



HAL
open science

La transgression du réel dans l'oeuvre dramatique de Michel Deutsch

Darine Kazan

► **To cite this version:**

Darine Kazan. La transgression du réel dans l'oeuvre dramatique de Michel Deutsch. Musique, musico-
logie et arts de la scène. Université Sorbonne Paris Cité, 2015. Français. NNT : 2015USPCA014 .
tel-01579398

HAL Id: tel-01579398

<https://theses.hal.science/tel-01579398v1>

Submitted on 31 Aug 2017

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 SORBONNE NOUVELLE – PARIS 3
Ecole doctorale 267 – Arts & Médias
EA 3959 – Institut de Recherches en Etudes Théâtrales (IRET)

Thèse de doctorat
Discipline : Etudes théâtrales

Darine KAZAN

**LA TRANSGRESSION DU RÉEL DANS L'ŒUVRE
DRAMATIQUE DE MICHEL DEUTSCH**

Sous la direction de Madame le professeur Catherine NAUGRETTE

UNIVERSITE SORBONNE NOUVELLE – Paris 3
Ecole doctorale 267 – Arts & Médias
EA 3959 – Institut de Recherches en Etudes Théâtrales (IRET)

Thèse de doctorat
Discipline : Etudes théâtrales

Darine KAZAN

**LA TRANSGRESSION DU RÉEL DANS L'ŒUVRE
DRAMATIQUE DE MICHEL DEUTSCH**

Sous la direction de Madame le professeur Catherine NAUGRETTE

*A mes parents;
à qui je dois l'encouragement,
le soutien et les conseils.*

La transgression du réel dans l'œuvre dramatique de Michel Deutsch

Résumé: L'intérêt porte sur l'intervention ou la non-intervention du réel dans la représentation. Le réalisme dans l'œuvre dramatique se mesure à l'aune de la mise au jour des actualités historiques, politico-sociales et des réalités existentielles. A la quête de l'interprétation de la conception du "réel" s'ajoute un questionnement esthétique : la manière de le montrer.

Notre recherche a comme objet l'œuvre dramatique de Michel Deutsch. C'est en donnant à voir les défaillances des individus et leur non-intégration sociale dans le monde actuel désorganisé que le dramaturge témoigne son approche réaliste. La configuration dramaturgique de l'espace extrascénique et l'usage vraisemblable des objets qui y sont installés en sont des arguments à l'appui. "L'annonciation/incarnation de la réalité" rajoute de l'exactitude aux faits représentés et la mise en œuvre de la fonctionnalité du symbolique en dépit des descriptions standards prévaut. Or, la non-accessibilité dudit réel est un défi lancé à la reproduction d'une image globale et parfaite de tous les événements. L'incongruité tributaire du "nowhere" et de l'anti-naturalisme structurel et factuel de l'espace dramatique culmine avec l'exposition inappropriée des principes consubstantiels à l'espace théâtral. Le brouillage des repères temporels et l'atemporalité accentuent le dysfonctionnement. Le langage lacunaire déjoue l'expression, l'extériorisation, la compréhension et la communicabilité. Le rapport au vécu se creuse : la pensée et la parole individuelle s'évincent en faveur de l'irruption recommencée de l'auteur-rhapsode. Si la non-identification, le démembrement ou l'indétermination de la situation d'énonciation de l'individu est condamnable, son existence atomique ou sa non-existence l'est davantage.

Michel Deutsch opte pour la transgression du réel et préconise le rejet catégorique de la duplication imitative et le principe de la "déconstruction-reconstruction" dans la représentation.

Mots clés : Michel Deutsch, réel, réalité, actualisation, transgression, mise à l'écart.

The transgression of the real in the dramatic work of Michel Deutsch

Summary : The interest in the representation gets to the intervention or the nonintervention of the real in it. The realism in the dramatic work is measured by ell updating the historical and political-social actualities and the existing realities. In the quest for the interpretation of the conception of “real”, it is add the ethic questioning of how to show it.

Our research aims the dramatic work of Michel Deutsch. Seeing the individuals failures and their social nonintegration in the actual disorganized world that the playwright testifies his realistic approach. The extrastage space dramatic configuration and the likely use of the objects installed are supporting arguments for it. “The annunciation-incarnation of reality” adds exactitude to the representing facts and prevails the implentation of symbolic feature despite the standard descriptions. Though, the non-availability of real is a challenge launch to the reproduction of a global and perfect image of all the events. The tributary incongruity of “nowhere” and the structural, factual antinaturalism of dramatic space culminates in the inappropriate exposition of consubstantial principles of the theatrical space. The jamming time markers and the timeless stress the dysfunction. The lacunar language foiled the expression, the externalization, the comprehension and the communicability. The relationship with life fails : the thinking and the individual speech ousting on account of the restarted irruption of the “rhapsode-author”. If the non-identification, the dismemberment or the indetermination of speech situation of every person is condemnable, its atomic existence or his non existence are worse.

Michel Deutsch opt for the transgression of the real and preconize to reject categorically the imitative duplication and the principal of the deconstruction-reconstruction in the representation.

Keywords : Michel Deutsch, real, reality, actualization, transgression, sidelining.

Remerciements

En premier lieu, je tiens à remercier ma directrice, le professeur Catherine Naugrette. En autorisant mon encadrement, elle m'a donné l'opportunité de poursuivre mes études doctorales à l'Université Sorbonne Nouvelle. En admettant de me diriger à distance, elle m'a permis d'en surmonter toutes les difficultés renouvelées. Et en me jugeant, elle a joué un rôle décisif dans la transformation de mon rêve en réalité car « la critique juste donne de l'élan et de l'ardeur. La critique injuste n'est jamais à craindre. »

Je remercie infiniment Monsieur le Professeur Joseph Danan pour sa relecture bienveillante. Il m'a fait la faveur de ma vie et son indulgence m'a fait penser à « la bonté [qui] sait changer un désastre en plaisir. »

Un grand merci à l'école doctorale et au service des doctorats et, surtout à Madame Audrey Coulomp et Madame Stéphanie Lacombe qui m'ont écoutée avec bienveillance et qui m'ont parfaitement guidée en vue de l'obtention de ma thèse. Elles sont les plus aimables et les plus compréhensives.

Je remercie chaleureusement mes amis, tous mes amis ; sans leur confiance et leur appui, rien n'était possible. Je remercie Liliane Keyrouz qui m'a épargné la défaillance et qui m'a fourni la vigueur nécessaire au défi. Je remercie particulièrement Nadia Mattar, le modèle de la fidélité absolue, avec laquelle j'ai pu régulièrement discuter l'organisation, la rédaction et la finition de la thèse.

J'adresse mes plus sincères remerciements à ma famille enfin, et surtout. Mes parents et tous mes proches qui m'ont accompagnée, aidée, soutenue et encouragée tout au long de la réalisation de cette thèse. Mille mercis à mes sœurs, à Katia pour son assistance précieuse et pour le temps qu'elle m'a consacré. A Liliane, pour ses conseils et son soutien. A Diana, pour son exemple de persévérance et d'abnégation. A mes frères, à Elias pour le défi qu'il m'a inculqué et à Georges pour la quiétude morale qu'il m'a accordé pour l'achèvement de ma thèse. Je remercie énormément ma mère qui a prié inlassablement en mettant à l'abri ma thèse et à mon père qui m'a convaincue de ne jamais céder car «la rivière perce le rocher non pas par sa force, mais par sa persévérance. » Je remercie mes agréables neveux Hani, Rani, Justin et Julien qui m'ont donné le second souffle indispensable à la finalisation.

Le réalisme, socialiste ou pas, est en deçà de la réalité.

L'œuvre d'art n'est pas le reflet, l'image du monde ; mais elle est à l'image du monde.

Eugène Ionesco, *Notes et Contre-Notes*, (1962) www.dicocitations.com/.../Notes_et_Contre_Notes_19...

SOMMAIRE

INTRODUCTION.....	13
--------------------------	-----------

1^{Re} PARTIE. LE RÉEL.....	27
--	-----------

CHAPITRE 1. LA CONFIGURATION DRAMATURGIQUE DE L'ESPACE REEL.....	33
---	-----------

1. LA DELIMITATION MACROCOSMIQUE DE L'ESPACE DRAMATIQUE (DIDASCALIES OU “DIALOGUE DIDASCALIQUE”).....	33
--	-----------

1.1 La conjonction didascalie/dialogue, effet de confirmation ou de certitude.....	34
--	----

1.2 Le contexte spatial à caractère itératif de rétablissement.....	35
---	----

2. LA FONCTION PRAGMATIQUE PASSE EN PREMIER	
--	--

2.1 Le fonctionnement convenable de l'espace dramatique.....	36
--	----

2.2 L'assortiment de l'acte au contexte.....	41
--	----

2.3 La visualisation du mal dans <i>Skinner</i>	43
---	----

3. L'EXPLOITATION REALISTE DE L'ESPACE SCENIQUE.....	48
---	-----------

3.1 Lieux de l'action et de l'inaction.....	49
---	----

3.2 Lieux de passage, de séjour et de loisirs.....	50
--	----

4. L'ESPACE DU QUOTIDIEN, UN SUBSTITUT SCENIQUE.....	51
---	-----------

4.1 Des éléments en simili.....	52
---------------------------------	----

4.2 Les gestes quotidiens.....	55
--------------------------------	----

4.3 L'usage spécifique des objets en place ; les casseroles pour “cuisiner” et “la machine à coudre” pour préparer les costumes des majorettes.....	57
--	----

4.4 L'illustration des topos de la crise du couple.....	59
---	----

4.5 L'usage du langage ordinaire (syntaxe et lexique).....	64
--	----

4.6 L'analogie structurelle récit/monde.....	66
--	----

4.7 L'actualisation de l'aire du travail.....	68
---	----

5. LA DUREE QUOTIDIENNE.....	70
-------------------------------------	-----------

5.1 Le parcours quotidien ; les déjeuners, le travail, la répétition.....	71
---	----

6. LES TRAITS D'UNION THEATRE/VIE.....	73
---	-----------

6.1 “Tout n'est qu'une affaire de masques”.....	73
---	----

6.2 L'aire du “jeu” est l'aire du “je”.....	77
---	----

6.3 L'homme-acteur.....	80
-------------------------	----

6.3.1 L'être et le paraître, vouloir et ne pas vouloir être soi.....	80
--	----

6.3.2 La parodie, prise de distance du personnage par rapport à son discours et de l'auteur par rapport à son texte.....	81
--	----

CHAPITRE 2. “L'EFFET-PERSONNE” : LES PERSONNAGES-FIGURES DE REPRESSION ET DE NON-INTEGRATION SOCIALE.....	86
--	-----------

1. LES PERSONNAGES-INDIVIDUS ; MEMBRES D'UNE SOCIETE.....	87
--	-----------

1.1 A CONTRARIO DU REALISME LITTERAL, LE PERSONNAGE-SIGNE DU REEL EXISTENTIEL	
--	--

1.1.1 Le tragique du non-être.....	87
------------------------------------	----

1.1.2 De “l'en trop” au “de trop”.....	93
--	----

1.1.3 L'opposition entre vouloir dire et ne pas pouvoir dire.....	96
---	----

1.2 L'ESPACE-ENNEMI	
----------------------------	--

1.2.1 L'évasion, une forme de dénoncer l'ici-maintenant consternant.....	99
--	----

1.2.2 L'espace intime fait défaut.....	101
--	-----

1.3 L'“A-SOCIALISATION”	104
1.3.1 L'expulsion ou l'auto-expulsion	105
1.3.2 La topographie centrifuge.....	108
1.3.3 La constance du lexique de départ	110
1.4 L'ESPACE-ENJEU.....	111
1.4.1 Les discours inconditionnés, résultat de la destitution.....	111
2. L'ESPACE-VOIX DU DEDANS ; LE PORTE-PAROLE DU PERSONNAGE	
2. 1 L'affiliation des personnages exclus à des espaces marginaux dans <i>Dimanche</i>	118
3. L'INFORMATION DU RAPPORT INTERHUMAIN	
3.1 LE FACE-A-FACE.....	121
3.1.1 Les bonnes relations interhumaines “en miettes”.....	121
3.1.2 Le refus éternel de l'autre-différent.....	125
3.1.3 La traduction : gestes inhumains et conduites.....	132
CHAPITRE 3. UN DISCOURS EDIFIANT :	
“L'ANNONCIATION/INCARNATION DE LA REALITE”..... 138	
1. LA MISE A JOUR DES DONNEES EXACTES	
1.1 L'arrière-fond historique.....	138
1.2 Les composantes ; espaces géographiques, personnages historiques et référents socioculturels.....	143
1. L'INFORMATION DE L'ACTION DIEGETIQUE	
1.1 LE FAIT A REPRESENTER EST A PORTEE DU LECTEUR.....	146
1.2 L'ACTUALISATION DU HORS SCÈNE.....	152
2. DES FAITS EN VOIE DE DEVELOPPEMENT	
2.1 La chronologie linéaire.....	153
2.2 Le rapport de dépendance ou de causalité passé/présent.....	156
2.3 L'aboutissement logique ; la clôture, la mort comme changement dans le sens du temps.....	161
3. LE REEL EST A L'ABRI (HORS D'ATTEINTE)	
3.1 DU RACCOMMODAGE SEMANTIQUE A LA DECOMPOSITION STRUCTURELLE.....	
3.1.1 Le recoupement, effet de vraisemblance.....	162
3.1.2 L'enchaînement du dialogue.....	164
3.2 Le lien sémantique des scènes.....	167
3.2.1 “L'affiliation plénière” des scènes.....	167
3.2.2 L'objet est un élément enchaînant (réapparition du fusil).....	170
3.3 L'intervention logique de l'objet dans l'action.....	171
3.4 L'agencement harmonieux des éléments verbaux et des éléments paraverbaux (le rapport est de confirmation, d'élucidation ou d'appui entre geste/dialogue/décor)	173

4. LE RÉEL ET LE SYMBOLIQUE ; “PAS DE REEL HORS LE SYMBOLIQUE ET L'IMAGINAIRE”

4.1 ALLER AU-DELÀ DU “PERCEPTIBLE”

4.1.1 Un état de crise généralisé.....	177
4.1.2 Le monde, un “large camp d'extermination”.....	181
4.1.3 La perversion politique afflue de partout.....	183
4.1.4 La dégradation des valeurs.....	187
4.1.5 La mainmise de l'inhumain et de l'esprit commercial.....	191
4.1.6 Des lendemains qui se détruisent.....	197

4.2 L'IMPRODUCTIVITE GAGNE DU TERRAIN

4.2.1 Une circulation stagnante, quoiqu'interminable.....	200
4.2.2 La spatialité stérile ou la stérilité spatiale.....	203
4.2.3 La non-progression du dialogue.....	206
4.2.4 Nul dénouement, sinon tragique.....	208
4.2.5 “Pas de nouveau mais de l'ancien reproduit”.....	211
4.2.6 Le monde résonne.....	216

Conclusion.....	223
------------------------	------------

2^{ème} PARTIE LA TRANSGRESSION: LA REPRÉSENTATION “EN CREUX” DE LA RÉALITÉ..... 233

CHAPITRE 1. LA RUPTURE AVEC L'UNIVERS EXTRASCÉNIQUE

1. LE “NOWHERE”.....	237
2. L'ANTI-NATURALISME STRUCTUREL ET FACTUEL	
2.1 L'agencement immotivé des signes spatiaux.....	239
2.2 Le recentrement fragmenté.....	243
3. LE DÉBORDEMENT, MISE EN FORME DE LA DESTABILISATION	
3.1 L'incursion de l'espace contigu.....	245
3.2 La confrontation constante espace actuel/virtuel.....	248
3.3 La neutralisation de la réalité par le rêve.....	254
3.4 L'aire frappée d'indétermination	
3.4.1 L'espace change de sens, de fonction.....	261
3.4.2 L'hybridité, signe de fragilisation.....	265

CHAPITRE 2. LA DRAMATURGIE OU LE CONTREPIED DU REEL

1. L'OCCUPATION DU TEMPS DRAMATIQUE PAR L'ESPACE THEATRAL	
1.1 L'effondrement du langage dramatique par le registre théâtral.....	267
1.2 L'exposition de la scénographie.....	268
1.3 Le questionnement sur le statu quo du théâtre.....	270
2. DONNER CORPS A LA DISPOSITION DIFFERENTIELLE REALITE/THEATRALITE	
2.1 Le métathéâtre.....	276

CHAPITRE 3. LE TEMPS “EN CRISE”

2.1 UNE MISE EN ŒUVRE CONTESTABLE.....	280
2.1.1 L'aliénation du personnage aboutit au dérèglement temporel.....	280

2.1.2 Le refus du présent, signe du non-temps.....	282
2.1.3 Le temps à vide, il ne se passe rien, rien de rien.....	285
2.1.4 Le “deuil” de l'action en raison d'un temps circulaire.....	289
2.1.5 Un étrange à-rebours temporel (la concrétisation du passé).....	292
CHAPITRE 4. L'ECHANGE ENTRAVÉ.....	295
1. LE DISCOURS SCENIQUE, UN KALEIDOSCOPE SPATIAL.....	295
2. LE SENS EN PERTE DE VITESSE	
2.1 L'entretien trébuchant, effet du connoté, du non-sens et de l'absence de présupposés communs.....	298
2.2 Le brouillage des signes de reconnaissance.....	301
2.3 L'agencement du dialogue du bric-à-brac	309
3. LE LANGAGE BOITEUX	
3.1 Le dépeuplement du langage des “petites gens”.....	313
3.2 L'incidence individuelle congédiée, le quotidien décalé.....	319
3.3 Le silence, un témoin privilégié de la dépossession langagière.....	324
3.4 L'expression du réel perd pied.....	328
4. UNE ESTHETIQUE DES DETOURS	
4.1 L'usage immotivé et bizarre de la langue.....	332
4.2 La déformation du “monologue”.....	337
4.3 La dédramatisation de la situation.....	340
CHAPITRE 5. DE LA DISTORSION A LA MISE A MORT DEFINITIVE	
1. A L'OPPOSE DU MOI-PERSONNAGE S'EXPOSE LE MOI-AUTEUR.....	345
1.1 LA MAINMISE D'UN AUTRE “JE” LOCUTEUR (les figures de rhétorique, l'intertextualité et la mythologie).....	345
1.2 Un traitement particulier et autonome des connaissances et des prescriptions.....	356
2. L'ARTICULATION IN ABSENTIA DE L'ARRIERE-PLAN INTELLECTUEL DU DRAMATURGE	
2.1 DES CREDO SOCIO-POLITIQUES : LE SOUCI DU DEVENIR HUMAIN	
2.1.1 L'interrogation sur la place de l'individu dans le monde.....	362
2.1.2 Le monde actuel, chef d'œuvre médiatique.....	368
2.1.3 La détérioration médiatique de l'art dramatique.....	370
2.2 DES CREDO CULTURELS : DETECTER LES IMPERFECTIONS DE L'ART DRAMATIQUE ET LAISSER POINDRE SON QUOTE-PART SOCIAL INCONTESTABLE	
2.2.1 L'art dramatique passe pour un “art de pacotille”.....	373
2.2.2 La réclamation d'un rétablissement inéluctable.....	377
2.2.3 La mise au point de l'absolutisme de l'inculture.....	382
2.2.4 L'adaptation obligatoire du théâtre à l'actualité, à l'histoire.....	385
CHAPITRE 6. LE FLOTTEMENT DU PERSONNAGE	
1. DE L'EXISTENCE ATOMIQUE A LA NON-EXISTENCE	
1.1 Des individus sans noms, des énoncés sans locuteurs, des voix sans corps.....	392

2. LE STATUT SOCIAL EST DANS L'EMBARRAS	
2.1 Le balancement.....	395
2.2 A la poursuite d'une image satisfaisante de soi.....	400
2.3 L'interversion du rapport dominant à dominé.....	404
2.4 Le déferlement d'Eros.....	406

CHAPITRE 7. L'IDEAL DE MICHEL DEUTSCH : INTERROGER LA FAÇON DE L'ART DRAMATIQUE DE TRAITER DE LA REALITE

1. Le rejet de l'admis et de l'immédiat dans la saisie de la réalité.....	411
2. La condamnation du duplicata.....	417
2.1 Le recul est de préférence	
2.1.1 Tromper pour détromper.....	420
2.1.2 Le jeu du double, l'alternance obligatoire du réel et de l'irréel.....	424
3. La conceptualisation passe en premier	427
3.1 La réclamation des “effets de réel”	428
3.2 L'inhérence du réalisme à l'insolite.....	432
Conclusion	438
CONCLUSION GENENRALE.....	444
BIBLIOGRAPHIE.....	464

INTRODUCTION

Le théâtre des années 70 dit “du quotidien” se donne comme ligne de refus de la conception classique de l'homme universel et se déprend du domaine métaphysique et de l'humanisme abstrait du Théâtre de “l'absurde”. Il s'intéresse aux “petites gens” et à leur existence au sein du monde en puisant ses représentations dans des descriptions empruntées à la vie quotidienne et aux faits divers.

[Le] genre théâtral [des années 70] se présente comme un surgon du naturalisme, faisant une place sur la scène aux plus dépourvus et écrivant au plus près de la réalité¹.

Les principes du drame naturaliste s'avèrent donc repris quant au sujet traité et quant aux personnages mis en scène. Le naturalisme emprunte sa thématique aux faits divers de la société dont il représente les conditions des classes inférieures. Parlant du drame naturaliste, Peter Szondi dit :

le drame naturaliste choisit ses héros dans les couches inférieures de la société et son action ressortit la plupart du temps du domaine du fait divers².

Des termes tels que transparence, effet de miroir, effet de réel sont ceux qui caractérisent le mieux cette tentative surnommée “théâtre du présent”, “représentation de la vie quotidienne”. Pour Martine David,

Apparu au début des années soixante-dix, le théâtre du quotidien a pour champ d'investigation le monde des personnes humbles et l'univers des gens au travail, cadres et ouvriers.

[...]

[II] présente des tranches de vie ordinaires sans intention démonstrative. Cette dramaturgie du fragment joue sur la juxtaposition de scènes qui se télescopent, sur l'alternance de monologues, de dialogues et de trous de silence, suscitant une interrogation sur la cohérence de la vie et les rapports du quotidien et de l'Histoire³.

¹ *Dictionnaire de la langue du théâtre*, Agnès Pierron 2002, Dictionnaire le Robert – VUEF.

² Peter Szondi, *Théorie du drame moderne*, Editions L'Age d'Homme, 1983, p. 71.

³ Martine David, *Le Théâtre*, Editions Belin, Paris, 1995, pp. 61- 62.

⁴ Michel Deutsch, “Encore une fois le quotidien”, in *Ecritures n°7*, Bulletin de l'association, théâtre ouvert, p. 3.

En faisant intervenir les conditions des “gens d'en bas” et en interrogeant la classe ouvrière, on peut accuser ce mouvement novateur d’être d’“un populisme régressif”⁴. Le rapport de l'individu au travail et l'influence du pouvoir étatique sur les citoyens en sont également des thèmes essentiels. Le langage et les comportements du bas peuple sont marqués par l'idéologie régnante, vu que ce dernier tend à se conformer à toutes les prescriptions, à les “intérieuriser”. Ainsi, Michel Deutsch affirme en se confiant à Jean-Paul Sarrazac :

[L]a juste procédure de découpe du réel, me confiait Michel Deutsch (rapporte Jean-Pierre Sarrazac) en 1976, me paraît passer par une évaluation de rapports de pouvoir qui ne se manifestent plus exclusivement au niveau de l'appareil d'État, mais qui nous traversent complètement, qui traversent les corps. Il faut donc promouvoir, comme dit Foucault, des séries de “micro-analyses”⁵.

Le dramaturge se dresse en représentant de la masse populaire et se constitue en interprète des gens, jusque-là ignorés ou interdits, en rendant compte de leurs comportements et de leurs défaillances. Nous nous accommodons alors « d'une *socialisation* radicale de l'écrivain de théâtre⁶ ». Il se produit alors un réalisme nouveau et l'évolution que les “quotidiennistes” font subir à la dramaturgie en place, tant au niveau de la thématique que de la structure, provoque l'avènement d'un nouvel ordre.

