 1990

Table des matières

Introduction.....	3
I. Méthode d'identification des différentes formes d'expression autobiographique au théâtre : les agencements dramatiques du « je » auteur.....	29
A. Nom du personnage et postures de l'auteur : nature de l'énonciation sur la scène autobiographique.....	37
i. Des parades de l'« effet-personnage » aux exigences de la vie intérieure.....	37
a) L'identité de nom	37
b) Le « Moi-personnage ».....	45
« Moi-même ».....	45
Une nécessité intérieure.....	48
ii. De la fantaisie du double : une autre dénomination pour un héros aux caractéristiques puisées dans le rousseauisme.....	53
a) Seul au milieu des autres : une vision de soi depuis Rousseau aux artistes de la scène autobiographique	53
b) Le nom du double dans les autobiographies théâtrales.....	59
c) Caractéristiques du héros sur la scène autobiographique.....	63
La notion de destin.....	63
Les signes spectaculaires d'une vie fictive.....	73
iii. Le décalage du regard dans l'expression autobiographique : la présence cachée de l'auteur dans sa fiction.....	79
a) Dispersion : la répartition de soi dans plusieurs personnages	79
b) Unification du moi : le personnage porte-parole.....	85
B. Le régime de la fiction : évaluation du matériau autobiographique.....	96
i. Éléments d'attestations d'une nature autobiographique : de la parole de l'auteur-metteur en scène aux indications textuelles.....	96
a) La parole de l'artiste.....	96
Du pacte autobiographique à la manière de J-J Rousseau à la parole périphérique de l'auteur : annoncer l'autobiographie.....	96
Un point de vue en décalage du romantisme aux laboratoires d'écritures contemporaines : visée utilitaire et problèmes théâtraux	102
b) Le texte comme point de départ d'une étude comparative œuvres-parcours réels (documents administratifs, arbres, généalogiques, biographies).....	110
Le cas des auteurs « muets ».....	110
Les ancrages généalogiques	116
ii. Le détour fictionnel : nature et degrés du processus imaginatif	122
a) Le choix de l'ancrage dramatique : une question de positionnement entre l'autobiographie et la fiction	122
L'intrusion fantaisiste dans un cadre vraisemblable.....	122
Un drame étranger à soi : du plaisir d'user des masques à la mise en drame d'un point de vue personnel	132
b) Les mouvements de la vie intérieure : depuis la tête de l'auteur jusqu'à la mise en œuvre autobiographique	155
Une mémoire dynamique : de l'arrangement aux souvenirs-écrans	155
Une écriture qui suit le rythme de l'imagination.....	160
c) L'artiste en Orphée : un détour nécessaire par la fiction.....	168
iii. Les propriétés romanesques dans la mise en forme à caractère autobiographique.....	169
a) La liberté romanesque comme modèle.....	169
b) L'expression de la sensibilité passionnée	177
C. L'existence d'un espace autobiographique	183
i. Des productions laboratoires : les écrits personnels des auteurs	183

a)	Un accès possible à la vie intérieure	183
	Les évolutions dans la pratique du journal par les auteurs dramatiques : de la déposition intime à la valeur littéraire de l'écrit personnel	183
	Le rapport au temps : s'inscrire dans le vivant.....	193
	b) Des écrits génétiques : le journal épitexte	198
ii.	Différents régimes de productions autobiographiques	202
a)	Les autobiographies	202
b)	Les romans d'inspiration autobiographique	210
c)	Les petites formes : nouvelles et courts-métrages comme exercices autobiographiques	216
iii.	Des pièces à la confluence d'un espace autobiographique	220
a)	Transpositions et réécritures : se dire au fil des œuvres	220
	Du journal au drame	220
	De l'œuvre romanesque à l'œuvre théâtrale : la question de la théâtralité.....	228
b)	Un fragment de l'espace autobiographique : l'homogénéité de l'expression ou la porosité entre les pièces.....	239
II.	Une exhibition de la vie intérieure de l'auteur dans la représentation à caractère autobiographique : depuis une théâtralité exubérante à un dépouillement apparent, un cheminement du voir à l'entendre	247
A.	De l'expression primitive des sentiments intimes à la visée rousseauiste de tout raconter : rendre visible les sensations consécutives au parcours personnel	259
i.	L'intervention d'un autre spectacle dans le spectacle : représenter l'ouverture de la conscience	259
a)	Le fonctionnement du dispositif.....	259
	La place de l'auteur dans la mise en jeu de la réalité.....	259
	L'intervention d'un personnage intermédiaire justifiant le dispositif.....	263
b)	L'âme mise à nu	267
	Faire part de ses ressentis : le désenchantement.....	267
	La représentation des fantasmes	274
ii.	Une transposition scénique de la volonté de « dire tout ».....	278
a)	L'alternance entre des scènes d'ombres, de mimes et des scènes régulières dans Le Drame de la vie.....	278
b)	Accélération du temps, multiplication des espaces : de l'influence picturale à la technique cinématographique	284
	Technique de l'esquisse dans l'autobiographie théâtrale : la vitesse en question	284
	Le modèle du tableau : représenter tous les endroits d'une vie	287
	Un fonctionnement cinématographique : pour une fluidité de l'autobiographie théâtrale.....	289
iii.	Le jeu d'acteur sur la scène autobiographique : faire émerger l'humanité du personnage	292
a)	Un équilibre entre le modèle de la nature et la technique	292
b)	L'acteur-auteur.....	298
B.	Des principes du « drame-de-la-vie » au territoire de la parole : une évolution depuis l'appréhension de la mort jusqu'à un spectacle de l'intimité.....	302
i.	Une « agonie dramatique » : revoir toute sa vie	302
a)	La mort proche du rêve : l'ultime voyage.....	302
	Le modèle structurel : les stations d'un cheminement intérieur.....	302
	Le modèle langagier : une action toute entière contenue dans la parole.....	315
b)	Le retour des morts.....	321
ii.	Une mise en scène de la mémoire personnelle	328