Ce “théâtre du monde d'aujourd'hui” adhère à l'actualisation du présent. Il s'élabore à partir des problèmes contemporains en faisant abstraction des réflexions sur les thèmes généraux (l'Etat, l'Histoire, le Pouvoir). Or, Deutsch manifeste une autre conception du réel en se méfiant des effets immédiatement perceptibles, en s'opposant à un malentendu d'interprétation et en se démarquant d'une reproduction “littérale”. Il opte pour la peinture de l'existence de l'individu et de ses soucis les plus intimes au détriment de la platitude des apparences trompeuses.

[L]es pièces de Deutsch ou Wenzel nous donnent à voir *l'être-là* de l'ouvrier français, son existence contradictoire, entre révolte et soumission. Et cela pas seulement à l'usine, dans les luttes, mais jusque dans les plus petits recoins de sa vie privée⁷.

⁵ Jean-Pierre Sarrazac, extrait de “L'écriture au présent. Nouveaux entretiens”, dans Travail théâtral, n°24-25, Lausanne, La Cité, 1976, p. 95.

⁶ Jean-Pierre Sarrazac, “Le retour au théâtre du quotidien en France”, Jeu n° 17, Montréal, 1980, p. 53.

⁷ *Ibid.*, p. 49.

C'est le souci de Michel Deutsch de l'être, de son existence et de son intimité qui nous concerne notamment. Un ensemble de pièces de théâtre de son œuvre *Dimanche, La Bonne Vie, Imprécation 36, Imprécation dans l'abattoir, Le Souffleur d'Hamlet, L'Empire, La Négrresse Bonheur* et *Skinner* constituent notre projet d'étude et cela pour de multiples raisons. Nous y soulignons, entre autres, le potentiel social infini, la densité historique et littéraire ainsi que la dimension humaine prédominante.

C'est l'humain qui y prévaut, il est mis à nu, examiné et analysé. Et c'est précisément cet humanisme de la représentation théâtrale qui nous intéresse particulièrement chez Michel Deutsch et pour l'analyse duquel nous avons adopté une méthode inspirée essentiellement des ouvrages de Peter Szondi *Théorie du drame moderne*, de Jean-Pierre Sarrazac *L'Avenir du drame et Poétique du drame moderne et contemporain* et de Martine David *Le Théâtre*. D'autres éléments structurels tels le temps, le langage, le personnage et le traitement du réel s'avèrent incontournables dans l'analyse de la conception dramaturgique profondément humaniste de Deutsch.

Pour l'analyse du temps dramatique, nous nous appuyerons sur *Le temps* de Paul Ricœur. Quant à l'analyse du personnage, *La crise du personnage dans le théâtre moderne* de Robert Abirached nous servira de base. Et nous puisons dans *Kafka pour et contre* de Günther Anders, *Le réel et son double* de Clément Rosset et *Sur le Réalisme* de Bertolt Brecht les conceptions du réel. Les réflexions de Jean-Pierre Ryngaert sur le théâtre et sur le dialogue dans *Introduction à l'analyse du théâtre* et *Nouveaux territoires du dialogue*, *Le Langage dramatique* de Pierre Larthomas et *Lire le théâtre I et II* d'Anne Ubersfeld prennent également part dans nos références critiques.

Ces différentes approches théoriques dramaturgiques nous seront particulièrement utiles dans l'élaboration de notre projet d'étude qui s'intéressera essentiellement au déploiement d'une dramaturgie "de la vie" ou des récits de fiction dans l'œuvre dramatique de Michel Deutsch. La question est de savoir si son écriture s'imprègne d'une vision objective directe de la masse et de la classe ouvrière et si ses pièces s'ancrent dans la réalité spatio-temporelle réelle ou s'en démarquent. Il s'agit de se demander si les spectacles se développent dans le sens de la précision et de la

“concrétisation” ou s'ils relèvent d'un contexte fantasmatique. Notre étude se subdivise en deux parties : la première interroge le réel et, la deuxième, sa transgression. Or, nos commentaires ne visent pas à épuiser les textes par une approche savante ni à construire un discours érudit qui en donnerait l'épaisseur historique mais nous en examinons les différentes pistes caractéristiques. Il s'agit en quelque sorte de repérer comment la réalité s'insère à l'intérieur de l'œuvre écrite et de la mettre au jour. Nous traiterons progressivement de la matérialité et de la finalité expressive de l'espace, du personnage et du langage. Vu son lien indiscutable avec l'espace, le temps dramatique est une donnée constamment présente. La spatialité théâtrale, quant à elle, est l'un des paradigmes qui contribuent à l'explication des rapports “psycho-physiologiques” des personnages avec l'espace dramatique. Le langage est le moyen qui permet la localisation spatio-temporelle de l'action diégétique et l'expression de l'existence de l'individu dans le monde.

Nous examinerons le rapport du texte au réel par le biais de l'examen des structures dramatiques. Pour Patrice Pavis,

[I]es structures dramatiques et la dramaturgie analysent le texte en fonction du traitement de l'espace et du temps, de la configuration des personnages dans l'univers dramatique, de l'organisation séquentielle des épisodes de la fable⁸.

Dans la première partie intitulée *le réel*, nous mettrons en valeur la configuration dramaturgique de l'espace réel et la mise en scène des personnages comme figures de la répression et de la non-intégration sociale. Nous y traiterons également la question du langage qui s'avère édifiant et qui se donne dans «l'annonciation/incarnation – comme un surgissement du réel⁹», tout en signalant la part du symbolique dans ce réel même, car, d'après Jean-Jacques Rassial, « loin de constituer une catégorie autonome, le réel dans la structure ne se définit pas hors le symbolique et l'imaginaire¹⁰. »

⁸ Patrice Pavis, *Voix et image*, Edition Nathan, Paris, 1995, p.136.

⁹ Pascale Marcary-Garipuy et Bérénice Vannesson, «Le Réel est plus fort que le vrai : Perspectives Paradoxaes», *Cliniques méditerranéennes*, 2010/1 n 81, p.115. DOI : 10.3917/CM.081.0111.

¹⁰ Jean-Jacques Rassial, “Le vide, le blanc, le silence et le réel : Cézanne, Mallarmé, Debussy, avec Lacan” *Insistance*, 2011/1 n° 5, p. 35-42. DOI : 10.3917/insi.005.0035.

Ainsi, l'analyse du réel nous amènera à observer l'espace scénique en tant que tel, ainsi que sa fonction pragmatique qui s'accroît en fonction du déploiement des gestes et des déplacements des personnages. La partie didascalique du texte a l'avantage d'indiquer, seule ou conjointement au dialogue, les situations de l'action dramatique. L'ancrage spatial de ladite action dans le macrocosme et l'homogénéité des sources textuelles et didascaliques au sujet de l'information diffusée engagent un effet de vraisemblance et de crédibilité. Au cas où les données textuelles manquent de précision, la répétition de la dénomination du contexte spatial et le passage de l'indéfini au défini ("un hangar" "le hangar") rétablissent l'identification. Par ailleurs, les espaces individuels et collectifs opèrent l'organisation intérieur/extérieur relative aux déplacements, préférences ou engagements des protagonistes scéniques. Il s'ensuit une configuration des lieux selon divers critères, ceux de l'action et de l'inaction, du passage, du séjour et des loisirs. L'espace du quotidien, tributaire de l'exposition des activités et des gestes journaliers, renoue ainsi avec la vie. L'usage vraisemblable des objets (la scie, le sac, le fusil,...), attesté par les indications scéniques et confirmé par le dialogue, dégage un "effet de réel". Les casseroles servent à "cuisiner" et "la machine à coudre" à préparer les costumes des majorettes. L'illustration des topos du couple, sous-tendue par le langage ordinaire (syntaxe et lexique), rajoute de l'authenticité à l'espace scénique. Le réalisme de la représentation est renforcé par l'effet de collage et de montage qui mettent en place des tranches de vie non arrangées linéairement, figurant la non-structuration du monde d'aujourd'hui. En effet, le dramaturge s'occupe de déceler et de montrer la réalité du mal-être de l'individu dans le monde d'aujourd'hui. L'écriture aboutit donc à l'affichage d'un dérèglement social dont Michel Deutsch veut témoigner. Le malaise moderne qu'il met en lumière se manifeste particulièrement au niveau de l'espace du travail. L'analyse de l'espace scénique inclut incontestablement le temps qui s'avère illustratif et qui se donne dans l'installation d'une durée quotidienne ponctuée par les déjeuners, le travail, la répétition,... le retour sur les mêmes espaces, celui du gymnase, du hangar,... reprend le parcours journalier des personnages. Le potentiel de l'espace scénique de représenter la vie gagne en intensité en fonction du fondement commun au théâtre et à la vie. Les deux puisent dans la simulation : "tout n'est qu'une affaire de masques" (*Imprécaction* 36 (p. 17)). L'aire d'illusion appartient aux deux et c'est par le biais de l'imaginaire que se saisit le réel qui exige "incontestablement" une présence

indicielle. Le “je” s’introduit dans l’aire du “jeu” et l’homme qui pratique les mensonges et les fourberies s’assimile à l’acteur. Il en résulte un schisme entre l’être et le paraître et une parodie se manifestant dans la prise de distance du personnage par rapport à son discours et de l’auteur par rapport à son texte.

Nous nous intéresserons à “l’effet-personne”. Le personnage se donne comme l’image de l’individu actuel écœuré dans un milieu désorganisé. Michel Deutsch, tout comme Jean-Pierre Sarrazac, considère que

la qualité principale du personnage n'est point d'agir, mais de se remémorer [...] il devient le témoin de sa propre existence et de son époque¹¹.

Les personnages reprennent en substance les membres d’une société où s’établit le malaise. Ils subissent le tragique de la dépersonnalisation et les affres de la non-appartenance au monde et de l’abus. L’espace intime fait défaut et, l’évasion rêvée ou effectuée permettant l’abandon de l’ici-maintenant, est révélée par la récurrence du lexique de départ. L’expulsion et l’auto-expulsion inscrivent dans le texte dramatique une topographie centrifuge. La non-appartenance à l’espace mène alors à la dépression et à la décadence des discours individuels. D’ailleurs, l’affiliation des personnages exclus à des espaces marginaux fait écho à la non-intégration des individus au monde actuel. La dépersonnalisation, l’expulsion de l’espace ou du temps tient d’un vécu tragique où décrépît le moi. L’anéantissement de l’individualité se manifeste aussi dans l’œuvre de Deutsch par le biais de l’emprise de “l’autre” qui passe de la dissidence à l’intériorisation du pouvoir. Le mal de vivre s’inscrit dans la difficulté à dire son mal-être et dans la dépossession de l’individu de son expression verbale. La non-confiance et le face-à-face mettent en défaut le rapport interhumain. Les personnages qui s’adonnent à la brutalité et à la criminalité sont à l’image des êtres humains qui s’entretuent. Les relations humaines sont “en miettes” et le refus de l’autre-différent est éternel. Le malheur des êtres humains s’inscrit aussi dans leur rapport à l’histoire qui souffre d’un désordre. Ils se retirent alors de la résistance et s’isolent définitivement dans leur univers car ils sont impuissants à combattre l’ordre

¹¹ Jean-Pierre Sarrazac, *L’Avenir du drame*, op. cit., p. 133.

politique qui les néglige. En l'absence d'un monde qui inspirerait l'assurance et la résolution de leurs problèmes, ils se meuvent dans un univers désertique. Le personnage « ne se sent pas enfermé, mais “*enfermé dehors*” et ne cherche pas à *s'évader*, mais à *forcer l'entrée* – celle du monde¹². »

L'analyse de la crise du personnage nous amène inévitablement à étudier le langage dramatique qui met en place l'arrière-plan historique de la fable ou renseigne le lecteur au sujet des événements et des personnages réels ayant trait à l'histoire, au sujet des espaces géographiques et des référents socioculturels. Nous y abordons le dialogue comme source d'information concernant l'ensemble des événements diégétiques, le contexte spatial et la temporalité de l'action dramatique, puisque, comme le dit Pierre Larthomas, « si tout au théâtre est langage, une œuvre dramatique est avant tout parole¹³. »

Le langage dramatique comble ainsi les failles informationnelles des didascalies lacunaires et introduit des éléments supplémentaires d'explicitation ou d'interprétation. Il est contextuel, renseigne le lecteur ou le spectateur sur le fait à représenter et actualise le hors-scène. La chronologie linéaire tributaire des faits en voie de développement logique, du rapport de dépendance ou de causalité passé/présent et de l'emploi convenable des temps verbaux, renoue, grâce à la parole des personnages, avec le temps réel. L'aboutissement logique des événements tient au changement authentique dans le sens du temps. Le raccommodage sémantique repéré dans les dialogues remédie à la décomposition structurelle et l'information individuelle vraisemblable préserve ledit réel. Le recouplement énoncé/énonciation dans la description du personnage et l'enchaînement sémantique du dialogue et des scènes, dépendant de la récurrence thématique, contribuent à la sauvegarde du réel. “L'affiliation plénière” des scènes s'associe à l'intervention logique de l'objet dans l'action ou à sa réapparition, ce qui renforce davantage “l'effet de réel”. L'adéquation des costumes au contexte et l'agencement harmonieux des éléments verbaux et paraverbaux enclenchent un rapport de confirmation ou d'élucidation à l'appui de la

¹² Günther Anders, *Kafka pour et contre*, Traduit de l'allemand par Henri Plard, Circé, Paris, p. 61.

¹³ Pierre Larthomas, *Le Langage dramatique*, Colin, Paris, 1972, p. 437.

signification. L'achèvement des actions annoncées par les personnages appuie le cheminement logique de la fable. Le silence fait également partie de l'expression de la réalité existentielle. Ce théâtre qui prend place au sein du microcosme familial exprime l'oppression que la société fait subir aux sujets et l'aliénation résultant introduit l'espace du refoulement. Le silence tragique qui émerge crée un spectacle où règnent la carence et la déficience de la parole. Nous voyons s'édifier, par l'insertion du blanc et de l'omission, un espace elliptique déterminant. Michel Deutsch recourt, selon ses propres termes, à

[u]ne rhétorique de l'absence donc – une rhétorique du silence, et non une petite idéologie du point de suspension¹⁴.

L'actualisation du réel se lie inmanquablement au symbolique et bénéficie d'un rôle indiciel d'appoint. Or, pour saisir le réel, il faut creuser au-delà de l'image perceptible du monde. Et pour le représenter, il faut se servir de l'ensemble de figures et de choses de la réalité pour sa mise en place allégorique à l'écart du double. Paul Ricœur le dit bien,

[s]i nous traduisons *mimésis* par représentation, il ne faut pas entendre par ce mot quelque redoublement de présence, comme on pourrait encore l'attendre de la *mimésis* platonicienne, mais la coupure qui ouvre l'espace de fiction. L'artisan de mots ne produit pas des choses, mais seulement des quasi-choses, il invente du comme-si¹⁵.

Le dramaturge s'insinue dans les temps où nous vivons en étreignant les difficultés existentielles. Il défend l'humain et interroge les déficiences sociales provocatrices du mal-être. Il met l'accent sur un état de crise généralisé issu du chômage, de l'injustice sociale et de la corruption. Il se dresse également contre les transgressions inhérentes à la violence régnante et au monopole des détenteurs du pouvoir. Il dénonce le monde actuel devenu un "large camp d'extermination" où la mainmise de l'inhumain et de l'esprit commercial, la perversion politique et la dégradation des valeurs éliminent les lendemains avantageux. D'après Michel Deutsch, le malaise dérive d'une politique qui occulte les intérêts et les nécessités des

¹⁴ Michel Deutsch, "Encore une fois le quotidien", in *Ecritures* n°7, *op. cit.*, p.3.

¹⁵ Paul Ricœur, *L'intrigue et le récit historique*, Temps et récit, Editions du Seuil, 1983, p. 93.

citoyens dont l'inaptitude à se réaliser ou à réaliser un changement bénéfique aboutit à l'abatement général. L'être se dissout et le nihilisme passif définit le présent et l'avenir. Si le présent est démembré, le futur l'est davantage, faute d'un pouvoir réparateur ou d'une intention de réorganisation. L'improductivité gagne du terrain avec la vacuité du monde et l'irrésolution. L'absence de progrès, symbolisée par l'expression "pas de nouveau mais de l'ancien reproduit", est inhérente à la mobilité stagnante. La non-progression du dialogue et la stérilité spatiale déclenchent la circularité dans laquelle est pris le personnage d'ailleurs atteint d'amputation ou de légèreté. Sans dépeindre une situation particulière à une communauté restreinte, l'écriture théâtrale de Michel Deutsch couvre un groupe étendu. Une note humaine se dégage puissamment de son œuvre et en assure l'éternité.

La deuxième partie intitulée *la transgression du réel* a pour sujet le renoncement de l'œuvre dramatique de Michel Deutsch à la représentation du réel. Celui-ci risque la non-accessibilité, l'imperfection ou encore l'incomplétude. Le renvoi ou la dénaturation délibérée du réel et la renonciation du théâtre à le peindre se présentent comme des aspects de transgression. Cette hésitation du dramaturge à représenter le réel remet en cause les prétentions d'une reproduction capable de fournir une image globale et parfaite de tous les événements réels. L'espace, le temps, le langage dramatique et le personnage dans les textes de Deutsch procèdent du dysfonctionnement.

L'espace dramatique n'est pas uniquement le support du jeu mais dispose d'une valeur référentielle tributaire de sa dimension sociale et historique. Il en découle que la non-spatialisation de l'action dramatique dans le monde aboutit à une confusion chez le lecteur ou le spectateur et creuse l'écart par rapport au réel. D'ailleurs, si Anne Ubersfeld considère que « [c]e qui est l'objet propre de la pratique théâtrale, c'est constituer le lieu du discours¹⁶ » et si elle trouve que l'espace théâtral « [n'est pas seulement] l'imitation d'un lieu sociologique concret mais la transposition topologique des grandes caractéristiques de l'espace tel qu'il est vécu par les personnages¹⁷ », l'examen des textes de Michel Deutsch nous confirme qu'il

¹⁶ Anne Ubersfeld, "Le lieu du discours", In *Pratiques* n° 15/16, juillet 1977.

¹⁷ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Editions Belin, Paris, 1996, p. 125.

s'agit d'une création originale. La dextérité et le brio du dramaturge résident dans l'élaboration d'une fiction dont les fondations spatiales ne sont pas solidement ancrées.

En effet, dans le texte de Deutsch, les didascalies et l'agencement des objets manquent souvent de situer la fable, et le dialogue se dispense de repères corrélatifs de dédommagement. Le "nowhere" et l'anti-naturalisme structurel et factuel tributaires de l'agencement immotivé des signes spatiaux et du recentrement fragmenté confirment la rupture avec l'univers extrascénique. Le débordement issu de l'incursion de l'espace contigu par les bruits qui retentissent depuis la coulisse ou des espaces proches débouche sur la déstabilisation de l'espace dramatique. De plus, les glissements spatiaux qui se déploient au moyen des récits d'événements et de l'implicite provoquent le dysfonctionnement de l'espace dramatique. Si la topographie centrifuge est une manière de révoquer la consistance de l'espace, c'en est une autre de le basculer continuellement par l'irruption du virtuel. Les récits subordonnés au passé ou à l'avenir des personnages perturbent constamment la focalisation sur l'ici-maintenant de l'action. L'aspiration à récupérer l'espace satisfaisant, d'ailleurs, rajoute de la décomposition à l'espace scénique. Le rêve se développe à l'opposé du réel qui est détruit définitivement par la spatialisation de ce même rêve. En outre, l'inaccessibilité des désirs débouche sur la neutralisation du présent et du futur, ce qui fait que l'espace est frappé d'indétermination car il change abusivement de sens ou de fonction et son hybridité provoque sa fragilisation.

Par ailleurs, l'analyse de l'espace nous amène à l'observation de l'espace théâtral, à l'encontre de l'analyse de l'espace réel. Des principes consubstantiels à l'espace théâtral y sont exposés, dans une sorte de construction d'emboîtement ou plutôt de théâtre dans le théâtre. « [Ce] procédé [qui], consistant à représenter une œuvre dans une œuvre similaire, par exemple en incrustant dans une image cette image elle-même¹⁸ », donne corps à la différence réalité/théâtralité. L'interrogation de la mise en scène de *L'Empire* dans *L'Empire*, et de celle d'*Hamlet* de Shakespeare dans *Le Souffleur d'Hamlet* qui s'y rapporte, installe au premier plan les mauvaises

¹⁸ Mise en abyme – Wikipédia ; fr.wikipedia.org/wiki/Mise_en_abyme. Dernière modification de cette page le 9 juillet 2014 à 12:58.

conditions du théâtre et, ce, en déformant le langage dramatique censé dépeindre le réel. Pour ce faire, Michel Deutsch alterne scrupuleusement les caractéristiques de l'art dramatique d'aujourd'hui et du passé en parodiant les unes et les autres. L'interrogation porte, entre autres imperfections, sur l'effondrement de la scénographie, sur le pédantisme des metteurs en scène et sur l'incompétence et le désengagement des acteurs. Le théâtre est en désordre et il est jugé actuellement en fonction de sa rentabilité et non de sa disposition à traiter des intérêts des gens et de sa mission culturelle incontestable. La destitution de sa mission sociale irrévocable et la substitution des hommes d'affaires aux mécènes d'autrefois en ruinent présentement la portée culturelle.

Après avoir abordé la question de l'espace, nous nous intéressons à l'érosion du temps réel, *au temps "en crise"*. L'imprécision ou l'absence totale de repères temporels entraîne le lecteur dans une confusion certaine. La rupture avec le présent en fonction de l'auto-expulsion, du dédoublement ou du rêve entrave l'insertion du personnage dans le temps. L'atemporalité et le bouleversement des moyens de repérage décomposent la chronologie linéaire. La stérilité de l'action se présente alors comme le fruit d'une temporalité qui tourne à vide : rien ne se passe, rien n'arrive. Le "deuil" de l'action découle d'un temps circulaire. Le présent disparaît sous l'effet de l'inlassable retour du passé dans un étrange à-rebours temporel.

Après avoir examiné la distorsion temporelle, nous nous arrêtons sur le dysfonctionnement du langage qui, lui aussi, obstrue le déploiement du réel. Son manquement à l'expression et à l'extériorisation engendre des dialogues tronqués qui cumulent l'incompréhension et l'incommunicabilité. L'insuffisance des informations données et l'impuissance des êtres à dire leur situation entravent l'échange. Le désamorçage du discours et l'absurdité sémantique et structurelle prennent part à la déficience (générale). Une structure kaléidoscopique subordonnée au télescopage des isotopies entraîne l'instabilité du dialogue. Le surgissement constant des sujets de conversation distants emporte des espaces virtuels qui détournent l'intérêt du lecteur/spectateur de l'espace actuel. Sans opter pour une pure actualisation du moment présent, l'auteur unit les instants présents aux souvenirs. Et son écriture procède d'entrelacs surprenants de faits dérisoires et d'événements essentiels, de

pensées personnelles et impersonnelles. Le dialogue cesse de structurer le sens à cause de l'altération ou de la désarticulation ; l'énonciation de l'essentiel s'avère donc annulée. Les sous-entendus, le non-sens et l'absence de présupposés communs le mettent davantage en échec. La carence ou le brouillage des signes de reconnaissance et la rupture avec le contexte spatial accentuent la coupure avec le réel. Le dépeuplement du langage des "petites gens" et le règne de l'idéologie collective décalent le quotidien. L'usage immotivé et bizarre de la langue, la déformation du "monologue" et la dédramatisation de la situation deviennent des formes de déstructuration du langage. Le silence couvre les dialogues et la composition des textes résulte du montage de fragments hétérogènes. Quoique signe d'insuffisance, le mutisme revêt une valeur dramaturgique et expressive, celle de la dépossession langagière puisque, d'après Claude Yersin, « le langage dont se servent les personnages témoigne d'une infirmité et d'une incapacité, il échappe aux personnages, ainsi ils sont dépourvus des moyens culturels qui leur permettent de maîtriser leur sort¹⁹. »

Le surgissement de la parole du dramaturge dans le texte se présente comme une forme du dérèglement de la parole individuelle et l'oscillation de l'une à l'autre est un supplément de confusion. Quand le dramaturge éclipse parfaitement le personnage, il provoque la cessation définitive de la subjectivité. La pensée ou la parole individuelle décline et, à l'opposé du moi-personnage, s'expose le moi-auteur qui dresse un autre "je" locuteur. L'espace de l'écrit intègre les figures de rhétorique, l'intertextualité et la mythologie. Vient s'y joindre le traitement personnel et autonome des connaissances et des prescriptions. Cette parole auctoriale exhibe l'arrière-plan culturel du dramaturge et son expression qui ne cessent de dévier ceux du personnage. Les credo sociopolitiques et culturels de l'auteur sont préjudiciables à l'implication idéelle de l'émetteur dans les discours énoncés. Ce faisant, il interroge le devenir et la place de l'individu dans le monde et recommande avec insistance l'inanité de la révolution. Il condamne les médias qui s'acharnent à mystifier les gens et emploient leurs moyens au profit des hommes politiques en oubliant les problèmes du citoyen. L'art dramatique n'échappe pas à la critique générale que Deutsch instille

¹⁹ "L'histoire et le vécu", entretien avec Claude Yersin, Théâtre public, n°10, 1976, p.14.

dans son théâtre. D'après lui, ce dernier est un "art de pacotille" qui se consacre à l'utopique et au non-sens. Son rétablissement découle de sa réorientation vers une portée sociale et culturelle exigée. L'autoréparation du théâtre devrait donc passer par son adéquation à l'actualité dans le but d'une contestation de la perversion politique et d'une éradication du mal qui sévit dans tous les secteurs et tous les domaines. Pour réaliser cette réparation, Deutsch a recours à la parodie qui vise également la perversion de l'héritage dramaturgique et la généralisation de l'inculture.

L'examen du langage dramatique nous conduit à interroger le personnage qui a largement participé à la suppression de la représentation du réel. Michel Deutsch opte pour la non-identification et le démembrement du personnage en le saisissant dans une situation déterminée et non comme facteur agissant dans l'action. L'anonymat et la réduction de la dénomination à des numéros ou à des noms subordonnés au rôle, social ou professionnel, défait d'emblée le rapport au vécu. L'indétermination de sa situation d'énonciation écarte davantage son repérage. La défaillance du personnage compromet alors la signification textuelle puisque, comme le dit Anne Ubersfeld, « la préexistence du personnage est l'un des moyens d'assurer la préexistence du sens²⁰. »

La dispersion textuelle s'avère comme le résultat de l'incertitude du statut social du personnage, de son existence atomique ou encore de sa non-existence. Les individus se présentent sans noms, les énoncés sont parfois sans énonciateurs et les voix se font entendre sans que l'on puisse déterminer à qui elles appartiennent. L'insuffisance des descriptions physiques et des déterminations individuelles dénoncent davantage leur ancrage réel. L'échec professionnel, la subordination sociale et morale et l'interchangeabilité construisent des figures qui correspondent à l'antihéros. Le personnage est désorienté et il est à la poursuite d'une image satisfaisante de soi, image qui ne cesse de s'effriter à cause de son "apesanteur" et du renversement de l'ordre réel dominant/dominé. Ainsi en est-il du renvoi de l'érotisme qui s'impose dans tous les espaces car le désir pâtit de la perversion, de l'irrésolution ou de la négation. La dépossession des moyens d'expression est un supplément de décomposition. La désunion entre le contenu du discours et la situation d'énonciation

²⁰ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I, op. cit.*, p. 90.

est continue, car se servir de sa propre parole s'avère un engagement, une implication, une prise en charge, enfin c'est se réaliser, ce qui est bien loin d'être accompli. Partout dans les textes, les personnages usent d'un langage commun pour exposer les problèmes qui sont les leurs. Ce qui s'impose, c'est l'impossibilité d'extériorisation qui découle de la (non)-capacité ou de la (non)-volonté de dire ou de l'appauvrissement des moyens de parole. La vacuité est le maître-mot dans le théâtre de Deutsch ; l'être est à court d'histoire, de présent et d'avenir. Pas de trace de vie ; "le crâne [est] vide de souvenirs". A ce niveau, le drame de Deutsch rejoint le drame moderne où,

affaibli à plusieurs niveaux, le personnage a perdu des caractéristiques physiques aussi bien que des repères sociaux; il est rarement porteur d'un passé et d'une histoire, pas davantage de projets d'avenir repérables²¹.

Les propos de Michel Deutsch qui ne cessent de ponctuer ceux des personnages nous permettent de nous rendre compte de sa façon de concevoir le réel et de sa manière de le traiter et de le représenter. Il se distingue de ses contemporains par des créations originales qui enfreignent ouvertement les règles communément adoptées. Et vu son rejet catégorique de la duplication imitative, il réclame le principe de la "déconstruction-reconstruction" dans sa reproduction. Michel Deutsch, tout comme Jean-Pierre Sarrazac, considère que

[...] le théâtre n'est plus reflet ou reproduction du quotidien mais, image et langage, il peut donner la réplique au monde réel²².

Il sollicite le lecteur/spectateur à se livrer à un examen approfondi des actes ou faits observés pour l'élaboration de sa pensée. Il opte pour le recul dans l'exposition du réel en privilégiant le comique, le ludique et l'irréel. L'ensemble de traits humoristiques associés au comique de mots et de gestes ou à l'absurdité sert à dénoncer allégoriquement certaines situations, habitudes ou caractères mauvais. Le rire bénéficie alors d'une valeur symbolique ; il ne découle pas de l'extériorisation des sentiments de joie et des moments de plaisir mais dérive du mal-être. Il ne sert plus à

²¹ *Poétique du drame moderne et contemporain, Lexique d'une recherche Etudes théâtrales / 2001*, Institut d'études théâtrales, Université Sorbonne Nouvelle – Paris III, 22/2001, Dirigé par Jean-Pierre Sarrazac, p. 87.

²² Jean-Paul Sarrazac, "L'image du quotidien", in TNS actualisé n. 36, Janvier 1980.

la dédramatisation de la crise mais c'est "rire pour ne pas pleurer" et c'est approcher différemment le réel. On rit quand tout va mal et qu'on n'a même plus le choix de faire autrement, c'est une manière de faire face au tragique existentiel. La prédilection de Deutsch pour le symbolique et la conceptualisation transparaît dans l'adoption des "effets de réel" et de l'irréel et dans l'association du réalisme à l'insolite. Pourtant, la vision révolutionnaire de Deutsch ne le coupe pas de sa réalité, en ce, il rejoint Brecht,

Un réaliste qui s'occupe d'art (par exemple comme critique) lui accorde une certaine liberté de mouvement, pour lui permettre d'être réaliste. Il lui concède le droit à l'humour (celui de grossir ou de rapetisser les choses), à la fantaisie, à la joie de l'expression (y compris celle de l'expression nouvelle, de l'expression individuelle). Il sait que sans cela il n'est pas de véritable artiste²³.

²³ Bertolt Brecht, *Sur le Réalisme, procédé d'Arts et Politique*, L'Arche, Paris, 1970, p.86.

1^{Re} PARTIE. LE RÉEL

Franz Kafka dit : « Si le livre que nous lisons ne nous réveille pas d'un coup de poing sur le crâne, à quoi bon le lire ? » [...] « Un livre doit être la hache qui fend la mer gelée en nous ; voilà ce que je crois. »

Franz Kafka – Wikipédia ; fr.wikipedia.org/wiki/Franz_Kafka. Dernière modification de cette page le 27 août 2014 à 12 : 09.

« L'art ne peut être l'exacte reproduction du vrai, mais il doit renfermer quelque chose de plus noble, de plus esthétique. Si les idéalistes ont donné trop de liberté à la fantaisie et ont négligé un peu trop un élément important dans l'art, c'est-à-dire, *la réalité*, les réalistes tombent dans l'excès contraire, en négligeant un élément non moins important – *l'élaboration subjective* – Voilà les deux éléments qui constituent la vraie essence, le vrai but de l'art. Ce n'est pas tout. Il faut ajouter aussi le sentiment moral ou sentiment esthétique. Si l'art doit être universel, et s'il ne doit servir aucun parti religieux ou politique, on doit reconnaître que la moralité humaine est aussi universelle. Il faut que l'art suive les tendances naturelles du cœur, qu'il soit le héraut des vertus morales et civiles, qu'il instruisse, qu'il mène au bien. [...] Les grands artistes, les écrivains célèbres atteignent l'apogée de la gloire, parce que dans leurs œuvres admirables, ils ne visèrent pas seulement à la partie artistique et agréable, mais aussi à un but moral, civil et humain. »

Pierre Sanguinetti, *Le Réalisme, Cause de la décadence de l'art littéraire et dramatique en Italie*, Essai critique, Florence-Rome, Typographie Bencini, 1800, pp. 20-21.

Introduction

L'art dramatique se lie inévitablement à la vie et il est considéré en fonction de son intérêt ou de son désintérêt de l'être-au-monde. Dans cette première partie, qui a pour titre *Le réel*, nous mettons en relief la représentation du réel dans l'œuvre dramatique de Michel Deutsch et, ce, en nous référant à quelques-unes de ces pièces. Nous y abordons l'espace scénique en tant que tel et sa valeur référentielle qui va gagner en ampleur avec la syntagmatique spatiale logique. Nous nous intéressons surtout aux facteurs qui produisent des "effets de réel" au-delà du rapprochement matériel salle/scène. Sur ce, les signes spatiaux, linguistiques ou symboliques font simultanément intégrer le lecteur-spectateur dans le monde d'aujourd'hui. Les récits d'événements réels rapportent la réalité sociopolitique de l'univers extrascénique. Les personnages historiques ou les espaces géographiques qui introduisent dans ledit espace des faits ayant eu lieu dans un ailleurs temporel ou un au-delà spatial rajoutent de la crédibilité à l'espace scénique et ce, en privilégiant le symbolique. L'ensemble des éléments décoratifs, objets et costumes, qui composent les différents espaces scéniques fonctionnent ensemble et s'imposent alors dans l'examen de l'exposition du réel. Le langage et le décor s'étaient alors dans la production du sens car, d'après Anne Ubersfeld, «tout se passe comme si tout discours théâtral s'inscrivait dans un double système de signes : a) les signes (linguistiques) du discours proprement dit ; b) les signes émis par le lieu-décor ; à la limite on pourrait dire que tout discours théâtral a un double émetteur : le personnage et l'espace scénique²⁴.»

L'accent porte sur la composition spatiale logique annoncée par des signes initiaux qui établissent un lieu référentiel. Sa fonction pragmatique s'accroît en fonction du déploiement des gestes et des déplacements des personnages comme le confirme Peter Szondi,

L'espace scénique est le support matériel du jeu et de l'action, le lieu concret où se déplacent les personnages²⁵.

²⁴ Anne Ubersfeld, "Le lieu du discours", *op. cit.*, p. 22.

²⁵ Peter SZONDI, *op. cit.*, p. 55.

Leur mobilité ou immobilité ressort de leur rapport dynamique avec l'espace scénique. La fréquentation, la non-fréquentation ou la prédilection spatiale traduit l'évolution ou la circularité improductive. Cette spatialité silencieuse, due aussi aux positions ou situations des personnages dans l'univers diégétique, sous-entend la forme et l'intensité du lien que l'individu entretient avec l'espace dans le monde d'aujourd'hui. Les gestes que les personnages effectuent dans les espaces scéniques s'associent aux autres procédés linguistiques et non-linguistiques dans le processus de la signification du réel. La gestualité quotidienne et professionnelle relève de la vie de tous les jours et la gestualité symbolique suggère le mal-être actuel. Si les gestes succèdent à la parole, l'anticipent ou l'accompagnent, ils se dotent d'une fonction diégétique vraisemblable qui met en avant leur part sémantique et référentielle. La répétition des mêmes gestes renseigne sur la désorientation tribulaire de la mainmise de l'engrenage.

Le langage dramatique s'érige en système essentiel d'informations ; il est contextuel et parvient à formuler le sens. Il s'ensuit la détermination de la localisation spatiale de l'action dramatique, du temps, de la situation d'énonciation, de l'actualité sociopolitique et de la réalité existentielle de l'individu dans le monde d'aujourd'hui. C'est la mise en lumière du moi écorché et des embarras qui vont déporter "l'être-là". "L'incorporation" dans l'autre censée combattre la nullité existentielle débouche sur le sort mortel car fractionnant (Jules : *La Bonne Vie*). C'est la dépersonnalisation et le retour ininterrompu des réminiscences et des désirs manqués. Michel Deutsch qui traite de la place de l'individu dans le monde actuel rejoint la mission essentielle de l'art dramatique car, selon J. Duvignaud « [le théâtre est] un art enraciné, le plus engagé de tous les arts dans la trame vivante de l'expérience collective [...] le théâtre interroge la place du sujet dans la cité²⁶. » C'est surtout le tragique de la non-appartenance au monde qui couvre toute la collectivité. Or, "l'exclu" multiplie en pure perte les tentatives d'y exister car, d'après Kafka,

le héros jamais arrivé (puisqu'il «est là de quelque manière») se change en un homme qui, par principe, *arrive toujours en retard*, et la vie en une course éperdue de place en place : si l'on est là, c'est que, déjà, on n'a plus à s'y trouver²⁷.

²⁶ Jean Duvignaud cité par Serge Bonnevie, *Le sujet dans le théâtre contemporain*, l'Harmattan, Paris, 2007, p. 15.

²⁷ Günther Anders, *op. cit.*, p. 44.

L'égoïsme, l'ironie et l'hypocrisie représentés ou repérables dans les dialogues traduisent le rapport interhumain conflictuel. Le monde est un huis clos et l'autre n'est que l'enfer. Serge Bonnevie le souligne :

Le théâtre manifeste cette présence de l'Autre, selon différents points de vue et interroge le rapport que nous entretenons avec lui²⁷.

Le silence émerge dans un monde où décline l'individu et les discours non-contextuels résultent du mal-être. La dépossession des moyens d'expression induit la difficulté de parler ou le recours constant aux lieux-communs. L'écart qui se creuse entre ce que dit le locuteur et ce qu'il veut dire puise dans le tragique du moi "éclaté" dans le monde moderne. Le sujet parlant est enfermé dans sa solitude et dans son discours, il ne sait pas, ne veut pas ou ne peut pas compléter l'énoncé. Et face aux dialogues bien établis, viennent se dresser des monologues qui se côtoient et « le dialogue tiendrait davantage du monologue que du dialogue²⁸. » Les répliques sont laconiques, inachevées ou pleines de vide.

Le langage est plein de suggestions qui se profilent en filigrane mettant allégoriquement en lumière le réel. C'est pourquoi, il faut aller au-delà des effets perceptibles pour se saisir du statu quo du monde et de l'individu. Michel Deutsch se sert parfaitement du signifié second pour mettre en relief la mainmise du mal qui ravage tout et débouche sur la détérioration de l'individualité. Les gens sont exploités, trahis, dénaturés et expulsés. La dépersonnalisation est à l'origine d'une société de consommation où le citoyen se confond avec le consommateur. La dégradation des valeurs morales et l'esprit de l'entreprise qui monopolise tout engendrent un état de désordre généralisé. Le trafic des organes humains symbolise la violence inouïe des hommes envers leurs semblables. Le présent reprend le passé et l'absolutisme politique prédomine. Le dramaturge a recours à l'évocation de nombreuses guerres menées récemment au nom de la liberté mais qui ne font qu'accentuer l'injustice et la souffrance. Car leur objectif n'était nullement de récupérer aux gens leurs droits mais de réaliser des bénéfices et des prérogatives – telle la guerre des États-Unis en Irak.

²⁷ Serge Bonnevie, *op. cit.*, p. 18.

²⁸ *Nouveaux Territoires du dialogue*, Ouvrage dirigé par Jean-Pierre Ryngaert, Actes Sud, Paris, 2005, p. 27.

L'improductivité gagne du terrain et s'empare de tous les domaines. La circularité découle du retour de l'Histoire qui a vu régulièrement naître des guerres aux issues tragiques. La vacuité ou la stérilité spatiale va de pair avec l'inutilité du mouvement et l'inaboutissement des projets. C'est un cheminement infernal qui ramène toujours au point de départ car l'engrenage de la violence et la vanité de la révolution s'imposent. L'individu se trouve dans un cul-de-sac et son rêve de libération est constamment condamné par le dramaturge.

CHAPITRE 1. LA CONFIGURATION DRAMATURGIQUE DE L'ESPACE REEL

1. La délimitation macrocosmique de l'espace dramatique (didascalies ou "dialogue didascalique")

L'action dramatique dans *La Bonne Vie*, dans *La Négrresse Bonheur* et dans *Dimanche* bénéficie d'une implantation géographique présentée par les didascalies ou par le "dialogue didascalique". En évoquant le "puits Amélie" auquel les mineurs sont liés, le père attribue à *Dimanche* une localisation spatiale réelle. Elle a lieu alors dans une région de l'Alsace (*Dimanche*, p. 85). Dans *La Bonne Vie*, l'action dramatique s'installe aux alentours des bois de Boulogne.

Jules. – Au bois de Boulogne, en revenant de l'usine l'autre soir, j'ai réussi à surprendre ptérosaure. Il planait dans les vents ascendants à la recherche d'une charogne. (*La Bonne vie*, p. 136)

Le professeur. – Avez-vous observé ptérosaure au bois de Boulogne comme je vous l'ai demandé ? (*La Bonne vie*, p. 145)

Dans *La Négrresse Bonheur*, l'écrivain n'emploie pas l'expression "l'action se situe à..." et attribue à la mère l'information de la délimitation macrocosmique de la fable. Elle est censée se dérouler dans une région de l'est de la France, "l'Italie et la Suisse se situent au Sud et l'Allemagne est à proximité". L'assertion véridique résultant de la référence géographique se confirme progressivement. Philarmonic apporte un argument à l'appui ; "l'Est, c'est nous" et plus tard, Awa profère une indication plus détaillée : "rue Albert Schweitzer", un espace géographique qui se situe dans le IV^e arrondissement, en bordure de l'hôtel de Ville, proche de la Seine.

La mère : (...) Il disait, mon Bodo : "Faut vous frotter les yeux et regarder vers le Sud !" Le Sud c'est la direction de Colmar et de Mulhouse – on peut même dire que c'est vers la Suisse et l'Italie. (*La Négrresse Bonheur*, p. 20)

Philarmonic. La météo a annoncé qu'il allait neiger dans l'Est. L'Est c'est nous. (*La Négrresse Bonheur*, p. 36)

Awa : (...) Si mon mari a envie de se promener en boubou dans la rue, ça le regarde et j'aurais beau lui dire : "Mon gentil mari, ne te promène pas en boubou dans la rue Albert Schweitzer parce que ta mère a honte que tu te promènes avec toutes ces couleurs sur le dos dans la rue parmi ces gens tout gris. Tu dois être gris sur gris (*La Négrresse Bonheur*, p. 24)

La contiguïté spatiale est appuyée par le langage et les gestes des personnages. Aldi utilise la langue allemande “Einz, zwei, drei” (p. 37). Les référents culturels se présentent aussi : Schubert, le maître incontesté du lied est évoqué (p. 38) et la chanson du poète allemand Joseph Von Eichendorff occupe la neuvième scène en entier. Bodo se sert d’une eau-de-vie d’origine allemande “le schnaps”, regarde les émissions en allemand et incite sa femme à apprendre l’allemand : nous citons, à titre d’exemple, “Des méthodes pour apprendre l’allemand”, “Des cours du soir”. Nous notons un autre aspect de repérage dans *L’Empire* ; le passage du contexte général de l’action, “Paris”, au contexte particulier, *la salle de cinéma*, favorise la localisation spatiale et, « c’est un travelling spatial (qui) équivaut à une mise en place des éléments nécessaires à situer géographiquement les événements²⁹. » De plus, l’affirmation du personnage parlant de son ancrage spatial va ancrer le texte dans l’actualité. “Le journaliste” s’attribue la France comme son pays et fait sien les événements racontés. Les possessifs se portent garant dudit ancrage et du lien que le locuteur entretient avec la situation politique actuelle.

Théa. Que tu l’invites tous les jours dans les meilleurs restaurants de Paris fait sans doute partie de l’investissement. Quand passe-t-il dans la salle ? (*L’Empire*, p. 71)

Le journaliste. Je voudrais raconter l’époque qui m’a vu naître et grandir, la langue, la somme des mots – tout un monde – déchiffrer ce qui s’est dit autour de moi... (*Imprécation 36*, p. 65)

Le journaliste. [...] Je cherche un pays, un pays qui est le mien. (*Imprécation 36*, p. 66)

1.1 La conjonction didascalie/dialogue, effet de confirmation ou de certitude

En plus de sa fonction primordiale quant à l’ancrage spatial réel de l’action dramatique, le dialogue se charge de développer les données spatiales présentes d’emblée dans les didascalies concernant la mise en œuvre authentique de l’espace scénique. « Il y a chaque fois interaction, complémentarité entre réplique et didascalie³⁰. » La complémentarité de ces deux systèmes dans la description ou dans

²⁹ Leila Hawi Chamoun, *Lire Mademoiselle Ma femme De Labiche*, Editions UNIV, Beyrouth, 2005.p. 20.

³⁰ *Nouveaux Territoires du dialogue, op. cit.*, p. 141.

33333l'information sur l'usage de l'espace scénique par les personnages préserve la signification du réel.

Nous notons, entre plusieurs autres exemples, “la loge de Mlle Else”, l'espace actuel de la deuxième partie dans *Le Souffleur d'Hamlet*. Celui-ci fait preuve de répétition sémantique en faveur de la vraisemblance qui embraye sur la situation de l'actrice. La focalisation sur soi est diffusée simultanément par les deux systèmes signifiants. L'usage authentique dont fait l'actrice – ou va faire ultérieurement – attribué au geste */se dévisage avec complaisance /* s'associe aux verbes pronominaux “Je m'énerve”, “me maîtriser”, “me connais”. Le syntagme “moi-même” qui renvoie au “je” parlant est conforté par l'inversion qui accentue l'individualité “et de moi on exige”. Face à la fiction de son identification à un rôle déterminé dans l'espace théâtral commun, s'établit son individualité dans son espace particulier.

*Mlle Else se dévisage avec complaisance dans le miroir de la table de maquillage.
[...] (Le Souffleur d'Hamlet, p. 37)*

1.2 Le contexte spatial à caractère itératif de rétablissement

Quand les précisions spatiales manquent dans les données textuelles et dans les didascalies, la référence linguistique incessante de la dénomination du contexte spatial et le passage de l'indéfini au défini (“un hangar” “le hangar”) réparent l'identification. Le dialogue opère la réorganisation approximative des renseignements spatiaux en donnant des informations sur l'emplacement général. Dans *Skinner*, l'action se déroule dans un hangar que Skinner et d'autres réfugiés veulent franchir pour gagner l'“autre côté du détroit”. Cet espace non cerné que citent constamment les personnages en tant que lieu désiré et qui se situe face à “l'Europe” acquiert une certaine épaisseur idéale. “Le port” et ses dérivées qui occupent les quatorze scènes dépendent de leur situation spatiale et font l'objet d'un retour et d'un ressassement linguistique. Ils participent essentiellement de l'univers diégétique quoiqu'il soit en possession d'une référence réelle. Les signes de reconnaissance se déploient alors par le biais du langage.

Vandam. [...] tu veux quelque chose et le passeur et moi, nous sommes les seuls à pouvoir t'obtenir ce quelque chose. Tu veux qu'il te fasse traverser le détroit, qu'il t'amène de l'autre côté. Or le pays dans lequel tu espères entrer, le pays de l'autre côté du détroit, t'est interdit, Skinner. Tes papiers ne valent rien et tu ne peux pas passer à la nage. Tu as besoin du Passeur, de son organisation et de ses filières. Tu as besoin de moi pour intercéder, plaider la cause auprès du passeur... Fais voir ton argent. Fais-moi voir les neuf mille cinq cents marks. (*Skinner*, p. 48)

2. LA FONCTION PRAGMATIQUE PASSE EN PREMIER

2.1 Le fonctionnement convenable de l'espace dramatique

L'analyse du réel nous conduira à examiner l'espace scénique en tant que tel, et, ce, en mettant en avant sa fonction pragmatique par le déploiement des gestes et des déplacements des personnages. Nous visons surtout le geste et sa fonction dramatique puisque « le geste peut se définir par le rôle qu'il joue dans l'univers fictionnel et sa représentation³¹. » L'examen de la gestualité fait valoir le fonctionnement de l'espace scénique puisque, d'après Martine David, « [l]es gestes, [l]es mouvements, [l]es jeux de scènes [...], comme la "parole-action" sont de véritables actions et provoquent la réaction de l'interlocuteur³². » Nous nous arrêtons aussi au lien du langage oral et du langage gestuel puisque le théâtre est précisément le lieu où peut être vu, analysé et compris le rapport de la parole au geste et à l'acte. Les deux systèmes de signes qui se complètent ou se remplacent favorablement soutiennent la fonction pragmatique de l'espace scénique. L'union s'établit aussi entre la signification de la parole et la grandeur des attitudes.