a) L'influence photographique : d'une image du fonctionnement intérieur à l'objet scénique caractéristique d'une scène autobiographique	328
Le souvenir des visions enfantines	328
Le motif du cliché en scène.....	333
b) Théâtre-événement et absence de représentation : la question du jeu sur la scène de Kantor et Duras	337
iii. Ménager un espace pour la parole : un spectacle entièrement présent dans le dire ou le spectacle intime.....	345
a) Un espace propice au dévoilement d'une intimité.....	345
La parole des personnages en guise d'indications scéniques	345
Un espace-écran prévu par l'auteur : un continuum entre la vie intérieure de l'auteur-acteur et la scénographie	357
b) La parole des personnages par rapport aux éléments visuels de la représentation : entrer dans la conscience de l'auteur	360
III. Les marques de la voix de l'auteur dans les écritures contemporaines : chercher à toucher le spectateur par les oreilles	365
A. Le langage parlé comme ressort principal de la scène à caractère autobiographique : susciter un effet d'intimité.....	373
i. La mise en place d'une réception à deux niveaux à travers la lutte de deux partis opposés.....	373
ii. Les rapports entre la narration et la représentation : un moyen d'expression pour l'auteur.....	388
iii. Une scène de l'émergence de la parole : les conditions de la réception auditive....	399
a) Une prise de parole complexe : viser l'étourdissement.....	399
b) Le refus d'une parole rhétorique.....	407
c) Le trajet de la parole de l'auteur au spectateur : la place de l'acteur et du jeu théâtral.....	411
B. Faire naître l'émotion : expressions de la mélancolie en scène.....	416
i. La sensibilité de l'auteur dans son personnage.....	416
ii. Faire entendre le vide existentiel	425
a) Mélancolie du héros romantique	425
b) Mise en mots de l'absence.....	428
iii. La voix de l'auteur : l'au-delà du présent de l'écriture	436
C. Du lyrisme dans le drame autobiographique : musique et musicalité comme accompagnement à la voix de l'auteur.....	446
i. Sollicitation des procédés poétiques dans l'écriture du texte	446
a) Mise en forme du texte : installer un rythme	446
b) Formation des images dans l'intériorité du spectateur	455
ii. L'imprégnation musicale de la scène autobiographique de la rédaction à la représentation.....	459
a) Le modèle de la musique dans l'écriture	459
Trames et catégories musicales	459
Une démarche d'écriture lyrique : relier son histoire personnelle à la marche du Monde	463
b) La présence fondamentale de la musique dans la représentation du drame	465
Conclusion.....	475
Bibliographie	487

L'autobiographie pose problème quand elle est envisagée dans le genre théâtral. Du fait que l'auteur dramatique s'exprime par la bouche d'êtres fictifs, la parole des personnages ne pourrait être assimilée à la sienne. Pourtant, il semble que, tant dans les dialogues qu'elles donnent à entendre que dans les situations, personnages et lieux qu'elles mettent en scène, certaines pièces, en particulier à partir du XVIII^e siècle, qui constitue une étape majeure dans l'expression de soi, portent en elles les signes d'une expression autobiographique. Si l'autobiographie n'existe pas au théâtre dans les termes dégagés par des théoriciens comme P. Lejeune ou G. Gusdorf, nous étudions ici les modalités sous lesquelles elle se manifeste néanmoins, quasiment toujours de manière cachée, implicite, ambiguë, détournée mais effective. En plus d'une méthode qui permettrait, au lecteur d'une part, au spectateur d'autre part, d'identifier et d'attester cette expression autobiographique en dégagant certains aspects textuels et scéniques, nous nous attachons à réfléchir l'expression autobiographique avec la relation qu'entretiennent les œuvres de notre *corpus* vis-à-vis du public, une relation toute entière épanouie dans l'émotion, en particulier au moment de la représentation. Des sentiments qu'accompagnent des réactions physiques ressenties par le lecteur/spectateur sont donc générés par la reconnaissance de la voix de l'auteur dans un drame qui mêle autobiographie et fiction. Nous nous intéressons à l'expression autobiographique de l'auteur dramatique dans la perspective d'une relation particulière de celui-ci avec le public, relation qui contraste avec les principes brechtiens qui ont dominé la création théâtrale au XX^e siècle.