Nous avançons que, dans les textes examinés, les personnages abordent convenablement les espaces scéniques. Les déplacements et les gestes qu'ils y accomplissent puisent dans leur univers diégétique et ancrent l'action dramatique dans le concret et le visible. Les gestes tels que "marcher", "s'avancer", "giffler", "jouer",... qui témoignent de l'efficacité pratique sont nombreux. Leurs entrées et sorties qui découlent de leurs rôles dramatiques remplissent l'espace scénique en tant qu'aire matérielle du jeu. Et les attitudes qui font partie des gestes, s'ils sont provoqués par la parole ou par le comportement d'un autre personnage, se lient aux

³¹ G.Girard, R. Ouellet, C.Rigault, *op. cit.*, p. 48.

³² Martine David, *op. cit.*, p. 137.

autres codes dramatiques au profit de la signification. Nous notons, entre nombreux exemples représentatifs, l'exploitation kinésique et proxémique adéquate du “port” dans *Skinner*. La gestualité exprime la misère et la peine incontournables des réfugiés. L'alcoolisme s'avère la seule échappatoire garantissant leur réinsertion spatiale en leur reconstituant le corps. La bouteille de vodka s'avère d'une grande valeur marchande, un “précieux liquide” et, la personne qui n'en possède pas, est victime de la pression morale et de la mise à profit abusive. Le langage qui note constamment le besoin de boire pour se consoler semble l'appuyer.

Skinner. [...] Tu ne comprends plus le monde, dottore – l'agencement du monde t'échappe, et sans ta dose de vodka, alors même que ta religion te l'interdit, ton corps lui aussi s'échappe... Le genou brisé, les poumons troués... (*Skinner*, p. 16)
Skinner tend la bouteille à Rachid qui après un moment la prend et boit. [...] Il prend la bouteille et boit à son tour, puis fourre la bouteille dans la poche de son manteau. [...] (*Skinner*, pp. 16-17)

La gestualité remédie souvent à l'enrayage du langage dramatique et embraye d'ordinaire l'action sur l'ici-maintenant en rétablissant la fonction pragmatique de l'espace dramatique. Nous lui devons la révélation exacte de la situation et de l'évolution de la fable. “La vieille” se montre attendrie par la mort de “Mani” alors qu'elle marchande sa tête avec “Skinner”. Son insistance à se l'approprier et le fait de l'avoir à la fin contredisent son apitoiement simulé (*Skinner*, p. 74). Dans *L'Empire*, Théa remarque le revolver qu'Homer compte utiliser pour tuer Kayser quand elle sent un objet volumineux dans sa poche. Le geste prend favorablement le dessus sur la parole dans la signification puisque, d'après Pierre Larthomas, « il est entendu que le geste a beaucoup plus d'efficacité s'il précède la parole³³.»

Homer. Et toi... tu étais d'accord pour partir avec lui?
Théa. Ne sois pas idiot. Elle resserre le nœud de la veste qu'elle s'applique à défroisser jusqu'au moment où l'une de ses mains s'immobilise sur la poche droite. Voilà l'objet qui fait ce faux pli ! Qu'est-ce que c'est?

Et un peu plus loin :

Théa. Et tu comptes sur le revolver?
Homer. Je vais le piéger... le foutre dedans. (*L'Empire*, p. 58)

³³ Pierre Larthomas, *op. cit.*, p. 93.

S'ils prolongent, remplacent ou accompagnent la parole, d'après la typologie proposée par P. Larthomas, les gestes accomplis par les personnages excellent sur le plan du sens et, ce, en mettant en avant l'espace scénique comme aire matérielle du jeu. Leur association à la parole est un supplément d'exactitude. Nous retenons dans *Dimanche*, la substitution de l'acquiescement par le signe de la tête (I; 4) et de l'aveu d'amour par le "baiser" (I; 3). Ces gestes de remplacement comblent les failles informationnelles du langage puisque, d'après Pierre Larthomas, « il[s] indiqu[ent] simplement qu'à un moment donné un personnage choisit de répondre uniquement par gestes³⁴. »

René a recours au geste pour répondre aux sollicitations de Ginette inscrites dans les interrogations "qu'est-ce que tu voulais me dire, l'autre fois ?", "[...] si tu m'apprends ce que tu voulais me dire." Il se jette sur elle dans une tentative de viol et coupe court à la discussion par "un mouvement vers" en la poussant à s'enfuir. Le geste se charge alors de dire ce que le texte ne dit pas et indique quel est vraiment le drame que vit René. Au-delà de cette passion qui pousse les amants l'un vers l'autre, il y a les hésitations et les craintes qui donnent à la pièce sa profondeur. L'élan brisé en fonction des gestes inaccomplis ou à peine esquissés rajoute du tragique à son mal de dire. Le geste nous renseigne également sur la structure de l'histoire amoureuse qui alterne désir et frustration du désir. L'exaltation / *Ginette se lance avec zèle au secours de René* / sous-tendue par la communication tactile sous-entend l'affectivité refoulée de "Ginette". Le signifié a trait au faire puisque, d'après Pierre Larthomas, « à la limite, il arrive que le geste en lui-même signifie tout ou presque tout, au point de devenir *acte* et l'élément essentiel³⁵. »

René : Marchons encore un peu.

Ginette : Mais seulement jusqu'à la rivière, et seulement si tu m'apprends ce que tu voulais me dire.

René : C'est pas facile... non, c'est pas facile... C'était à cause de l'herbe et de tes jambes...Ça ne se dit pas comme ça...

Ginette : Pourquoi ?

René : Tu ne comprends donc pas ?

Ginette : Ne sois pas idiot.

René : Tu l'auras voulu ! (*René se jette sur Ginette et tente de l'embrasser sur la bouche. La jeune fille se débat, le repousse, et finit par le gifler.*)

Ginette : Laisse-moi ! Qu'est-ce qui te prend ?

René : C'est toi qui l'as voulu ainsi. (*Dimanche*, pp. 32-33)

³⁴ Pierre Larthomas, *op. cit.*, p. 91.

³⁵ *Ibid.*, p. 101.

René : Non... (*Il remarque que ses mains sont sales.*)

Ginette : (*allant vers lui, sort un mouchoir de sa poche et lui essuie les paumes.*) A l'entraînement on n'a pas mal.

Le geste de prolongement, également contextuel, accentue l'espace scénique en tant que support du jeu dramatique. Les exclamatives interjectives révélant une attitude de désarroi co-énonciatif est à l'appui du caractère inachevé de l'énoncé. La répétition du dernier syntagme "pas ici" qui exprime la situation pénible de Ginette, est intensifiée par les pleurs puisque, « le geste de prolongement est avant tout facteur d'économie et permet à l'auteur d'aboutir à une concentration des effets qui est une des caractérisations du langage dramatique³⁶. »

Liliane : Tu croyais quoi...

Ginette : Qu'ici... entre filles...

Liliane : Marie ne parle que de ça !

Ginette : Mais pas ici ! Pas ici !...

Ginette pleure, puis sort en courant. (Dimanche, p. 61)

Le geste prévaut et se substitue intégralement à la parole dans le processus de la signification. "Le jeune homme", à l'air abattu, refuse de répondre et les sollicitations du "journaliste" pour le faire parler sont inopérantes. Son déplacement va annuler la possibilité d'un échange. A ce niveau, nous nous référons à *Poétique du drame moderne et contemporain* pour dire que

[I]e gestus ne se limite donc évidemment pas aux "gestes" proprement dits, à la pantomime; il s'étend à la physionomie et comprend les paroles, le tout constituant l'attitude globale d'une personne ou d'un groupe engagés dans des rapports interhumains³⁷.

Le journaliste arrête un jeune homme en pyjama.

Vous ! Parlez-moi ! Dites-moi quelque chose de votre vie. Vous allez avoir votre nom dans le journal. Un Français qui a fait son devoir. C'est une sale guerre, mais peu importe. Allez mon vieux ! Un peu de courage. Racontez-moi votre vie.

Le jeune homme, le regard perdu, esquisse un sourire, se dégage doucement du bras du journaliste et poursuit son chemin. (Imprécation 36, p. 62)

³⁶ Pierre Larthomas, *op. cit.*, p. 89.

³⁷ *Poétique du drame moderne et contemporain, Lexique d'une recherche, op. cit.*, p.55.

La façon d’approcher l’espace par le personnage, conformément à son origine spatiale dans la fable, consolide la valeur pragmatique de l’espace dramatique. Car « Chaque société organise son territoire selon une spatialité qui lui est propre et qui dépend de ses valeurs et de ses normes ainsi que de ses choix d’activités et de sa maîtrise technique. On l’analyse à partir des principales composantes du fonctionnement des territoires que sont l’appropriation, l’habitat, la circulation, l’exploitation (ou production) et l’administration (ou gestion) ³⁸. » Tel est le cas d’“Awa” qui aborde l’espace suivant les normes de son pays d’origine comme le souligne l’indication scénique / *Awa, accroupie au milieu de casseroles et de bassines, fredonne doucement une chanson africaine.* / (*La Négrresse Bonheur*, p. 22). De plus, tout en étant en train de travailler, Awa parle avec Heidi de son présent, de son passé et de sa relation avec sa belle-mère, témoignant de la priorité du concret dans l’examen du vécu. A ce niveau, Michel Deutsch rejoint Brecht qui considère que

pour parler en termes pratiques : pour nous, les individus naissent lors de la mise en forme des processus de la vie des hommes en société, laquelle peut être “grande” ou “petite”. Il est radicalement faux de dire : prenons d’abord une grande figure, et soumettons-là à des réactions multiples, en veillant à ce que ses rapports avec les autres soient les moins fugitifs ou les moins superficiels possibles³⁹.

De plus, la valeur symbolique des gestes en rapport avec la situation dramatique des personnages accentue le fonctionnement convenable de l’espace dramatique. Dans *Dimanche*, le geste de mettre une “casque de mineur sur la tête”, avec propos à l’appui, connote que “le père” est piégé par le passé. Dans *La Bonne Vie*, le mal-être et la non-appartenance de “Jules” sont connotés par l’acte de se mettre des plumes d’oiseau ou de transformer la cuisine en un terrain de guerre à la dernière scène. Dans *Le Souffleur d’Hamlet*, “l’ouvrier” qui tient un marteau-piqueur et s’occupe à détruire le mur du théâtre sous-entend la volonté actuelle d’en finir avec le théâtre devenu un espace dépeuplé et non rentable. Le mouvement continu de “Ginette” vers le gymnase est également métaphorique de son aliénation. Elle se définit ainsi par les actions qu’elle accomplit dans l’espace dramatique par opposition « à la conception traditionnelle d’un personnage-noyau, défini par son être⁴⁰. »

³⁸ Bernard Elissalde, Fondements épistémologiques <...<www.hypergeo.eu jeudi 3 juin 2004.

³⁹ Bertolt Brecht, *Sur le Réalisme*, Procédé d’Arts et Politique, L’Arche, Paris, 1970, p. 101.

⁴⁰ Jean-Pierre Rynngaert, *Introduction à l’analyse du théâtre*, Édition Nathan, Paris, 2000, p. 118.

Jules s'enduit la peau de gélatine et se colle des plumes d'oiseaux sur tout le corps. (La Bonne vie, p. 165)
Jules pose le fusil sur la table. Il l'observe longuement.
Ensuite il barricade la fenêtre, déplace les meubles et fait de la cuisine une sorte de camp retranché. (La Bonne Vie, p. 166)

La conformité au réel semble confirmer l'exploitation convenable de l'espace dramatique. "L'aveugle" vient de sortir de la salle du cinéma avant la fin de la projection du film et cherche, par tâtonnements, la sortie que Théa va lui indiquer. Comme il se doit, il se sert d'une canne pour se déplacer.

L'aveugle surgit de la salle de cinéma et avance en titubant derrière sa canne blanche. Arrivé près de la caisse, il frappe violemment avec la canne sur la vitre. Théa, qui tout en lisant, mange un sandwich, sursaute. (L'Empire, p. 37)

2.2 L'assortiment de l'acte au contexte

L'intérêt accordé à la gestualité en faveur de la fonction pragmatique de l'espace est conforté par l'accord du faire du personnage à sa situation d'énonciation et à son énoncé puisque, « la relation de convergence entre contexte/fonction des personnages, est la première fonction pragmatique du lieu en tant que support d'un énoncé linguistique, le dialogue, et en tant que point d'ancrage d'une kinésique et d'une proxémique bien définies⁴¹. »

Dans *L'Empire*, "la scène de théâtre" où un illusionniste, "vêtu d'un smoking", présente un spectacle tout à fait hors du commun procède par application de son trait ludique. Il effectue, avec ou sans parole, un ensemble d'actions et de mouvements du corps qui s'associent aux gestes de la femme. Le temps est à destination particulière de mise en valeur du geste et du décor. Les objets ont une valeur symbolique en conjonction avec la gestualité métaphorique, d'ailleurs explicitée par le langage. La présentation de la scène de la femme qui s'adonne aux trucages et aux manipulations du prestidigitateur fait valoir l'irréel. L'énoncé se construit d'allusions fictives et d'une suite de déclarations et de réclamations adressées au public nourrissant l'aspect ludique de "la scène de théâtre". La mise à profit des principes dramaturgiques fonctionne ainsi à plein. Les expressions qui se rapportent aux personnages

⁴¹ Leila Hawi Chamoun, *Lire Mademoiselle Ma femme De Labiche, op. cit*, p. 18.

fantasmagiques et aux actes irrationnels de prestidigitation sont nombreuses, nous en citons : “les lémures”, “les spectres”, “les fantômes”, “le monde des ombres”, “créatures immatérielles”, “créatures d’outre-tombe”, “chimères”, “revenants”, “imagination”, “mystère”.

*Un illusionniste sur une scène de théâtre.
L'illusionniste est très maquillé, ses cheveux sont rejetés en arrière et gominés. Une fine moustache le fait ressembler à Mandrake. Il est, naturellement, vêtu d'un smoking – celui-ci est plutôt défraîchi et le col de la chemise est loin d'être impeccable.
(L'Empire, p. 10)*

Les gestes professionnels sont contextuels et ressortent de la carrière de quelques-uns des personnages et les autres indiquent les distractions de quelques autres. Dans *Dimanche*, les majorettes s’appliquent à la danse dans le but de participer à un concours. Dans *L'Empire*, les acteurs se préparent à la représentation et sont en train d’arranger les éléments nécessaires, à visée esthétique, dans le prologue, l’intermède et l’épilogue. L’ensemble de principes et de normes régissant le déroulement de la mise en scène s’y poursuivent : les rôles à jouer et les gestes qui les accompagnent, la déclamation, l’installation de l’éclairage et les gestes théâtraux. La parole et le geste se déploient simultanément et se prêtent un mutuel appui en authentifiant le fait exposé. Ils font appel aux « gestes *d’accompagnement* où le locuteur, en parlant, ne peut se dispenser d’avoir une attitude, une mimique plus ou moins significative⁴². »

«Jo Zappapeur, qui doit interpréter le rôle d'Homer Twardowsky. Car si le roi n'aime pas la pièce, c'est sans doute qu'elle lui déplaît, pardi ! Ah Ah !... Allons ! Un peu de musique ! Allons ! Les flageolets !» (L'Empire, p. 7)

*Jo Zappapeur. L'essence, voilà l'essence.
Il imbibe un bâton torche avec de l'essence et tente de l'allumer. (L'Empire, p. 8)*

Dans *Le Souffleur d'Hamlet*, l’espace dramatique est occupé convenablement par les personnages/acteurs. Le directeur de théâtre guide le souffleur et l'acteur par des suggestions et des prescriptions sur la manière d'agir et de déclamer le texte. Le souffleur s'entraîne à souffler son texte au cours du premier chapitre, l'actrice est occupée à apprendre le sien au second, et, au dernier chapitre, l'acteur répète son rôle.

⁴² Pierre Larthomas, *op. cit.*, p. 92.

Au souffleur. Plongez dans le trou !
Exécution !
Dans le trou !
Se souvenir de mes conseils :
Se contenter de répéter.
Oublier les mauvaises pensées –
Le syndicat, la mémoire et tout ça...
Hop ! Se contenter de faire son travail dans le trou. (*Le Souffleur d'Hamlet*, p. 17)

2.3 La visualisation du mal dans *Skinner*

Au-delà de la concrétisation du mal inhérente à l'univers diégétique, *Skinner* suggère l'aire du crime qui a envahi présentement le monde. Les gouvernements en place ont mis à mal la dignité humaine. La relation à autrui s'avère source de malheur à cause de mutuelles humiliations. Dans les espaces d'intérieur et d'extérieur, les différents codes scéniques s'unissent pour exposer la mainmise du mal et l'obstruction temporelle tributaires du règlement établi.

Vu sa destination d'installation précaire aux réfugiés et aux clandestins, le hangar est anonyme, collectif et doté de quelques objets détériorés. Il les reçoit provisoirement en vue d'un embarquement prochain déterminé par l'organisation. Dans cet espace où dominant l'instabilité et l'indigence, les réfugiés sont dans une situation pénible de frayeur, d'insécurité et de subordination situationnelle à l'autre autoritaire qui fait fonctionner une loi de départ illogique fondée sur des partis pris. Son intérêt dramatique s'accroît en fonction de son appropriation au faire du personnage puisque, d'après Leila Hawi, «la construction syntagmatique du lieu préfigure son aspect pragmatique car conforme à l'action et à la fonction des personnages, comme lieu qui détermine un type de discours et une gestuelle appropriée⁴³.»

Les réfugiés se meuvent dans les mêmes espaces car ils sont enfermés. Dans "le port", les signes spatiaux se recourent dans l'expression de la situation médiocre des exilés ; ces défavorisés sont dépourvus du minimum vital et de l'affranchissement. La réapparition du hangar (aux scènes II, IV, VI, X, XI et XIII) contribue à la présentation de la claustration. Le fait de se retrouver souvent dans le

⁴³ Leila Hawi Chamoun, *Lire Mademoiselle Ma femme De Labiche*, op. cit., p. 17.

hangar, d'endurer constamment le dénuement ou d'attendre vainement qu'un changement se produise fait aussi barrage à l'ouverture temporelle. Les réfugiés sont dans une situation d'inaction, ils sont étendus ou groupés autour d'un réchaud à gaz. La paradigmatique de l'attente, confirmée par l'action elle-même, semble l'axe unificateur et permanent de la fixité générale. Elle s'annonce d'emblée, se profile le long de la pièce et se maintient toujours car la situation ne change pas. Le registre du regard, tributaire de la contemplation, va se déployer conformément à la passivité.

Une fête foraine. Lumières, bruit et musique. Leila, assise sur la rambarde qui entoure la piste, regarde les autos tamponneuses. Skinner s'approche et s'assied à côté de la jeune fille. (Skinner, p. 25)

Les mêmes isotopies qui reviennent, la méfiance, le mal-être, le chantage, les lois de l'organisation et la soumission sous-tendent l'engrenage spatial. Le ressassement reprend en substance la stagnation : les "voyageurs de l'ombre" redisent la contrainte de se taire et de se conformer sans réaction aux lois régnautes. Les paroles suivantes de Yakov reprennent celles des autres dans d'autres espaces. Le passage de l'individuel au collectif, tributaire de la caractérisation identique, n'est qu'une équivalence aliénante. Le futur simple connote l'ouverture temporelle de l'action dans l'attente d'un dénouement mais qui ne se réalisera jamais.

Yakov. Discute pas. C'est à prendre ou à laisser. Le problème, c'est qu'une fois ici, tu ne peux plus laisser – pas de marche arrière possible, mon pote ! (Skinner, p. 21)

Yakov. Tu peux me faire confiance. Faut apprendre à être patient. La patience... Te fais pas de bile ! Faut seulement me faire confiance et faire confiance à l'organisation, suivre les règles et les lois de l'organisation et tout ira bien. Tu verras, tout se passera bien... [...] (Skinner, p. 33)

La soumission s'impose amplement dans ce territoire et le pouvoir est toujours du côté de celui qui détient l'information ou l'argent. Les filles s'abandonnent à la prostitution ou se réduisent à des marchandises. L'organisation tire souvent profit de leur situation vulnérable en les subordonnant à des proxénètes. Nous notons, entre autres, le cas de Leila que Skinner va débattre du prix avec le souteneur pour l'avoir. Les expressions suivantes s'avèrent significatives : "pute", "mac", "investissement", "son capital", "proxénète", "se font vendre", "les achètent pour quelques roubles", "les enfermer dans une cave", "les violer", "les battre pendant des nuits". Pire encore,

la passe entre Leila et Mani s'accomplit en "plein air". Le vocabulaire de la perversion imprègne le discours des deux personnages "tirer ton coup", "bander", "aide à bander", "affranchie", "désirable", "je bande". La rencontre entre Mani et Leila résulte d'un compromis entre la vieille et cette dernière qui ne cesse de dire sa désapprobation de cet arrangement. Le fonctionnement préjudiciable de l'organisation et son désintérêt quant aux réfugiés sont également montrés. Au moment de sa rencontre avec Skinner pour discuter de la date de l'embarquement de ce dernier, Vandam, le commis de l'organisation se sert à plusieurs reprises du portable pour vérifier les dossiers et arranger le soi-disant départ des réfugiés. Il fait écho aux "hommes d'affaires" qui dirigent actuellement les travaux illégaux de la mafia. La cohérence figure/fonction sous-tend la signification du mal et l'effet de vraisemblance se déploie.

*Une chambre dans un immeuble délabré du quartier du port.
Vandam est assis dans la pénombre, un ordinateur portable sur les genoux. (Skinner,
p. 45)*

Tout va mal dans cet espace qui met cruellement un terme à tous les rêves. Et le rire tragique est lié au sentiment d'angoisse qui gagne tous les exilés. C'est l'espace-prison où tout le monde est condamné à l'emprisonnement et à la soumission. C'est un "sale endroit" où tous endurent l'écœurement, l'indigence, la maladie et la mort. Le spectacle est affreux car tous sont mal-en-point et sont prêts à tout pour échapper à l'atrocité de la situation, y compris le pire.

Skinner. Le hangar tout entier avec tout ce qu'il contient, paillasse pourrie et couverture dégueulasse comprises, ne valent pas trois cents marks ! J'ai fait le calcul. Tu es un voleur et un escroc. (Skinner, p. 21)

L'inhumanité prédomine : l'homme est traité comme un animal et l'image de "l'homme sanguinolent suspendu par les pieds" est la première manifestation du vice qui se vérifie plus tard. Yakov se comporte d'une façon cruelle avec le mort en le considérant comme "de la viande pourrie" à jeter. Ce geste connote la dévalorisation du mort par l'homme qui est devenu inhumain dans le monde actuel. L'agressivité et la barbarie vis-à-vis de l'autre relève du milieu environnant. La concrétisation de la

violence s'effectue par la mise en scène des comportements inhumains, comme le dit Catherine Naugrette,

Il ne s'agit plus d'écrire sur la violence, mais bel et bien d'écrire dans la violence. Dans ces dramaturgies de l'au-delà du pire, le mécontentement du monde s'exprime par «un style panique⁴⁴».

Cet espace véhicule constamment des signes de cruauté et d'inhumanité car tous les réfugiés sont contraints de se comporter de la même façon et de tirer profit de l'être humain mort et vivant. Le temps désagréable rajoute de l'aversion à ce territoire de mal. «Ce temps de chien» va causer la maladie, indice de misère. C'est un lieu clos qui témoigne d'un temps répétitif d'enfermement ; l'action se reproduit «tous les soirs», «toutes les nuits», «que de fois tu as failli être emporté par les vagues», indice d'un retour stérile.

Skinner. Sale temps, sale endroit. On est d'accord. Tu aurais pu choisir un meilleur endroit pour reprendre ton souffle. De toute façon on arrivera trop tard pour le bateau. Le bateau est parti... Comme tous les soirs. Et comme toutes les nuits, tes yeux vont se mouiller de larmes. Tu vas pleurer. (*Skinner*, p. 11)

Le recours à la gestualité pour l'expression de la situation préjudiciable et de la défaite des réfugiés est caractéristique du théâtre. Ainsi, *L'Univers du théâtre* note en reprenant Artaud :

[L]es gestes» appartiennent intrinsèquement au langage immédiat et physique [...]. Et afin de bien marquer la spécificité du théâtre, il propose de recourir à un «langage de gestes, d'attitudes, de signes⁴⁵».

La bestialité, l'alcoolisme, la grossièreté et la méfiance prédominent. Les réfugiés sont dans la peine et le désastre s'empare, de façon absolue, de tout leur univers. Si les gestes qui expriment le désespoir sont nombreux (p. 12 / 2 fois, 16, 17, (p. 20, 21), 54, 58, 63), les gestes du malheur, de la défaite (p. 72, 73, 74, 75) et de la peur (p. 23) le sont davantage. Ils se traitent cruellement l'un l'autre et s'abusent constamment ; Skinner

⁴⁴ Catherine Naugrette, *Paysages dévastés, Le théâtre et le sens de l'humain*, Circé, Paris, 2004, p. 157.

⁴⁵ Artaud cité par G. Girard, R. Ouellet, C. Rigault., *op. cit.*, p. 20.

s'abat sur Nicamor et le compare à un chien, et son sautellement, à la fin de la scène, va “confirmer” l'assimilation minorative. Yakov s'engage à fond dans le projet du mal et exploite les clandestins en tirant profit de son autorité.

Les ravages de l'alcoolisme atteignent la plupart d'entre eux ; ils s'adonnent à la boisson, faute d'une réalisation potentielle d'un projet longtemps attendu car “l'alcoolisme tue toutes les saloperies” (p. 13). La maladie et la mort se muent en catastrophes ; Mani (p. 69), Skinner (p. 71, 72, 73, 74, 75) et Rachid (p. 11, 12, 18, 22). Le rire revient souvent mais c'est le rire amer que le mal-être enclenche, l'on rit de l'autre ou de soi ; (p. 15, 16, 20 / 4 fois, 72, 73, 74 22, 26, 42, 43, 59). Tous sont en situation de déficit, ce sont des restes “pétrifiés”, “un ramassis de loques et de crève-la-faim”, “victimes”, “recroquevillé sur lui-même”, “mort”, “un corps de Junk”. Le pluriel indique le cas commun à tous et “nous” représente un ensemble auquel appartient celui qui parle. Leur ultime objectif de quitter ce lieu-adverse s'accorde avec leur nomination “candidat au départ”, “voyageur de l'ombre”. C'est un univers chaotique où prévalent l'illogique et la non-extériorisation. L'individu doit s'absenter à l'espace et au temps réels. Il doit taire sa vie, s'exprimer à voix basse et ses paroles sont condamnées à disparaître en l'absence du récepteur. L'aveuglement s'avère une exigence pour échapper à cet univers de pire. Ainsi, Catherine Naugrette affirme en se confiant à Beckett :

La cécité désigne une perte absolue de la représentation. Le rapport au monde devenu caduc, la représentation s'avère impossible, de même que toute tentative d'interprétation ou de signification⁴⁶.

Yakov. [...] pas question de rater ton départ, pas question. J'agiterai mon mouchoir et Nicamor poussera des cris de désespoir. On comptera les coupures de cent dollars ensemble. *Yakov s'en va entraînant Nicamor qui ricane et tourne autour de lui en sautant comme un jeune chien.* (**Skinner**, p. 71)

L'existence tragique et l'antagonisme qui puisent largement dans cet univers malveillant s'inscrivent aussi dans le langage. L'accord de la gestualité au contexte est ainsi soutenu par la convergence discours/geste. Les réfugiés expriment constamment leur emprisonnement et le rejet cruel de l'autre. Rachid manifeste sa

⁴⁶ Catherine Naugrette, *op. cit.*, p. 72.

condamnation nette de Skinner et avoue explicitement sa volonté de se débarrasser de lui. Il le compare à un chien et sa parole odieuse se mêle à l'insulte. Skinner s'en prend violemment à lui et l'accuse d'inintelligence et de conservatisme en signalant sa non-saisie du monde et de sa progression.

Rachid. Je le savais depuis le début, depuis que tu m'as abordé dans le hall de la gare centrale – je savais qu'avec toi j'allais avoir des emmerdes, tu me prends pour un autre. (*Skinner*, p. 12)

Rachid. Pour toi la route s'arrête là. Je t'ai déjà dit de me lâcher, de cesser de me suivre comme un chien. (*Skinner*, p. 15)

C'est un espace sanguinaire qui met en cause le fait de rester en vie. Les gestes néfastes en hausse aboutissent à l'assassinat auquel les personnages ne cessent de se référer. Les personnages se combattent, s'adressant des menaces de mort ou se massacrent. Le trafic des organes humains y colle parfaitement. *Une cour derrière un entrepôt* l'actualise et, ce, en exposant les travaux illégaux de l'organisation qui se trament en cachette. Mani et la vieille sont sur le point de retirer aux cadavres des organes en bon état pour les vendre à l'autre côté du détroit en se servant des outils nécessaires. Le jeu participe du crescendo du mal ; Yakov et Nicamor sont en train de jouer avec la tête de Mani. Et Skinner est venu à la rencontre de Yakov qui prépare, en collaboration avec Nicamor, la surprise de lui faire découvrir la tête de Mani découpée et enveloppée.

Derrière un entrepôt, une cour fermée par un portail en fer. Il fait nuit et il vient de pleuvoir. [...] Un grand conteneur en tôle ondulée déborde de débris et de déchets divers. Des chiffons et des bandages ensanglantés et détrempés traînent dans des flaques d'eau. (*Skinner*, p. 34)

Skinner en déroulant une dernière bande de chiffon a soudain un brusque mouvement de recul. On l'entend jurer. La chose informe et sanglante qu'il vient de dévoiler lui échappe des mains. Yakov et Nicamor observent la scène à distance en ricanant. Skinner est d'abord frappé de stupeur, tétanisé par ce qu'il vient de découvrir puis il se baisse, ramasse la chose informe et sanglante, et la brandit à la lumière. C'est la tête de Mani qu'il tient à bout de bras par les cheveux. (*Skinner*, p. 69)

3. L'EXPLOITATION REALISTE DE L'ESPACE SCENIQUE

Les textes en question comptent des types d'espaces qui disposent de traits différents. Le dramaturge les dote d'une valeur mimétique référentielle qui consolide

“l’effet du réel”. Les personnages exercent dans les lieux du travail une fonction sociale déterminée ou ils se rendent dans les lieux du divertissement pour la distraction. Ils sont en mouvement, et le nombre infini des sorties et des entrées relève de leurs rapports à l’espace. Ils partent, reviennent, marchent, courent, se promènent, s’en vont de tous côtés et fréquentent des lieux divers. Le champ lexical de départ est à l’appui de la signification de la mobilité “centrifuge”, tributaire d’un espace compromettant qui provoque leur mal de vivre. Comme le remarque Régine Yaari,

L’éclatement géographique des lieux scéniques auquel s’ajoute une multiplicité d’espaces imaginaires suscités par le désir et la course des personnages sur la scène, la mutation des intérieurs en extérieurs, le jeu de transition brutale d’une scène à l’autre, tout cela dit un monde où le personnage n’arrive pas à s’installer, à coopérer, à vivre⁴⁷.

3.1 Lieux de l’action et de l’inaction

La maison est l’espace courant où les habitants sont en désœuvrement et où ils se déchargent de leur fonction sociale pour retrouver leur individualité. Vu l’exposition de la paradigmatique inhérente au fonctionnement réel, sa valeur référentielle fait saillie. La “porte” assure l’accès au monde extérieur et indique, en accord avec le texte, qu’au-delà de ladite maison existe le village et qu’à chaque instant l’entretien peut être interrompu par la sortie ou l’arrivée du personnage. Nous y notons l’intérêt du décor quant à la signification en accord avec Pierre Larthomas qui dit : « on voit combien tout se tient et le rôle que joue le décor, élément essentiel du langage dramatique⁴⁸. »

L’ouverture fonctionnelle de l’espace actuel engendre de multiples mouvements scéniques transformationnels, autrement dit, susceptibles de provoquer la modification de ses valeurs. C’est un lieu transitionnel qui pourvoit aux propriétaires une certaine mobilité topologique qui ne les confine pas en un lieu prédéterminé. Ce mouvement vectoriel connote la communication avec l’extérieur et,

⁴⁷ Régine Yaari, *L’espace dans Woyzeck de Büchner dans Le Texte et la Scène, Études sur l’espace et l’acteur*, Université de La Sorbonne Nouvelle – Paris III, Groupes de Recherche de L’INSTITUT D’ETUDES THÉÂTRALES, Sous la direction de Bernard DORT et Anne UBERSFELD, Imprimerie F. Paillart, p. 41.

⁴⁸ Pierre Larthomas, *op. cit.*, p. 122.

par le fait même, la perméabilité de ce lieu. De là, des caractéristiques sémiques : ouvert/fermé, entrée/sortie, aller/retour, individuel/collectif,...

*On entend le bruit d'une machine à coudre.
La chambre est mal éclairée.
La mère et le père*

Un peu plus loin :

*La porte s'ouvre. Entre Ginette.
Ginette: Bonsoir maman... Bonsoir papa.
La mère: Tu rentres tôt. (*Dimanche*, p.24)*

“Le café” est un espace de travail en fonctionnement présentant Leila en tant que chanteuse. La représentation des informations annoncées auparavant s'avère signe de réel. La syntagmatique spatiale logique est secondée par l'usage authentique des objets. “Le café” s'avère le substitut scénique qui partage avec son référent extrascénique les sèmes de distraction et de passe-temps en fonction des actions des personnages. Dans *Dimanche*, “un snack-bar” actualise les rencontres et la référence au réel s'inscrit également dans le fait que Marie et Paula viennent là pour se restaurer. Leurs gestes et déplacements s'adaptent à la situation et s'associent à leur parole. La cohérence sémique et fonctionnelle accentue la signification.

*Un café sur le port, le Minza – arrière-salle grise et sinistre. Sur une estrade dérisoire, Leila, un micro à la main, chante. Des marins boivent en écoutant distraitement la jeune femme. Skinner est assis à une table à l'écart.
Leila chante. (Skinner, p. 61)*

3.2 Lieux de passage et de séjour

Nous notons dans *Dimanche* les lieux de passage tels que la rue, l'arrêt du bus et le plein air. Rose et Françoise se retrouvent instantanément sur “un chemin de la campagne” pour aller déposer un bouquet de fleurs sur le tombeau de René. Le pré est un lieu précaire où se rejoignent à plusieurs reprises René et Ginette. Et c'est l'aire de la festivité où les hommes et les femmes sont en foule pour célébrer la victoire des mineurs dans une activité qui est évasion du quotidien.

Des bancs, des tables, des tonneaux de bière dans un pré. Un orphéon sur le podium. Des enfants, des jeunes femmes, des bouquets de fleurs à la main, et des garçons forts et beaux.

La femme: Ils ont cédé. Ils ont cédé sur tout, ces beaux monsieurs de la direction des charbonnages! La mère: Vous avez vu comme ils ont fini par donner raison au comité de grève? [...] C'est une grande victoire! (*Dimanche*, p. 85)

“L’arrêt du bus”, l’espace dramatique de la scène 15 de l’acte I dans *Dimanche*, est “un abri en verre” d’aspect référentiel. C’est une place publique anonyme qui véhicule des sèmes de croisement et de séparation, de déplacement et de voyage notés simultanément par les didascalies et le discours : “aller en ville”, “On fera le voyage ensemble”, “pars”. Marie et la mère se rejoignent par hasard au début de la scène et se quittent à la fin suivant leurs destins distincts. La mère attend le bus pour aller en ville tandis que Marie ne fait que passer. “L’arrêt du bus” opère le changement situationnel et l’accès à un autre lieu.

*Un abri en verre: l’arrêt du bus Tôt le matin.
La mère, un grand sac de provision à la main Marie s’en vient à passer par là.
Il semble qu’elle n’ait pas vu la mère. Mais si, la voilà qui revient sur ses pas.*

Marie: Bonjour, madame.

La mère: (*Qui n’a pas vu venir Marie*) Marie... (*Dimanche*, p. 53)

Marie : Bon, je vais vous laisser...La mère : Dans quelques minutes, le bus sera là.

Marie : Je ne prends pas le bus. Je voulais seulement vous dire bonjour. (*Dimanche*, p. 56)

4. L'ESPACE DU QUOTIDIEN, UN SUBSTITUT SCENIQUE

Le dramaturge opte pour le témoignage et la présentation du vécu. La correspondance des composants spatiaux à la vie s’accroît en fonction des actes et des déplacements réalistes des personnages.

Outre l’espace abstrait et logique de la science, il y a la spatialité dans laquelle nous faisons l’expérimentation des choses et des êtres, celle qui donne lieu à une reconstruction mentale et affective. Le passage du réel identifiable au désigné mental s’effectue par le corps propre : la voix, les gestes, les mimiques et postures sont autant de “langages” non-verbaux capables d’attribuer une épaisseur, un ancrage spatio-temporel, aux mots. [...] Par l’usage multimodal du système verbal, l’immédiat se

joint au médiat, donnant à voir et à vivre le cognitif. De la communication au quotidien à l'art architectural, littéraire [...] on ne peut échapper au fait que le langage ancré dans l'espace voire dans le temps est le seul capable de donner une épaisseur, un corps, une vie au mental⁴⁹.

4.1 Des éléments en simili

C'est dans les situations de la vie ordinaire que le dramaturge puise son matériau et les espaces fonctionnent comme des substituts scéniques par le biais de l'installation des objets référentiels ; Martine David le spécifie « le dramaturge situe les éléments permettant de visualiser l'espace⁵⁰. » Le taux du réel et la valeur référentielle gagnent en intensité en fonction de la présentation des événements de la vie et de l'assortiment de l'acte du personnage à la situation d'énonciation. C'est le déploiement des structures de la réalité car ce sont « les lieux et les heures auxquels les hommes vaquent à leurs occupations coutumières, travaillent, remplissent leurs fonctions sociales⁵¹. »

Dans *La Bonne Vie*, “la salle à manger” est composée d'une succession d'objets à valeur mimétique et ses dispositions et ses destinations sont conformes aux significations traditionnellement liées à ceux-ci, à savoir la paradigmatique de la consommation des aliments. L'indication temporelle rajoute du caractère vrai à l'exploitation réaliste de l'espace ; Dimanche est le temps adéquat de divertissement. Les expressions “asseoir”, “venez vous mettre à côté de moi”, “en bout de table”, “servir les entrées”, “table”, “voilà les entrées”, “donnez-moi votre assiette”, “ il y a ce jeu à la télévision” illustrent un fonctionnement identique au fonctionnement réel de la vie. Le langage est aussi contextuel : les sujets de conversation relèvent de l'espace du quotidien. Marie, Jules et ses parents s'entretiennent à propos de l'enfant, de la jeunesse et de l'oiseau.

De plus, le père et la mère de Jules sont à l'image d'un couple archétypal de beaux-parents qui s'immiscent dans l'intimité de leurs enfants en condamnant leur manière

⁴⁹ Sémiotiques non-verbales et modèles de spatialité textes : books.google.com.lb/books?isbn=2842872606 Nonverbal communication - 2002 - Nicole Pignier, Guy Barrier.

⁵⁰ Martine David, *op. cit.*, p. 132.

⁵¹ Régine Yaari, *op. cit.*, p. 28.

de faire et de parler. Et comme à l'ordinaire, ils désapprouvent le non-respect des grands, des normes et de la religion par les jeunes gens.

Dimanche.

Salle à manger chez Jules et Marie.

Le père et la mère de Jules sont assis sur le canapé.

Nappe blanche et couverts sur la table. (La Bonne Vie, p. 121)

La mère. Les jeunes n'ont plus de religion. (*La Bonne Vie*, p. 121)

La mère. La jeunesse n'a plus de respect. (*La Bonne Vie*, p. 121)

Le père. Il n'y a plus de respect pour rien. (*La Bonne Vie*, p. 125)

L'application authentique de l'espace met en avant sa valeur pragmatique. Entre autres facteurs de rapprochement, nous notons les costumes et la gestualité qui procèdent d'un fonctionnement réaliste accentuant l'aspect référentiel de l'espace. Le geste contextuel se développe conjointement avec le registre de l'alimentation – “restaurant”, “avalé”, “cognac”. Le geste de fumer relève du quotidien et s'adapte à l'idée préétablie de le lier au défoulement (*Skinner* ; p. 41), (*L'Empire* ; p. 72). Les habits du directeur et de Madame Boulot s'accordent à la situation et s'adaptent à l'usage ordinaire. Le sommeil de Madame Boulot est conforme au temps dramatique noté auparavant. Et le registre de “la nuit” discernable dans l'énoncé du directeur – “nuit”, “cauchemar”, “dormir”, “ronfle”, “rêve”, “ne pas réveiller” – collabore avec le geste effectué

La concierge ouvrant la porte. Elle est, comme il se doit, en robe de chambre à fleurs, en pantoufles et en bigoudis. Monsieur le directeur... Elle bâille et se frotte les yeux. Je... Je suis très honorée... Monsieur le directeur, vous savez l'heure qu'il est? (Le Souffleur d'Hamlet, p. 67)

La concierge bâille et ses yeux se ferment malgré elle. (Le Souffleur d'Hamlet, p. 73)
La tête de la concierge tombe sur sa poitrine. (Le Souffleur d'Hamlet, p. 73)

Le réel s'intensifie. L'usage de l'objet installé sur scène est vraisemblable : “le coucou” sert à l'indication de l'heure. Le discours intradiégétique indiquant un temps conforme à celui annoncé s'avère un ajout de repérage à l'espace extradiégétique. Le rapport de force qui revient à celui qui détient le pouvoir, la discrétion ou la diffusion des informations demandées, sert d'appoint à la véracité de l'espace. Kikèr se montre comme chef de son lieu, pousse Aldi vers l'extérieur et l'oblige à partir, tout en restant

insensible à ses supplications. Et dans la maison familiale, les liens entre les individus sont régis par des contrats et des habitudes (le mariage, rapport mère, père / fille...).

Le coucou annonce huit heures.

La mère. Il est déjà huit heures. (*La Négrresse Bonheur*, p. 17)

Aldi : Que je me perde dans la nuit, que je meure de froid, tu t'en fous?

Kikèr. *Ouvrant la porte et poussant Aldi vers l'extérieur.* Je te dis que je coupe le chauffage. Que tu meures de froid ici ou dehors, pour toi ça n'a aucune espèce d'importance tandis qu'à moi ça va me compliquer la vie. Allez, à demain. (*La Négrresse Bonheur*, p. 56)

Dimanche, qui emprunte sa fable au fait divers, traite en arrière-plan des sujets réels comme la retraite, l'oppression de la femme, les conflits sociaux, les préjugés, le suicide d'un jeune amoureux, parle aussi de gestes, de relations et d'interactions humaines complexes, et a une portée socio-humaine incontestable. Sabine Strosser le relève «Deutsch restitue des tranches de vie entrevues par une fenêtre ouverte, en passant par hasard. (...) un parti pris de neutralité : diction monocorde, atone, aucune progression dramatique. Les tableaux sont brefs, coupés de noir, nets. Glacés comme des photographies. Ce regard froid, médical presque, a fonction de critiquer, de mettre à nu ces mythologies de pacotille où se piège Ginette, toutes les Ginettes - les Emma Bovary modernes. Mais cette distance, ici, reste plus formelle que véritablement dialectique, donc critique. C'est la limite du genre : le théâtre-constat⁵².»

Par ailleurs, l'analyse de l'espace du quotidien nous amène à l'observation de l'espace "tragique", en concordance avec l'analyse de l'espace réel. Nous sommes en présence d'un milieu morose où le tragique du quotidien affleure sans cesse. Le sentiment de malaise s'empare de tous les personnages et les soumet à un déchaînement continu engendrant le suicide et la mort. Il relève pleinement du réel humain : les personnages se donnent comme les images d'individus qui sont en mauvais état car ils sont aux prises avec une société qui s'oppose à leurs espoirs et ambitions. Ils sont à la recherche vaine d'une solution ; leur désir d'émancipation est illusoire et les mots et les gestes sombrent dans le vide. Les événements contraignants

⁵² Article écrit par Sabine Strosser, Culture actualités dimanche au théâtre national de Strasbourg, 17 Mars 1976.

et le sort inéluctable débouchent incontestablement sur la mort. A ce niveau, le drame de Deutsch rejoint le drame de tous les jours où

[I]es gens dont le quotidien ressemble, ne serait-ce que de loin, à la tristesse qui transpire tant chez les acteurs que tout au long du texte, doivent frôler le suicide tous les jours!⁵³

4.2 Les gestes quotidiens

Nous nous sommes déjà intéressés à la gestualité comme moyen d'expression et de communication propre à la scène en faveur de la signification de l'action diégétique et, ce, en mettant à profit l'espace dramatique. Nous nous arrêtons par la suite sur leur contribution à l'installation du vécu dans l'espace dramatique. Il est question d'une spatialité qui dit autrement le sens, en le complétant ou en le soutenant. Il se développe avec ou sans la parole. Sans nous engager dans un nivelage où le langage verbal l'emporte sur le non-verbal, nous questionnons les rapports entre les mots et ces modalités dans la mise en lumière du réalisme dans le texte dramatique de Michel Deutsch.

Les gestes qui relèvent du vécu (faire le café, faire la cuisine, goûter à la nourriture,...) préservent le réel en favorisant la fonction référentielle et mimétique de l'espace dramatique. Vu que le dramaturge décrit les préoccupations journalières de gens ordinaires, il s'en sert fréquemment dans *Dimanche*, dans *L'Empire* et dans *La Bonne Vie*. Ils se déploient dans *La Négresse Bonheur* (p. 15,...) et dans *L'Empire* conjointement avec l'isotopie de la consommation des aliments. Le pique-nique (p. 97), les déjeuners et le fait d'aller dans un café pour se divertir et pour parler (p. 147) sont représentés dans *La Bonne Vie*.

Jules allume une cigarette. (p. 113)

Marie lave la vaisselle. (p. 134)

Marie prépare le petit déjeuner. (p. 139)

Jules lit (p. 143)

Le garçon apporte le hamburger. (p. 150)

Théa mange un sandwich (*L'Empire*, p. 37)

L'aveugle prend le sandwich et se met à le dévorer. (*L'Empire*, p. 38, 41)

⁵³ Les Nouvelles de L'Inde, Un "Dimanche" morose au TNS article écrit par S. M.

“La cuisine” déploie le quotidien de la répétition en présentant d’emblée une valeur codée par le retour aux structures de la famille et de la matérialité. La mère de Ginette prépare le déjeuner et Rose est en train de faire la cuisine. Le paradigme féminin s’y expose au premier plan en authentifiant sa fonctionnalité pragmatique. La femme y joue son rôle d’épouse et de mère nourricière. Rose se tourne vers l’intérieur psychique de cet espace, vers ce qui est son “intérieurité” biologique : son enfant / *C’est à l’intérieur que ça travaille, que ça brûle* / Sa pensée se porte sur elle-même, sur sa famille et sur sa condition sociale. C’est “une fenêtre” qui s’ouvre sur l’inconscient tiraillé par des sollicitations contradictoires.

*Dans la cuisine. Le père et la mère.
La mère prépare le petit déjeuner. (Dimanche, p. 28)*

Françoise. [...] Qu’est-ce qui sent si bon?
Rose. C’est un rôti de veau. Ça sent bon, oui. (*Dimanche*, p. 35)
*La cuisine, un soir.
Marie lave la vaisselle.
Jules, assis, les coudes sur la table, regarde dans le vague. (La Bonne Vie, p. 134)*

*Un lendemain matin.
La cuisine.
Jules, assis dans la même position que dans la scène précédente.
Marie prépare le petit déjeuner. (La Bonne Vie, p. 139)*

L’énonciation de l’isotopie culinaire est prise en charge par les personnages en scène : “faire la cuisine”, “un rôti de veau”, “je peux goûter”, “tu es une bonne cuisinière”,... (*Dimanche*, pp. 35, 36). Nous nous référons au *Théâtres du pouvoir, théâtres du quotidien* :

[I]e cadre contraignant et très strictement hiérarchisé du repas est régulièrement mis en valeur : il apparaît dans les slogans qui soulignent le sacerdoce culinaire auquel les femmes sont vouées «Un mari, un enfant et faire la cuisine tous les jours pour l’homme et l’enfant. J’ai envie de me marier...», il apparaît dans la régularité des impératifs masculins dont on a vu qu’ils marquaient – ou tentaient de marquer l’emprise du patriarcat sur l’ensemble de la maisonnée [...] il apparaît enfin dans la répartition volontairement stéréotypée des fonctions et des gestes qu’engagent les nombreuses scènes qui se déroulent dans la cuisine et la salle à manger⁵³.

⁵³ Armelle Talbot, Christine Hamon-Siréjols, *Théâtres du pouvoir, théâtres du quotidien : nouvelles économies du visible dans les dramaturgies des années soixante-dix*, Université Sorbonne Nouvelle – Paris III Paris, 2007, p.412.

“La cuisine, la chambre à coucher, la salle de séjour,…” sont mimétiques et l'agencement des objets relève de la logique de la concaténation des signes. Ces lieux constituent les contextes réels aux préoccupations journalières des personnages. Ils y sont figés dans la monotonie où il y a centralisation sur les activités habituelles recommencées. C'est la mise en relief de l'organique et de l'instinctif ; ils y préparent leur nourriture, boivent, dorment, se préparent pour sortir et accueillent des amis. *Dimanche* raconte l'histoire d'un groupe d'individus installés à la campagne au sein d'une vie rythmée par des activités journalières, manger, dormir et s'entraîner. Elle est centrée sur l'évocation d'une jeunesse abandonnée et désorientée. Pas de “contexte historico-spatial” souligné, aucune revendication, une fable simple et linéaire. Ces espaces du quotidien qui présentent les petits événements du jour et le tout-venant recourent le vécu. A ce niveau, Michel Deutsch renoue avec le théâtre du quotidien où

l'auteur ne décrit plus les rapports d'un ensemble d'individus mais resserre son “angle de vue” sur les “moments” de la vie d'un petit groupe d'individus en décrivant les éléments qui constituent leur quotidien. Comme l'évoque J.-P. Sarrazac, les dramaturges aiment partir du banal et de l'atypique⁵⁴.

Comme partout ailleurs dans les autres textes examinés de Michel Deutsch, le langage verbal et le langage non-verbal se prêtent un mutuel appui. Le dialogue s'avère une sorte de “conversation” entre des personnages qui échangent des informations subjectives, (maris, enfants, métiers) et d'autres plus psychologiques (les silences, l'établissement des relations entre les personnages). Ils énoncent tout un mode de vie “ordinaire” dans une situation ordinaire. Et ils traitent simultanément des problèmes sociaux, le conflit des générations, l'injustice sociale, le chômage, la recherche du travail, l'engagement et le désengagement, la réalisation de soi, la révolution, la poursuite d'un but à intérêt collectif et la réhabilitation d'un ordre périmé. Et les renseignements distillés indirectement et habilement sont adressés au lecteur qui est en mesure d'évaluer un état satisfaisant de la fable.

⁵⁴ Serge Bonnevie, *op. cit.*, p. 157.

4.3 L'usage spécifique des objets en place ; les casseroles pour “cuisiner” et “la machine à coudre” pour préparer les costumes des majorettes,...

Le décor semble un signe fictif de repérage permettant de cerner contextuellement l'événement représenté et les objets repérés puisent dans l'univers diégétique. Ils sont mimétiques et référentiels et leur fonctionnalité sur la scène se réfère à leur fonction réelle hors de celle-ci. L'usage spécifique consolide alors “l'effet de réel” : l'Aveugle se sert de la “canne” pour se déplacer (*L'Empire*, p. 37). “Le sac à provision, le sac de sport, la machine à coudre, le foulard en plastique le livre, le parapluie,...” servent d'outils convenables aux personnages (*Dimanche*). Ils sont, pour la majorité, à leur service et ne se limitent pas à des à-côtés ou à de purs outils décoratifs. Leurs traits distinctifs accentuent leur exactitude. Ceux connotatifs, symboliques ou métaphoriques s'unissent aux autres codes scéniques dans l'expression de l'état des choses dans cette unité de sens qu'est le texte puisque, comme le dit Ionesco, «tout est langage au théâtre», “les mots, les gestes, les objets, l'action elle-même, car tout sert à exprimer, à signifier, tout n'est que langage⁵⁵.»

Ils occupent convenablement les espaces (scène 1, *La Nègresse Bonheur*), (chapitre 5, *Imprécation* 36) ou sont totalement absents (scène 9, *L'Empire*), (scène 13, *La Bonne Vie*). Qu'ils soient omniprésents tels que le “fusil”, (p. 105, 109, 126, 127) et les “cages” (p. 108, 124, 134, 154) ou qu'ils apparaissent pour une durée limitée tels que la “table”, la “télévision” (p. 121), l’“imperméable” (p. 142), le “livre” (p. 146), un juke-box (p. 147) dans *La Bonne Vie*, ils sont employés conformément au réel. Ainsi en est-il de *La Nègresse Bonheur* : nous notons entre autres ; “les verres”, “la bouteille de schnaps”, “la table”, “le cendrier”, “le coucou”. *Imprécation 36* fournit un exemple également représentatif du réel. L'action se déroule dans un hôpital et les personnages en présence sont les infirmières, le chirurgien et les malades en chemise de nuit ou en pyjama qui déambulent entre les lits (*Imprécation 36*). Dans *Dimanche*, la mère se sert de la machine à coudre pour préparer les costumes des majorettes. Leur apparition constante symbolise, conjointement avec la réapparition de l'isotopie du concours qui se prépare, la forte influence de l'entraînement sur Ginette – “les costumes”, “bordure”, paillettes d'argent”, “gagner le concours”, “jupe”, (*Dimanche*,

⁵⁵ Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, Editions Gallimard, Paris, 1973, p. 116.

scène 4, 13). Ils sont les substituts du gymnase comme si elle transportait avec elle une partie de son lieu favori qui lui donne la sécurité.

*On entend le bruit d'une machine à coudre
La chambre est mal éclairée.
La mère et le père.
Le père. Tu vas t'abîmer les yeux.
La mère. La jupe doit être prête demain (*Dimanche*, p. 22)*

Les objets montrés, à caractère expressif de connotation, recourent les signes dénotatifs diffusés par le texte en faveur de la portée réaliste. La disposition du texte à articuler, à éclairer ou à soutenir le sens est sauvegardée. Le casque colonial posé sur la tête d'Homer se réfère à la colonisation française en Indochine qui constitue le sujet principal traité dans *L'Empire*. La longue réplique qui apparaît ultérieurement est truffée de références spatiales et temporelles pertinentes. L'établissement avantageux du magnétophone dans l'univers diégétique en rapport avec l'entraînement se double de sa valeur métaphorique, à savoir l'obsession de Ginette (*Dimanche*). Ainsi en est-il du marteau-piqueur qui suggère la façon cruelle d'en terminer avec le théâtre dorénavant non rentable. (*Le Souffleur d'Hamlet*).

*Homer un casque colonial sur la tête et la poitrine barrée par des décorations. Il cherche la bonne image dans des chutes de films. (*L'Empire*, p. 59)*

L'acteur s'adresse à l'ouvrier : [...] Vous êtes en train de démolir un bâtiment public, un monument – vous vous attaquez à un théâtre d'Etat et à coups de marteau-piqueur! (*Le Souffleur d'Hamlet*, p. 100)

4.4 L'illustration des topos du couple en crise

L'interrogation sur le vécu a incontestablement amené le dramaturge à traiter de la crise du couple. Nous nous sommes rendu compte que toutes les relations conjugales participent de la même décomposition. La solitude s'avère inévitable, le (la) partenaire est brutalisé et les mots d'amour sont dits à la hâte et d'une façon fugitive. Ils se parlent mais ne se répondent pas et ils ne cessent de se repousser. Les conjoints sont en manque d'amour et d'individualité et s'adonnent à la violence et au

refus. La frustration et le rejet de l'autre/partenaire s'imposent et «de désir inassouvi connote le mariage non consommé⁵⁶»

Dans *La Négrresse Bonheur*, *Dimanche* et *La Bonne Vie*, les rapports des couples se construisent à partir d'une dimension tragique d'expulsion mutuelle. *La Bonne Vie* donne à voir l'enfer du couple et son sordide quotidien, les conjoints n'ont pas réussi à se sortir d'une situation compliquée. Loin de faire de la maison le lieu de leur rassemblement, rempart contre leur solitude, ils la considèrent comme l'origine de leurs problèmes. Le dialogue oscille entre l'absorption et la non-absorption de l'individu dans le couple : "je n'existe pas seulement pour toi" et "tu m'aimes ?", "J'ai le droit de savoir, ne suis-je pas ta femme ?". A ce niveau, nous citons « *Je t'aime, je te hais : le couple dans le théâtre du XXème siècle* » où

Dans la scène conjugale, le langage est le lieu d'exercice d'un combat. Le rapport entretenu par chacun des partenaires est révélateur de la complexité et de l'ambivalence du désir amoureux tel qu'il s'exprime dans la relation conjugale : affirmation de l'individualité, mais aussi tentative de fusion avec l'autre. Par conséquent la scène conjugale est un cercle vicieux, une chose « agitée et inutile » a écrit Roland Barthes (*Fragments d'un discours amoureux*), une source de paroles qui jamais ne se tarira. C'est un jeu cruel dans lequel la parole est une arme qui sert à « châtrer » l'adversaire. C'est cette lutte dans laquelle la parole est à la fois une arme de défense et une arme d'attaque, que le théâtre n'a cessé de mettre en scène⁵⁷.

L'enfer de la condition humaine se double de l'enfer conjugal et l'individu ne peut échapper ni à l'un ni à l'autre. Le dramaturge s'inspire du réel et son texte concerne des thèmes actuels tels que le quotidien conjugal, avec ses contrariétés, ses aversions et ses avilissements. Une dramatisation du mariage, avec ses démons, la jalousie, l'hypocrisie, l'égoïsme, l'aveuglement, l'usure et la maladresse. Il s'en prend violemment, par le biais de la parodie, au traumatisme du couple traditionnel en comparaison avec les maux qui affectent le couple actuel. Le couple parental n'en diffère pas ; le père et la mère se repoussent, se contredisent et passent leur temps à se

⁵⁶ Leila Hawi Chamoun, *Lire Mademoiselle Ma femme De Labiche*, op. cit., p. 31.

⁵⁷ Le couple dans le théâtre du XXème siècle – Fabula « *Je t'aime, je te hais : le couple dans le théâtre du XXème siècle* » colloque international organisé par Florence Vinas-Thérond (MCF de littérature comparée) et les membres de l'axe "Esthétique, Littérature comparée, Histoire des Idées" du Centre d'Etude du Vingtième Siècle, les 2 et 3 Février 2006. Consultable sur www.fabula.org/.../le-couple-dans-le-theatre-du-xxeme-

dire des mots humiliants. L'absence de conversation appuie l'idée d'un espace conflictuel (p. 105). Loin de s'appuyer l'un sur l'autre, les deux membres du couple conjugal se font mutuellement souffrir. Le spectateur est le témoin de leur déchéance visible et de ce jeu d'autodestruction révélé surtout par le langage.

L'aire du moi est en tension et « le combat intersubjectif révèle un déchirement intérieur⁵⁸». Le tragique s'impose : le rapport de l'individu à la communauté familiale, politique ou sociale est à l'instar de celui qu'il entretient au sein du couple conjugal. Les différents aspects de la destruction du couple permettent de dégager les caractéristiques du rapport du moi au monde. C'est les mêmes fondements qui régissent l'un et l'autre, « L'échec conjugal renvoie la plupart du temps à l'échec familial (la stérilité est un thème obsessionnel), et social (les personnages sont souvent des laissés pour compte, des ratés), voire même à l'absurdité de la vie toute entière et de notre condition qui est de souffrir et de faire souffrir. Au chaos intime répond l'incohérence du monde⁵⁹. »

Dans la scène conjugale, le langage semble le terrain éternel du combat. « Les partenaires font preuve d'astuce, de rapidité, de résistance nerveuse dans une joute langagière plus complexe encore, riche en alliances et stratégies⁶⁰. » L'humiliation, la cruauté et la grossièreté en découlent : l'échange partagé des insultes entre Marie et Jules manifeste la détérioration du couple. C'est la mésentente, indice d'un lieu pouvant créer une lutte physique et morale qui aboutira à une crise. C'est l'espace de vive opposition qui débouchera sur la mort de l'un et le suicide de l'autre. Il l'accuse de «putain» et elle le désigne d'«ignoble» après qu'il l'a accusée de trahison (*La Bonne Vie*, p. 135).

Marie. Avec ta littérature tu penses tout de travers. Tu ne sais pas ce que tu veux.
Jules. Je sais ce que je veux. La preuve. Je ne veux plus de ces bestioles chez moi... Si tu lisais trop davantage tu ne te froterais pas avec le premier homme venu.
Marie. Tu es ignoble.
Jules. J'ai le droit de dire à ma femme ce que je pense d'elle.
Jules. C'est pas convenable. Une femme qui se conduit comme ça, c'est une putain.
(*La Bonne Vie*, p. 142)

⁵⁸ Le couple dans le théâtre du XXème siècle – Fabula « *Je t'aime, je te hais : le couple dans le théâtre du XXème siècle* », *op. cit.*,

⁵⁹ *Ibidem.*

⁶⁰ *Ibidem.*

L'incommunicabilité du couple se révèle surtout par le langage non personnel et détaché de la situation qui compromet l'expression. Les partenaires ne cessent de dire leur difficulté à comprendre et à se comprendre. Les paroles vaines, les clichés et les formules toutes faites témoignent de l'anéantissement de la subjectivité. De plus, le non-décodage du message retarde l'information, entrave l'échange et creuse l'écart à l'autre-partenaire. Ils sont contraints de s'aligner sur un langage établi, à se l'intérioriser. Jean-Pierre Sarrazac le dit bien : « [d]’attention à un processus d’aliénation, l’attitude du spectateur risque de se métamorphoser en pure et simple compassion pour des êtres écrasés par le langage, appellation moderne de la fatalité. [...] La contradiction est tragique parce qu’elle est insoluble ; et elle est insoluble parce qu’informulable. Mais n’est-elle pas décidée d’emblée comme informulable, dans la mesure où aucune langue ne lève de là où se trouvent les personnages? ⁶¹ » Homer et Théa tentent inutilement de s’entretenir : “Tu devrais m’écouter”, “Tu ne peux pas comprendre”, “Tu n’écoutes pas ce que je dis”, “Inutile de répéter cent fois la même chose. Cent fois”. Awa ne parvient pas à interpréter les suggestions de Bodo d’une relation implicite avec Aldi et celui-ci se trouve obligé d’une explication supplémentaire. De plus, les incitations “Réponds à ma question !”, “Pourquoi tu ne réponds pas ?” semblent improductives (*La Négrresse Bonheur*, p. 72). C’est comme si les personnages se parlaient à eux-mêmes. A ce niveau, le dialogue de Michel Deutsch correspond à la vision moderne où,

[i]l s'agit en fait moins d'un dialogue que de deux monologues mêlés dans lesquels les personnages se racontent tour à tour, sans s'adresser la parole. Cette technique traduit à la fois la fusion du couple et son dysfonctionnement. L'entrelacement des répliques spéculaires dit l'union des paroles et des consciences mais souligne aussi les malentendus du couple, soit que leur propos se contredisent, soit qu'ils aient été déformés.⁽⁶²⁾

L’indifférence du partenaire obstrue la signification et la progression du dialogue. Dans *La Bonne Vie*, Marie essaie à plusieurs reprises de partager son histoire avec Jules et d’obtenir le fin mot sur le sujet de l’enfant. Or, celui-ci avance une question suspecte en même temps qu’il renvoie la réponse. La réduction du langage à la fonction métalinguistique (p. 108) et la répétition stérile (p. 108/111) décuplent le refus

⁶¹ Jean-Pierre Sarrazac, *L’Avenir du drame*, op. cit., p. 125.

⁶² *Nouveaux Territoires du dialogue*, op. cit., p. 188.

de parler (p. 105/108). Et le déploiement des sujets de conversation non-contextuels puise dans la désintégration et le désintérêt : sans discuter leur relation et le problème de l'enfant, ils parlent du fils des voisins. Les expressions “écoute-moi” et “parle-moi” de Marie, supposées raccommoier le rapport locuteur/interlocuteur en réunissant les deux pôles du message, n'aboutissent pas à la communicabilité. Le syntagme “tu ne m'écoutes pas”, repris trois fois par Marie, aboutit à “mais tu ne m'écoutes pas”, indice de l'évidence de l'échec de l'échange. Le fait d'imposer le mutisme à l'autre-partenaire ou l'obstination de ce dernier à se priver de la disposition de parler rajoute de la confusion au couple. Leur monde obéit davantage à la loi du retour immédiat à l'état de silence et de mort. La mère accuse le père de déraison en le caractérisant d’“imbécile” et d’“idiot” en affirmant qu’“il ne penserait à quelque chose de convenable” tout en l'empêchant de parler : “laisse-moi parler!”. De son côté, le père se nie et avoue son incompétence intellectuelle en disant :

C'est une devinette?
 Deviner est pas mon fort. Ça me fait transpirer. Je donne ma langue au chat et lui, il va manger les oiseaux! (*La Bonne Vie*, p. 125)

Les conceptions dissemblables consolident la disjonction du couple. Dans *Dimanche*, le père désapprouve le projet de sa fille que défend la mère. Dans *La Bonne vie*, Marie affirme à Jules : “Je me représente la vie autrement.” (p. 106). Tout comme Marie, Awa s'oppose à Bodo et expose une conception de la vie différente de la sienne dans *La Négrresse Bonheur*. Et contrairement à son inaction et à son désir de s'enfuir, elle se décide à affronter la vie et à se cogner contre les malversations de sa belle-mère. La non-révélation équivalente au rejet du partenaire signifie aussi la décomposition du couple. Par exemple, Awa ignore que Bodo a volé l'argent de sa mère et Raymond ne sait pas que Rose est à la recherche d'un travail en ville.

Marie. Je vais partir. Je ne sais pas. Aller chez ma mère... Partir... Oh ! non... Non !
Est-ce tu m'aimes ? Dis-le-moi. Oh ! dis-le-moi !
 Jules. Il y a un temps pour tout.
 Marie. Mais réponds-moi ! Est-ce que tu m'aimes ? Une femme a le droit de demander à l'homme qui vit à ses côtés s'il l'aime... Elle a le droit d'attendre une réponse de cet homme-là ! Est-ce que tu m'aimes ?
 Jules. Ça va de soi, non ? (*La Bonne Vie*, p. 137)

Rose : J'ai fait mettre l'annonce dans le journal.
 Ginette : ô Rose ! Tu es formidable !

Rose : Raymond n'en sait rien.
Ginette : Chut !
Les deux filles rient. (Dimanche, p. 27)

L'éthique de la relation conjugale manque des moyens de réconciliation ; les propos énoncés par les partenaires “se développent” séparément et les gestes participent de la carence d'affectivité. Jules insiste sur la volonté de rester seul et les expressions “va te coucher” reprises trois fois et “j'ai besoin d'être seul” correspondent au refus de l'existence de l'autre-partenaire. Or, la structure proxémique approche/fuite, fonctionne au moyen d'une superposition d'espaces qui se déroberont immédiatement. L'organisation contradictoire parole/geste illustre le dédoublement désir/frustration, attachement/détachement, intérêt/désintérêt. C'est par pitié que Jules agit complaisamment envers Marie suivant les propos de Kafka,

La pitié et la sexualité sont photographiées ici sur une seule et même plaque sensible. Si l'on peut ramener cette confusion à ses éléments, on y trouve à peu près ceci : le *fait* que, bien qu'exclu néanmoins du monde, (et donc coupable), on bénéficie d'une «relation » ou d'un « rapport » n'est pas mérité. Donc, le rapport ne peut naître que de la pitié. Or, comme le rapport total, c'est le rapport sexuel, la sexualité est pitié⁶³.

Jules. [...] Marie, ma femme.
Marie. Non.
Jules. Tu veux.
Jules enlace Marie.
Marie. Laisse-moi!
Jules. Tu es une femme.
Marie. (*Violemment.*) Laisse-moi!
Jules. C'est ça. Au fond, je n'en ai pas envie.
Marie. Tu es tellement égoïste! (*La Bonne Vie*, p. 138)

4.5 L'usage du langage ordinaire (syntaxe et lexique)

Le langage se donne comme élément essentiel de liaison au réel dans le texte dramatique de Michel Deutsch. Dans les pièces examinées, les personnages en utilisent un pertinent en rapport avec leur monde ordinaire et avec les petits événements de leur vie quotidienne. Nous y notons, à titre d'exemple, quelques termes péjoratifs du langage ordinaire. Dans *Skinner*, “Ouais” (p.13), “par-dessus le marché”

⁶³ Günther Anders, *op. cit.*, p. 55.

(p. 14), “va te faire foutre” (p. 15), “démerde-toi” (p. 20), “pauv'type”, “p'tite demoiselle” (p. 26), “te fais pas de bile” (p. 33), “t'es pas un flic” (p. 46), “bénéf” (p. 48), “vois-tu? ” (p. 67), “tantouse”, “déjanter” (p. 68), “polichinelle” (p. 69). Dans *La Négrresse Bonheur*, l'action émerge dans le monde des gens ordinaires et la rupture, l'arrêt et les points de suspension relèvent du quotidien. Les tournures qui s'introduisent au fil du texte s'alignent sur l'usage populaire. Nous en notons quelques-unes : “je t'en fous une” (p. 13), “coucou, c'est moi” (p. 28), “passer ses nerfs sur quelqu'un ” (p. 29), / “il nous a foutu dans la merde” (p. 30), “tu veux mon avis? ” (p. 53), / ferme-la ” (p. 67), “je n'ai rien à voir avec vos salades” (p. 68), “on va foutre le camp d'ici” (p. 69). Les phrases avec “ça” et l'universalisation où, le “on” relaie constamment le “je” et le “tu”, s'avèrent nombreuses. En outre, les récits insignifiants compromettent la fonction du langage dramatique en ce qui concerne l'information de la situation d'énonciation des locuteurs et de l'évolution de l'action dramatique. Et, à l'image des conversations journalières, les dialogues sont anodins et alternent sans lien logique plusieurs sujets. Le rapport au vécu dans les textes en question s'accroît alors en fonction de la mosaïque thématique dans les dialogues car, d'après Daniel Lemahieu, « [Michel Deutsch] mêle le social et l'intime, le politique et le couple, l'histoire et le quotidien, le fragment et le trajet des personnages⁶⁴. »

Les procédés stylistiques du langage oral y sont également utilisés : nous notons, entre autres, les phrases réduites au minimum syntaxique sujet/verbe/complément, les tautologies, les insultes, la parole pathétique, l'appel sans réponse. Les locuteurs usent souvent de la “répétition-variation”, l'unité constitutive de l'enchaînement dans la syntaxe orale. De nombreuses répliques identiques se manifestent, par à-coups, pour maintenir le contact entre les interlocuteurs avec de minimes changements au niveau de la forme ou du sens. La redondance avec une variation inhérente est liée à l'adresse. A ce niveau, le drame de Deutsch rejoint le drame moderne car,

[s]i la ritournelle est fréquente dans le dialogue théâtral moderne, ce n'est pas parce qu'elle traduit le ressassement solipsiste du personnage ou l'incommunicabilité entre les êtres, mais parce qu'elle présuppose à la fois l'oralité et l'adresse⁶⁵.

⁶⁴ Daniel Lemahieu, article “Quotidien” in *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, dirigé par Michel Corvin, Paris, L-Z, 1995, p. 742.

⁶⁵ *Nouveaux territoires du dialogue*, Ouvrage dirigé par Jean-Pierre Ryngaert, *op. cit.*, p. 49.

Yakov. Discute pas. C'est à prendre ou à laisser. Le problème, c'est qu'une fois ici, tu ne peux plus laisser – pas de machine arrière possible, mon pote ! (*Skinner*, p. 21)
Vandam. [...] Emporter ses souvenirs est un handicap une fois franchie la frontière. S'accrocher à son passé n'est pas raisonnable, [...] (*Skinner*, p. 47)
Leila. Brûle, brûle, vie passée. (*Skinner*, p. 39)

Rose. Il n'y a pas de quoi, non. (*Dimanche*, p. 46)
Liliane. Tu n'as pas besoin de te mettre dans tous tes états à cause de ça. (*Dimanche*, p. 61)

Par ailleurs, le langage collectif fonctionne en l'absence d'une parole personnelle et contextuelle car l'individu est dépossédé des moyens d'expression et d'un emplacement dans le monde d'aujourd'hui. Et les nombreuses répétitions repérées dans les différents textes traduisent l'indigence, l'acharnement à se lier à l'autre ou à se renseigner sur les événements. Par exemple, Raymond se répète pour se lier à Jules et s'informer sur son état mais l'échange semble improductif et celui-ci va formuler lui-même la réponse ou la supposer. Jules se retient de répondre ou se limite à proférer des réponses ambiguës en laissant Raymond dans la confusion. L'information sujette aussi à la reprise est signalée par les personnages.

Raymond. – Qu'est-ce que tu as, Jules ? Bon Dieu! Mais qu'est-ce que tu as?
Jules. – ...
[...]
Raymond. – Tu me fais froid dans le dos. Qu'est-ce que tu as, Jules?
Raymond tend un paquet de gauloises à Jules.
Dis donc... tu as une maladie? (*La Bonne Vie*, p. 112)

Marie. – Tu l'as déjà dit. (*La Bonne Vie*, p. 120)

4.6 L'analogie structurelle récit/monde

L'écriture quotidienne qui traduit les tranches de vie est une dramaturgie de la fragmentation où les séquences se détachent les unes des autres et où les événements se produisent sans lien organique requis (imminent) car « l'événement réside dans les creux, les anfractuosités de l'écriture laissant poindre des histoires dont aucune ne prédomine⁶⁶. » En partisan du théâtre du quotidien, Michel Deutsch opte pour la fragmentation, la répartition en tableaux et la répétition qui contredisent la linéarité et la progression systématique.

⁶⁶ Daniel Lemahieu, article "Quotidien" in *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, op. cit., p. 742.

Nous notons dans *Le Souffleur d'Hamlet* et dans *La Bonne Vie* la subdivision de la fable en segments avec un titre pour chacun, l'assemblage de chapitres hétérogènes dans *Imprécation 36* et dans *Imprécation dans l'abattoir* et la rupture avec la fable linéaire dans *Dimanche*, *Skinner* et *La Négresse Bonheur*. Ces processus relèvent d'un monde en vrac, perturbé dans son organisation et dans son équilibre et, comme le dit Jean-Pierre Sarrazac, « [t]out cela ne procède pas d'une tentative formaliste, mais d'une nécessité de l'époque que nous traversons⁶⁷. » *Imprécation 36* se présente sous la forme de séquences hétérogènes séparées avec un titre pour chacune. Des écrits dramatiques évoquant les notions de liberté, d'égalité et de fraternité joignent des “chapitres” qui traitent de la représentation dramatique de la vie de Richard III et ceux qui portent sur les adieux et les séparations des couples. Le texte se clôt par un monologue de Mitterrand au pied de la roche de Solutré où il fait profession de foi en faveur du pouvoir. Le dramaturge y dresse un portrait représentatif plus que tout autre de ce personnage.

[...] Raisonner, construire des syllogismes... seul compte, seul importe le pouvoir ! Il est le seul ressort de l'action [...] (*Imprécation 36*, p. 91)

La suite des événements marque des sauts spatiaux et temporels qui compromettent le lien systématique des scènes dans *La Négresse Bonheur*. L'action dramatique évolue dans un va-et-vient de la salle de séjour (retour cinq fois), au foyer paroissial (3 fois) et à la salle de restaurant (3 fois). L'altérité en déroute et la situation médiocre de l'autre aux prises avec la grossièreté, la maltraitance et le rejet y sont suggérés. Le récit procède par omission des événements essentiels à la représentation, à savoir l'affrontement de la belle-mère et d'Awa, le meurtre et le jugement d'Awa. A ce niveau, le drame de Deutsch rejoint le drame moderne où,

les événements n'obéissent pas à une progression systématique, ils se cumulent et ne font sens qu'à l'intérieur d'un paysage disjoint et glacé qui rend compte de la situation [du personnage] dans le monde en même temps que de l'intériorité du personnage⁶⁸.

⁶⁷ Jean-Pierre Sarrazac, *L'Avenir du drame*, op. cit., p. 67.

⁶⁸ *Poétique du drame moderne et contemporain, Lexique d'une recherche*, op. cit., p. 52.

La fragmentation se nourrit de l'éparpillement spatial et de l'absence de chronologie linéaire dans *Skinner* (par exemple, la condensation de l'attente de Skinner qui dure plusieurs mois). La fréquentation inutile de nombreux espaces dramatiques par les personnages suggère la situation tragique des individus qui se meuvent dans un monde interchangeable et leur désorientation fait écho à la leur. Et leur dépersonnalisation fait aussi appel à l'homogénéisation exigée dans le monde chaotique. Le désespoir a alors trait au destin immuable qui s'affirme et s'intensifie tout au long du présent ouvrage en fonction de la mise à mort de toute tentative d'émancipation des révolutionnaires. Ainsi en est-il du dialogue qui procède du morcellement : les réfugiés "défavorisés" s'interrompent continuellement et font intervenir des fragments de sujets divergents augmentant la distorsion du dialogue. Skinner et Rachid évoquent successivement des événements réels, la fuite du temps, l'alcoolisme, la maladie et le système immunitaire, la difficulté de survivre dans un espace pareil (*Skinner* ; D). La vieille et Mani s'entretiennent également sur la récupération et la vente des organes humains, sur la religion, sur l'impossibilité d'avoir du passé dans le lieu, sur la prostitution et sur la démarche de l'organisation (*Skinner* ; V). Il en résulte que le monde, le personnage et l'œuvre échappent à toute composition organisée, Peter Szondi l'évoque aussi

[r]ien si la fragmentation devient le principe esthétique en soi. Les parties ne sont pas la métaphore ou la métonymie du tout. Le monde *est* cassé, et il est vain de se mettre en quête d'un quelconque effet de puzzle ou d'une loi ordonnance. Le monde n'est pas organisé, l'œuvre non plus, qui dit le désordre, le chaos, l'échec, l'impossibilité de toute construction⁶⁹.

4.7 L'actualisation de l'aire du travail

L'aire du travail appartient intrinsèquement à l'espace du quotidien où il est question de l'activité, de l'engagement ou du désengagement des personnages intradiégétiques. L'occupation de quelques-uns et le désœuvrement de quelques autres (la retraite et le chômage) établissent une structure binaire oppositionnelle : action/inaction ; dynamisme/fixité ; mobilité/immobilité ; engagement/désengagement ; la réussite/l'échec.

⁶⁹ Peter SZONDI, *op. cit.*, p. 54.

Dans *Le Souffleur d'Hamlet*, les répétitions de la représentation de *Hamlet* sont actualisées. Dans *L'Empire*, les acteurs s'occupent des rôles qu'ils ont à jouer et de l'installation du décor indispensable à la mise en scène de la pièce éponyme (le prologue, l'intermède et l'épilogue). L'aire du travail s'y déploie aussi avec la projection des films. L'actualisation des activités réalistes dégage un effet de vraisemblance.

*Raymond et Jules assis par terre devant la grille de l'usine.
C'est la pause de midi. (La Bonne Vie, p. 112)*

Jules tond la pelouse du professeur Nècepas. (La Bonne Vie, p. 129)

Les personnages s'en soucient amplement: ils se rappellent la prospérité de l'action d'autrefois ou se plaignent de l'inoccupation d'aujourd'hui. La relégation de l'aire du travail à l'arrière-plan n'empêche pas son impact quant au rapport du texte dramatique au réel. Le travail fait preuve de dérèglement certain et les absences volontaires (Bodo dans *La Négrresse Bonheur* ; Jules dans *La Bonne Vie* (p. 108, 144, 145)) ou obligées (la maladie de Marie dans *La Bonne Vie* p. 147, 152) se multiplient. Dans *L'Empire*, Théa regrette la prospérité de sa carrière passée de danseuse (p. 25) et manifeste sa déception de l'inoccupation présente. Elle manque alors de ressources de vie à cause de l'équivalence travail/vie. Le projet du spectacle que Kayser et Homer comptent faire tombe à l'eau. Dans *Le Souffleur d'Hamlet*, le directeur de théâtre et les acteurs sont incompetents et leur tentative de représenter *Hamlet* échoue. Dans *La Bonne Vie*, le malaise de Jules induit sa non-affiliation sociale et le travail de Marie est en dysfonctionnement. C'est le temps de crise, c'est la rupture avec les cours du soir et avec son travail chez le professeur. Dans *Dimanche*, le vide s'empare de la vie de la majorité, le père est à la retraite, René est au chômage et les mineurs sont en grève. Et le temps qui tourne à vide induit la vacuité spatiale. Les espaces du travail sont dépeuplés : le gymnase n'est plus fréquenté par les majorettes, la scène est abandonnée par tous et Bodo a rompu avec la chorale et ne se retrouve plus dans le foyer paroissial. De plus, l'évocation par le personnage intradiégétique (Françoise) de la grève des mineurs qui a lieu dans l'espace extrascénique introduit la réalité dans *Dimanche*. Il s'opère un rapport de synchronisation entre le fait représenté et les

événements réels qui se produisent simultanément. Raymond, le mari de Rose, adhère effectivement au clan des mineurs révoltés.

Le professeur. – Mais dis-moi... tu n'es pas allé travailler.

Jules. – Je me suis égaré. Je ne voulais pas venir. (*La Bonne Vie*, p. 145)

Théa. Ma carrière de danseuse... Jadis, tu étais mieux disposé pour tout ce qui concernait ma carrière. Le travail était toute ma vie...

Homer. Les pointes ont un goût amer, mon amour. (*L'Empire*, p. 25)

Au-delà d'une valeur mimétique, l'aire du travail, telle qu'elle est examinée par le dramaturge, correspond à un vaste pan de la réalité sociale en fonction de l'expression de la violation des droits des employeurs et de l'injustice prédominante. La non-application des lois et la présence d'un syndicat, indifférent ou en désordre, sont préjudiciables aux individus dans la société moderne. Ces derniers subissent éternellement la réduction des heures de travail ou le licenciement arbitraire et la maltraitance des chefs de travail (*La Bonne Vie*, p. 148). Marie qui a peur de se faire virer s'oblige d'aller au travail tout en étant abattue. La grève s'avère la conséquence certaine de leur situation médiocre (*Dimanche*, p. 35). Cette situation néfaste, même catastrophique (René se suicide) des personnages connote le malaise de l'individu sujet à un régime politique qui se désintéresse de ses nécessités et s'empare de l'ensemble des moyens monétaires et matériels en le soumettant à l'indigence et à l'exil.

Marie. – Si je ne vais pas travailler cet après-midi, je me fais virer. Ça c'est mes affaires.

Paula. – N'empêche qu'ils n'ont pas le droit.

Marie. – Ils n'embauchent plus. Ils réduisent les heures et ils licencient.

Paula. – Ils n'ont pas le droit. Tu ne veux pas y aller comme ça !... C'est pas normal que tu sois aussi mal. Comprends bien, il y a le syndicat. Il y a des lois.

Marie. . – Ça ne te sert à rien d'avoir raison. (Bas.) J'ai mal. Il faut que j'y aille. (*La Bonne Vie*, p. 153)

5. LA DUREE QUOTIDIENNE

L'analyse de l'espace scénique inclut nécessairement le temps qui s'est présenté comme l'image de la temporalité diégétique. Les indications temporelles sont fournies par les didascalies et par le texte. Le temps est une donnée abstraite qui

rassemble des signes référentiels, métaphoriques ou connotatifs. Le temps représenté dans les textes examinés recoupe celui de la vie grâce à l'accomplissement des activités à de moments convenables. Les signes linguistiques et non-linguistiques qui s'étayent vont le soutenir. Le temps dramatique représentant alors l'image du référent hors-scène, se porte garant "d'un signifié qui devrait exister hors mimésis" car, pour Roland Barthes « [l]e temps n'existe que fonctionnellement, comme élément d'un système sémiotique : le temps n'appartient pas au discours proprement dit, mais au référent ; le récit et la langue ne connaissent qu'un temps sémiologique ; le 'vrai' temps est une illusion référentielle, 'réaliste'⁷⁰. »

5.1 Le parcours quotidien ; les déjeuners, le travail, la répétition,...

Le dramaturge examine la vie des gens ordinaires et, à l'image de la durée de celle-ci, le temps dramatique est occupé par des activités journalières, des divertissements et des fêtes (Skinner et Leila assistent à une fête foraine dans *Skinner*). "L'effet de réel" qui en résulte est sous-tendu par l'enchaînement des heures, matin/soir, des mois et des saisons. Dans *La Bonne vie*, le travail de Marie, de Jules et de Raymond précise l'horaire de leurs entrées et sorties et leur réinsertion sociale. Le temps dramatique se dote alors d'une signification, celle d'un temps quotidien et social, celle de la vie. Les personnages font siens la temporalité diégétique, la remplissent d'actes convenables et discutent souvent des sujets inhérents à leur situation actuelle. Ils énoncent des propos qui concernent l'état des choses existant tout en donnant leurs points de vue. Dans *La Nègresse Bonheur*, le mariage récemment accompli de Bodo et d'Awa passe au premier plan, tout le monde en parle, la mère, Kikèr et Aldi, situant ainsi le contexte social qui traverse le quotidien. La rupture d'Aldi avec le présent qui s'inscrit dans son indifférence à l'égard de sa famille et de son travail s'oppose à l'engagement politique de Philarmonic.

⁷⁰ Roland Barthes, *Introduction à l'analyse structurale des récits*, Œuvres complètes, Editions Seuil, Paris 1966, p. 844.

Dans son rapport au réel, la part indiciaire du temps dramatique passe en premier
puisque,

l'élaboration scénique du temps est une mise en signes constamment construits par
délégation de signes indiciaires.

[...]

[et] ces détails introduisent le registre du réel en illustrant la durée quotidienne et
sociale des personnages, mimant celle de la réalité référentielle⁷¹.

Les personnages accomplissent dans le temps dramatique des actions
consubstantielles à la quotidienneté ; le mariage, la grossesse, l'amitié et le travail.
Leurs occupations sont régies par les déterminations du temps référentiel : Ginette
rentre à la maison, le soir, après une longue journée d'entraînement. Le coucou qui
ponctue à deux reprises l'action diégétique renoue avec la temporalité référentielle.
C'est une durée chronologique, un temps objectif, uniforme. Sa confirmation par le
discours scénique conforte la logique.

Le coucou jaillit du chalet suisse, au-dessus de la télévision, et fait coucou onze fois.

Voix de femme (Awa) venant de la pièce voisine.

Awa. Bodo ! Il est déjà onze heures (*La Négrresse Bonheur*, p. 9)

Le coucou annonce huit heures

La mère. Il est déjà huit heures (*La Négrresse Bonheur*, p. 17)

Le texte constitue la pierre de touche et enchâsse des signes à valeur temporelle
relatifs à l'univers diégétique. Sans être désigné par le terme équivoque "référent", ce
contexte temporel peut être d'ordre strictement intrafictionnel. Il fixe la durée relative
au personnage, rapporte souvent les moments de la journée ou de la nuit et
l'écoulement du temps de l'action dramatique. Entre autres déictiques temporels
retenus dans *La Négrresse Bonheur*, nous citons : "Pas toute la nuit (p. 10), toujours, au
début de la soirée (p. 11), demain (p. 14), aujourd'hui (p. 15), les nuits, l'aube (p. 15),
pendant la journée. Tous les matins à sept heures (p. 16), il y a six mois (p. 17),
aujourd'hui (p. 36), demain matin, cette nuit (p. 36), Il est déjà minuit et demi et je me
lève dans cinq heures (p. 37), Dimanche, jamais, toute la nuit (p. 41), cinq ans (p.52), il

⁷¹ Leila Hawi, *L'écriture du réel dans le théâtre contemporain*, op. cit., pp. 171-172.

est déjà sept heures vingt (p.58)”. Un relevé exhaustif de tous ces syntagmes nous permet d’analyser le fonctionnement du temps diégétique. L’effet de réel gagne ainsi en intensité puisque, d’après Jean-Pierre Ryngaert,

[I]es adverbes de temps “ensuite, puis, alors, après,…” ponctuent le discours des personnages et confèrent un aspect pragmatique réel aux faits. Les informations sont concrètes (l’heure, la saison,…) mais elles sont porteuses d’une autre dimension propre à l’univers de la pièce⁷².

L’épaisseur temporelle suit alors une chronologie vraisemblable et elle est munie de profondeur humaine. Les personnages s’installent dans l’histoire et ont des perspectives temporelles vraisemblables. Ils ont des racines dans le passé (le travail d’Awa à Abidjan) et des prolongements dans l’avenir (Philarmonic est candidat aux élections cantonales). Ces perspectives se rapportent à un temps mimétique référentiel. Et les données spatiales qui viennent confirmer le temps, souvent annoncé par les personnages, protègent le réel. La didascalie annonçant “la neige” confirme un pays froid et blanc par opposition à un autre noir et chaud évoqué par Philarmonic, Aldi et Kikèr.

Bodo : (...) Mais dis-toi qu’ici, dans ce pays froid et blanc, où même la pluie tombe en flocons des nuages gris, mettre l’Afrique dans sa chambre à coucher et dans sa cuisine d’un seul coup, ça fait un choc. (*La Négrresse Bonheur*, p. 47)

*Aldi surgit à bout de souffle. Il boite et paraît affolé.
Sa parka est couverte de neige.*

⁷² Jean-Pierre Ryngaert, *Introduction à l’analyse du théâtre*, op. cit., p. 83.

6. LES TRAITS D'UNION THEATRE/VIE

L'art dramatique ne peut se soustraire à la vie, autrement il décline. La disposition (capacité) de la scène de représenter la vie s'accroît en fonction de la similarité du théâtre et de la vie.

6.1 “Tout n'est qu'une affaire de masques”

L'aire d'illusion appartient au théâtre et à la vie et c'est par le biais de l'imaginaire que nous nous rendons compte du réel qui se réclame d'une présence indicielle. Car, pour Lucette Nobs, « [e]ntre le monde des mots et le monde des choses, il faut introduire un troisième terme, hétérogène, celui de “réel” qui n'appartient ni à la fiction, ni à la réalité mais manifeste au cœur de la fiction, où inévitablement se récite toute réalité, cet “impossible” par où le je fait l'exclusive expérience du vrai [...]»⁷³ » Le théâtre s'annonce en priorité le territoire privilégié de l'invention où les objets ne peuvent avoir qu'une existence symbolique et où “[t]out n'est qu'une affaire de masques” (*Imprécatio* 36 (p. 17)). La fiction est le maître-mot et le recours aux signes, images et symboles différents, s'avère essentiel dans la mise en place de la réalité. Le lecteur/spectateur assiste alors à un va-et-vient de la fiction et du réel dans le théâtre, « ne conviendrait-il pas ici de parler d'anti-détour, non pas pour nier le procès de sélection-construction-déconstruction du “matériau historique quotidien” qui est à l'œuvre dans une telle dramaturgie, mais pour témoigner de ce curieux effet de simultanéité, de contemporanéité de la fiction et du réel, de renvoi permanent de l'une sur l'autre qui, à la lecture, nous occupe l'esprit?»⁷⁴ »

Le monde s'assimile à un spectacle où priment les apparences. Le paradigme du double factice qui compromet le déploiement du réel s'inscrit dans des expressions telles que : “Reproduit”, “refait au goût du jour télé”, “des shows du cœur rediffusés”, “la réalité en simili”, “light”, “sous vide”, “cloné”, “recyclé”, “multiplié”, “doublé”, “antagonismes vidés de substance”, “hygiéniquement asexué”. (*Imprécatio* 36)

⁷³ Philippe Forest cité par Lucette Nobs, “En parlant, en écrivant... traiter le réel : une métamorphose ?”, *Le Coq-héron*, 2011/ 1 n° 204, p. 88-92. DOI : 10.3917/coche.204.0088.

⁷⁴ Jean-Pierre Sarrazac, “L'écriture au présent ou l'art du détour” in *Travail théâtral*, n° 18-19, 1975, p.

L'anonymat et la “désidentification” qui recouvrent le monde enclenchent la construction d'une image erronée sans aucune fondation authentique. Le mensonge imprègne la société comme une propagation épidémique et, à l'instar du spectacle, elle se réduit à un ensemble d'actions feintes et d'objets copiés détachés des ordres existants. L'hypocrisie s'étend et nécessite la répression : la reprise anaphorique est un appel insistant à lutter contre son développement désagréable. De plus, la désignation de la vie par des signes théâtraux soutient son assimilation dévalorisante au théâtre. L'invention l'emporte alors sur le vrai tant au théâtre que dans la vie. En outre, l'homme ne peut pas admettre la vérité et se dresse contre son développement.

Alors l'inventeur de mensonges dit (sur le ton de la confiance) :
En voilà assez ! s'exclame l'ami du genre humain,
En voilà assez ! La représentation est terminée !
Adieu Arlequin,
Adieu éblouissement, adieu fantôme,
Adieu foule des apparitions, adieu, adieu... (*Imprécation 36*, p. 18)
«La dose de vérité que l'être humain est capable de supporter est sans doute plus réduite qu'il n'aimerait le croire.» (*Imprécation 36*, p. 18)

Les relations interhumaines sont imbues de leurres. Les faux-semblants s'exposent contre la réalité des faits et la mystification et la falsification se déploient. Les interlocuteurs sont condamnés à des actions ou propos dénaturés et à une manière d'être, d'agir ou de dire prescrite. Ils profèrent également des “réflexions” préétablies.

Diana. [...] Tous ces pairs du royaume qui de mon vivant me haïssent sont venus se prosterner devant mon cadavre supplicié parce qu'ils avaient peur du peuple. (*Imprécation 36*, p. 50)

Le chirurgien. [...] Votre journal essaye toujours de faire la part des choses. De l'eau tiède. Catho de gauche. Faut des résultats mais dès qu'on voit du sang, on va se cacher sous la soutane de Monsieur le curé. (*Imprécation 36*, p. 58)

Les créateurs du nouveau monde optent pour l'hypocrisie, et les sentiments et les opinions non véritablement éprouvés, obstruent davantage l'exactitude. Au nom de la reconstruction récente de ce monde et afin d'y tenir son rang nouvellement restauré, l'épuration de l'administration est limitée. Les gens doivent s'accorder avec la paix artificielle qui s'est installée et s'abstenir de toute révolte. C'est l'exigence de la soumission dans son intégralité et la dépossession de l'individu de toute volonté libératrice, sinon simulée. Une société de consommation où s'effondrent toutes les libertés personnelles s'établit. L'homme s'adonne à la facticité, s'identifie à un acteur

et sa personnalité dépend de son interlocuteur. « L'homme, dans sa nature d'homme, est condamné à exposer toute sa garde-robe, changeant de vêtement en fonction des événements extérieurs⁷⁵». La prétention met un terme à la vérité et la simulation où s'opère le dédoublement s'avère «la véritable authenticité de l'homme⁷⁶». Deutsch qui s'interroge constamment sur la dualité de l'homme, ses masques et ses faux-semblants affiche ouvertement sa condamnation de l'homme inauthentique qui s'impose présentement. A ce niveau, *La théâtralité et le jeu dans l'œuvre de Witold Gombrowicz* s'avère illustratif où l'on note que :

[l]'homme est l'acteur, le masque qu'il revêt est la Forme à laquelle il se soumet, son apparence qui signe son identité. Il reçoit de ce masque la réalité de son être. Il est condamné par lui et lui obéit irrésistiblement. Ce n'est plus seulement son visage qui en est modifié mais toute sa personne, le caractère même de ses réflexions, déjà préformées⁷⁷.

La rébellion de l'ange déchu et la transgression
sont réduits désormais aux gestes salariés
et conformes au spectacle – (*Imprécation 36*, p. 21)

La duplicité englobe incontestablement la politique. Dans un univers médiatique mondialisé, la gestion de la violence dans le cadre d'une communication politique nationale est désormais problématique. Lors de la guerre en Irak, les Irakiens et les Américains, ont fait chacun le choix de ne pas montrer les morts et entreprennent la diffusion des banalités. Ils imposent aux médias la dissimulation ou la déformation de la réalité par la sélection des informations à diffuser. Michel Deutsch, tout comme Günther Anders, considère qu'

[o]n ne peut jamais savoir", cette constatation se fonde sur un "On n'a aucun droit de chercher à savoir". L'agnosticisme de Kafka est un phénomène politique. [...] Celui qui n'est "perçu" que comme un être de hasard, ou comme moyen, n'a, quant à lui, pas le moindre accès à la vérité, et vit donc en agnostique. La servitude et l'agnosticisme ne sont que deux noms différents pour un seul et même phénomène⁷⁸.

⁷⁵ Ewa Kraska, *La théâtralité et le jeu dans l'œuvre de Witold Gombrowicz*, 1986, Master, Université Sorbonne Nouvelle – Paris III. Paris S.I.: Sorbonne Nouvelle 2009, p. 37.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 39.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 36.

⁷⁸ Günther Anders, *op. cit.*, pp. 76-77.

La mystification qui se fait au grand jour témoigne d'une situation extrêmement sinistre; la répétition illustre la mise en lumière de l'usage abusif du média au détriment du citoyen. L'aveuglement réclamé provoque l'altération de la vue et la non-saisie perpétuelle des messages reçus.

L'escamotage de la démocratie qui est la grande entreprise de la télé-démocratie sondagière n'est possible qu'au su et à la vue de tout un chacun, de tout le monde, au grand jour en pleine lumière – par l'escamotage en pleine lumière tout s'explique. Il faut le grand jour, les lumières des projecteurs pour éteindre la lumière, pour dérober, escamoter la démocratie. Il faut aveugler pour mystifier. (*Imprécation 36*, p. 72)

Le langage est l'un des aspects de l'assimilation entre le théâtre et la vie. S'il est creux dans la vie, il l'est davantage au théâtre et le procès et le sens de l'un et de l'autre témoignent de la même déformation. “Les phrases sont creuses” (*Imprécation dans l'abattoir*, p. 16), le sens ne parvient plus à se structurer actuellement et le réel est alors hors de portée. Les lieux-communs qui construisent la parole individuelle font obstacle à la fonction d'expression.

Actualité,
ciblée pour public berné,
MENSONGE de l'actualité spectacle,
CADAVRE DU SENS – (*Imprécation dans l'abattoir*, p. 22)

Galaxies naufragées
De langues réduites,
Puis accommodées
A nouveau – (*Imprécation dans l'abattoir*, p. 49)

6.2 L'aire du “jeu” est l'aire du “je”

L'irréel s'introduit affirmativement dans le texte dramatique sans qu'il compromette l'exactitude des données historiques qui s'y manifestent. Les signes réels et irréels se côtoient et l'espace de l'imaginaire se développe simultanément à celui du réel. Vu la prévalence du symbolique sur la matérialité dans l'actualisation du réel, l'aire d'illusion et de fantasmes s'avère alors un “cessez-le-feu” illusoire et l'aire du “jeu” s'avère l'aire du “je”.

L'art dramatique se doit la mission de l'expression du monde et de l'être et, ce, en se servant particulièrement de la représentation idéale ainsi que le souligne Marie Kraft,

[n]ous nous trouvons dans un environnement où les repères entre vrai et faux, entre réalité et fiction semblent perpétuellement brouillés. L'imaginaire, la fiction et l'art ne peuvent exister qu'en rapport avec le réel dont ils représenteront des degrés de vérité. L'art est un moyen d'expression pour des hommes réels vivant dans un monde réel et le monde de l'art n'est ainsi qu'un concept⁷⁹.

Dans *Imprécaton 36*, le chapitre VI a pour sujet la vie et la mort de la princesse Diana. Les couches textuelles pallient les insuffisances informationnelles des indications scéniques quant à la précision du contexte. L'action dramatique se dote ainsi des assises dans le réel. Ainsi en est-il des noms des personnages, Diana et Camilla (Camilla Parker Bowles, l'amante du prince Charles qui devient plus tard sa deuxième femme). Le dramaturge retrace la vie du "Lady Diana", son mariage avec le Prince Charles, leur trahison mutuelle et ses tentatives simulées de suicide. Il évoque également sa façon de nuire au trône et aux traditions à cause de ses relations avec plusieurs hommes dont James Gilby, le journaliste britannique Martin Bashir et le moniteur d'équitation James Hewitt. Or, la conversation qui a eu lieu après la mort de la princesse fait perdre au récit sa portée réaliste. L'expression "il était une fois" qui l'entame et la récurrence du lexique du merveilleux vont le coller davantage au conte "Cendrillon, principe de légende, conte de fée, princesse, prince, fée, coup de baguette magique, chère fée envieuse et grincheuse, chère Carabosse". L'assimilation du récit à ce type de littérature où interviennent des éléments surnaturels ou féeriques et des événements miraculeux accentue son extravagance. Et contrairement à l'événement vrai, il a pour cadre narratif le monde des actions magiques qui le transforme en objet de la littérature écrite et retravaillée. L'art cinématographique de fondement fictionnel et dont le lexique s'avère aussi prédominant rajoute de l'irréel au récit. « Le cinéma est un art du spectacle. Il expose au public un film, c'est-à-dire une œuvre composée d'images en mouvement [...]. C'est la succession rapide de ces images [...], qui, par

⁷⁹ *Espace du réel et espace du théâtre, des images du monde s'infiltrant dans la représentation théâtrale* Mémoire de Marie Kraft, Institut d'Etudes théâtrales, Université Sorbonne Nouvelle – Paris III, 2007, p. 10.

illusion, fournit une image animée au spectateur, reproduisant notamment les mouvements et trajectoires de la vie réelle⁸⁰. » Nous notons : “Les images, star, caméra, roman photo, photographiée, princesse du spectacle, show télévisé, enseigne, play-back, pub”. Certes cinéma et conte diffèrent dans leur fonctionnement (modes de création, de diffusion...) comme dans leur contenu mais les deux puisent leur matériau dans l’imagination. Ces éléments imaginaires n’obstruent paradoxalement pas l’introduction de l’histoire racontée dans le réel.

On m’a tuée, allusion à un complot, à un accident organisé, arrangé à un meurtre.

Diana. J’avais la gloire, j’étais éprise de vie et on m’a tuée ! J’avais la jeunesse et la beauté et on m’a tuée ! On a coupé le fil de ma vie en prime-time pour le show planétaire... ! (*Imprécaction 36*, p. 50)

La magie et ses effets qui relèvent d’une “explication irrationnelle” intègrent le fantasmagorique dans *L’Empire*. Elle se déploie en fonction de la représentation par Kayser d’un spectacle imaginaire qui met en scène des éléments fictifs et bizarres relatifs au jeu et aux créatures de l’au-delà. L’évocation des spectres, des lémures et des fantômes y colle parfaitement. C’est la scène habituelle où l’illusionniste cherche à hypnotiser “quelqu’un” et à le spolier de sa volonté en le contraignant à se plier à la sienne. Mlle Malidor qui accompagne Kayser (le prestidigitateur) adopte une attitude passive et son geste affirmatif assure sa soumission totale. Cette scène destinée aux spectateurs renferme des questions et des recommandations qui vont dans ce sens. “Tous les spectateurs ont le droit de voir même si leur emplacement empêche ou se pose contre” (p. 12). Le décor visuel est également contextuel (p. 12). Les gestes de la magie, la danse (p. 13), les costumes et la parole sont unis et s’accordent parfaitement à la scène ludique. Ces éléments redondants favorisent la consistance de l’énoncé. L’illusionniste (=Kayser) agit en conformité avec sa fonction et le ludique se montre par l’acte de faire illusion, de tromper et de faire voir. Or l’imaginaire ne contrarie pas le déploiement du réel mais il l’exprime symboliquement ou le suggère. La situation actuelle défaitiste de la France est symbolisée par la jeune fille enveloppée du drapeau de valeur métonymique certaine. Sa valorisation due à sa comparaison à une princesse féerique qui dort s’est alors annulée sous l’effet de son inaction et de son immobilité.

⁸⁰ Le cinéma consultable sur cinema.tex ; deptinfo.unice.fr/~carine/UEL/TD/cinema.tex

La défaite découle de la dégradation définitive de la gloire et du règne passés. Le sang qui coule de la bannière est symbolique de la fin de l'Empire colonial français en Indochine. Sur ce, l'histoire collective et individuelle s'est implicitement introduite dans la scène. Il s'ensuit une normalisation obligée tributaire de la restitution par le lecteur/spectateur des informations sous-entendues. Il lui revient alors de détecter le sens pour se retrouver et s'orienter dans les situations représentées. Marie Kraft le dit bien, « [l]e réel devient objet de reconnaissance pour le spectateur. Il se reconnaît dans un monde réel qui lui appartient. L'apparition de "son monde" à l'intérieur de la création théâtrale lui donne une reconnaissance de la part de la scène. La place du spectateur est affirmée. La création sur scène lui est adressée⁸¹. »

6.3 L'HOMME-ACTEUR

L'être qui se livre souvent aux mensonges établit un monde saturé de faux-semblants. Il s'identifie à l'acteur en s'octroyant une personnalité différente de la sienne "authentique". Le changement de vêtements correspond également aux rôles sociaux.

6.3.1 L'être et le paraître, vouloir et ne pas vouloir être soi

La paradigmatique du masque/dévoilement qui connote l'oscillation de l'être et du paraître se poursuit dans *L'Empire*. Elle fait écho au jeu de l'acteur/personnage et à l'alternance du réel et de l'irréel au théâtre. Bargan se présente sous un autre nom, "Roberto Kayser" et joue à l'illusionniste pour dissimuler ses véritables intentions de vengeance. C'est lui-même que Théa, sa femme, et Homer l'ont fui après avoir pris possession de son argent et essayé de le tuer. La présence des deux identités ressort du "syncrétisme" des deux niveaux du sens dénoté et connoté et de la disparition de l'arrière-plan. L'énoncé se développe alors à découvert et le lecteur/spectateur est en surplomb. Théa prend part à la démystification en divulguant les événements passés et leur rapport avec l'ici-maintenant. Elle porte atteinte à Homer et laisse poindre ce qui

⁸¹ Marie Kraft, *op. cit.*, p. 17.

est in petto, à savoir le sentiment de regret. Homer l'attaque violemment et essaye de faire voir le contraire de ce qu'il ressent. Il se contredit et les syntagmes opposés qui émergent révèlent le malaise qu'il ne parvient pas à dissiper. L'indécision concerne aussi le sentiment amoureux – “Épargne-nous tes larmes... Je t'aime.” – ; c'est alternativement céder à l'amour ou le combattre, l'implorer ou le renier. La scène est bâtie sur la relation antinomique approche/fuite, affectivité/agression qui résulte du désordre. En outre, Homer se joue de Kayser en jouant à l'ami et ses termes actuels démentent ce qu'il disait autrefois. L'écart se réduit alors entre ce qu'il dit et ce à quoi il se réfère. Selon lui, Kayser est le projet qui produit des bénéfices et n'a jamais été “l'ami” avec qui il cherche à renouer. Les syntagmes “Ce gars-là est un “investissement”, “Une vraie mine d'or” découlent des isotopies de l'exploitation, du profit financier, de la duplicité et de la reprise de possession abusive du passé. Dans *Dimanche*, la répétition des majorettes favorise le glissement dans le théâtral dû à la métaphore du jeu. “Les vestiaires” font voir le passage d'un état de choses à un autre grâce aux changements que celles-ci subissent, c'est comme si leur métamorphose se confondait avec leur déshabillage.

Théa. Moi, je ne t'aime pas. Roberto Kayser. Roberto Kayser l'illusionniste, qui veut apprendre les trucs des tricheurs! (*L'Empire*, p. 53)

6.3.2 La parodie, prise de distance du personnage par rapport à son discours et du dramaturge par rapport à son texte.

Le rapprochement du théâtre et de la vie qui favorise la présentation du réel dans l'espace dramatique est tributaire aussi du paradigme de l'imitation qui s'inscrit simultanément dans l'un et dans l'autre. La distance du personnage par rapport à son discours fait écho à l'écart produit par la parodie. Le locuteur qui s'est fait l'écho de tous énonce constamment des poncifs et des lieux communs. Il est contraint de s'aligner sur l'ordre en place, de se plier aux usages et de s'exprimer au moyen des paroles convenues. Comme si les personnages imitaient les uns les autres. Néanmoins, ils ont souvent contrefait leur manière de parler pour dissimuler une intention frauduleuse. Homer s'en sert pour exploiter aisément Kayser dans *L'Empire* et la vieille pour abuser de Skinner dans *Skinner*.

Michel Deutsch qui opte pour l'expression "détournée" a recours à la parodie pour souligner la situation actuelle du théâtre et sa déficience à représenter le réel. Nous avancerions qu'elle « ridiculise un modèle sérieux connu, un courant littéraire déterminé ou une certaine manière d'écrire, en accentuant leurs caractéristiques thématiques ou formelles⁸². » *Le Souffleur d'Hamlet* tourne en ridicule *Hamlet* de Shakespeare : "[t]out mettre en œuvre pour jouer, jouer Hamlet, et ne jamais y arriver". Les notions changent de signification et se chargent d'une dimension controversée. Le dramaturge se méfie de l'identité de l'art dramatique et entreprend la représentation caricaturale de toute l'équipe et, ce, en dénonçant conjointement leur manière de parler et de faire. Il dévalorise ses composants en sonnant le glas de son existence. Le personnage éponyme (le souffleur) est condamné, il manque de moyens pour accomplir sa mission ou renonce à le faire à cause de son désengagement (p. 20). Sa disparition, trois jours avant le spectacle, témoigne de son désengagement. Ainsi en est-il de l'acteur qui, confondant souffler (=expirer) et souffler (=murmurer), fait preuve de désorientation dans un espace qui n'est pas le sien. Le directeur de théâtre est troublé et fait mauvais usage de la langue et de ses procédures. Le style hyperbolique (p. 13) et la tirade (p. 21) auxquels il a recours souvent pour s'exprimer sont dénoncés.

L'acteur. Il était temps. Ce crétin n'avait de toute façon pas de souffle, seulement de l'inspiration. Il manquait de souffle, seulement de l'inspiration. Il manquait singulièrement d'envergure... Souffler le fait tousser. Et de plus on ne savait jamais quel texte ce crétin de souffleur vous soufflait. Un souffleur ne doit pas avoir d'inspiration. (*Le Souffleur d'Hamlet*, p. 20)

Le directeur, *d'une traite sans reprendre son souffle*. Ah! Vous taisez-vous! Apprenez votre texte ! Si vous saviez votre texte, je ne serais pas obligé de payer un type pour souffler. Tout ça c'est de votre faute.

La femme. Quelle tirade, monseigneur !

L'acteur, *éclatant de rire*. Il a le cœur fragile. Faire attention... (*Le Souffleur d'Hamlet*, p. 21)

Le directeur de théâtre qui manque de discernement profère un langage insignifiant. Il réclame bizarrement que la bonne articulation du texte nécessite une chaussure confortable (p. 15). Son discours est enfantin : il promet un cadeau au Souffleur s'il

⁸² Parodie – Wikipédia ; fr.wikipedia.org/wiki/Parodie. Dernière modification de cette page le 26 août 2014 à 15 : 46.

tient compte de ses recommandations (p. 16) et dresse comiquement une liste des organes qui interviennent dans l'acte du souffleur "la bouche", "la langue", "les cordes vocales" et "les mots". Mlle Else s'en moque quand elle avance que sa belle idée est rarissime dans un milieu truffé d'ignorance alors qu'elle ne vaut rien. Les acteurs témoignent de l'incompétence et de la désintégration. L'exagération de l'actrice est signe de déficience ; le fait qu'elle n'ait pas eu son costume la fait pleurnicher (p. 40, 41). La jalousie (p. 41), la surestimation (p. 42, 48), l'égoïsme forcené (p. 49, 50) et les comportements capricieux (p. 38) mettent en relief sa carence. Et quand la deuxième actrice dit "tu ne peux pas cesser de penser à toi deux minutes", elle condamne son individualisme qui compromet la mission essentielle de l'art de "se focaliser" sur l'autre-spectateur. Michel Deutsch a également recours à la gestualité caricaturale pour mettre en lumière l'incompétence des acteurs qui occupent la scène d'aujourd'hui. Le sautilllement de l'acteur fait écho à son identification préjudiciable aux perroquets et singes, condamnée antérieurement par le directeur (p. 17). Ce dernier est à l'identique des autres et sa défectuosité rappelle la leur. L'excès d'attrait que le public "dupé" porte sur les acteurs et l'autographe, intégrant toujours des termes d'affection feinte de la part de ces derniers, est aussi parodié.

Le directeur. [...] Présenter les mains.
 Ah!... Trop longs les ongles.
 Trop sales!
 N'ai-je pas toujours dit de couper et de nettoyer les ongles?
 Bien tourner la page –
 en silence, avec précision, rapidement –
 exige une main parfaite. Absolument parfaite.
 Soignée et entraînée comme une main d'alpiniste.
 Musclée comme une main d'alpiniste... Technique...
 Tout un art.
 C'est tout votre art, mon vieux, qui est en cause. (*Le Souffleur d'Hamlet*, p. 17)

Mlle Else. Naturellement, mais c'est une idée du metteur en scène. Pour une fois qu'il y en a un qui a une idée. (*Le Souffleur d'Hamlet*, p. 60)

Michel Deutsch met l'accent, de manière parodique également, sur la survalorisation compromettante de *Hamlet* et de Shakespeare. L'isotopie de la boucherie qui entame le texte ("hachoir", "morceaux sanguinolents", "miettes insensées" (p. 14)) et le clôt ("boucher", "rosbif", "saigné et décortiqué une dizaine de bœufs" p. 104) est un encerclement caricatural annulant toute interprétation de qualité. L'association de l'anglais et du "boucher" qui parcourt le texte et l'usage de

l'expression, excessivement utilisée, “[l]’anglais est surnommé « la langue de Shakespeare⁸³ »” sont également parodiques d’autant plus que le répétiteur supposé apprendre l’anglais à l’acteur, fut un boucher qui “s’y connaît un peu”. Le non-sens qui résulte de l’association illogique “Je suis diplômé d’Oxford et de Cambridge” (*Le Souffleur d’Hamlet*, p. 98) et le comique révoquent son statut de maître et son emprise. Cette allusion tourne en ridicule Shakespeare, né d’un père boucher, et qui a exercé lui-même, dans sa jeunesse, ce métier avec un grand style alors qu’il influençait largement la littérature. Celui qui excellait dans son rôle de boucher devait bien entendu rayonner en art. En parlant du Souffleur, le directeur de théâtre dit :

Qu’il retienne cette image.
En aucun cas claquer des dents !
Cela pourrait passer les mots, que dis-je,
Les phrases au hachoir !
N’en laisser que des morceaux sanguinolents,
Des miettes insensées. (*Le Souffleur d’Hamlet*, p. 14)

L’usage constant du latin dans le but de se vanter de sa culture ou de faire valoir le texte représenté est révoqué. La deuxième actrice s’en sert non pour déclamer son texte mais pour se moquer de Mlle Else Mademoiselle “Ufa !!... Else vittime dell’pompiere amoroso” (p. 151). La dénonciation satirique réapparaît avec le syntagme “Le latin est la langue du théâtre”. La déformation de la signification de certains mots ou expressions sous l’effet du déplacement contextuel non pertinent nuit simultanément aux locuteurs (acteurs), au langage et à l’art dramatique. Nous notons, à titre d’exemple, l’emploi dérisoire des syntagmes tels que “le théâtre est feu” dans le passage ci-après et “arrête de jouer la comédie” qui apparaît antérieurement. Le langage détaché du locuteur et du contexte surprend le lecteur/spectateur. Les composants de la représentation sont aussi détournés ; le chant du coq qui s’entend d’ordinaire au moment où Horatio va proférer une réplique très importante est déplacé. La reprise de la phrase “tout est dans l’élégance du geste” (deux fois) d’ailleurs inadéquate atteste la perversion de la fonctionnalité des gestes dans le théâtre d’aujourd’hui.

⁸³ William Shakespeare – Wikipédia ; fr.wikipedia.org/wiki/William_Shakespeare. Dernière modification de cette page le 2 septembre à 12 : 26.

La fille du bureau de placement à l'ANPE a trouvé que, puisque je cherchais du travail et avec mes diplômes, je ferais aussi bien l'affaire pour Hamlet vu que Ham en plus veut dire jambon en anglais et que moi je m'appelle English. Eh bien, on peut dire que je ne suis pas déçu du voyage ! (*Le Souffleur d'Hamlet*, p. 104)

Homer. Et ça aussi vous voulez l'intégrer dans votre spectacle, naturellement. *De spectaculis!* Dommage que vous ne le serviez pas en latin! (*L'Empire*, p. 20)

Mlle Else. Mais il est entré tout seul. Je ne peux tout de même pas mettre le pompier de service à la porte. Et qu'est-ce qui arrivera le jour où j'aurai besoin de ses services parce que le théâtre est feu? (*Le Souffleur d'Hamlet*, p. 54)

Mlle Else. [...] Mais faut-il vraiment qu'un idiot de coq dressé à chanter à l'instant précis où Horatio dit : «... vous autres esprits vous errez souvent après la mort, dis-le-moi» me casse tous les jours les oreilles lorsque je suis dans ma loge pour me concentrer? Toujours cet idiot de coq se met à chanter à «dis-le-moi». (*Le Souffleur d'Hamlet*, p. 44)

CHAPITRE 2. “L’EFFET-PERSONNE” : LES PERSONNAGES-FIGURES DE REPRESSION ET DE NON-INTEGRATION SOCIALE

Nous nous intéresserons à “l’effet-personne” dans la mesure où le personnage s’est fait l’écho de l’individu actuel écœuré dans un milieu désorganisé. La possession d’un prénom, d’une situation professionnelle et familiale et d’un âge soutient leur introduction dans le réel. « Les personnages portent l’empreinte du réel et se voient placés au cœur d’un réseau tout à fait conventionnel de conditions et de relations apparemment propice à affermir leurs contours et à susciter «l’effet-personne» propre à toute dramaturgie du reflet⁸⁴.»

Les différents espaces individuels ou collectifs représentés inscrivent les interférences, résultats des choix, prédilections ou obligations des personnages. Le cumul des espaces personnels et l’agencement des causalités répétées dans le temps créent des lieux oppositionnels, constitués des axes classés qui déterminent la circulation dans des territoires différemment liés. Des traits distinctifs culturels, politiques ou subjectifs découlent des liens que les personnages entretiennent avec lesdits espaces. Or, l’union des espaces de la nature et de la cité en fonction du jaillissement de la carence affective, de la sexualité non comblée, de l’agressivité et de la violence témoigne de la continuité du malheur. Nous examinons dans cette partie “l’être” du personnage et son rapport à l’espace et à l’autre. L’échec de la quête de soi fera également partie de cette étude. Le personnage est mal à l’aise dans son corps et dans sa personne car il n’a pas sa place dans le monde. L’individualisme met en relief le retour constant à soi, la focalisation sur sa personne et le refus de l’autre. L’abandon de l’autre/ami puise dans un monde où le profit financier est le mot d’ordre (*L’Empire*). L’égoïsme de Jules met en évidence son être social inhérent à la nature humaine, indice de virilité. Il se désintéresse de ce qu’est Marie et de ce qu’elle ressent et se délie de son engagement envers elle. D’après lui, la femme se réduit à un pur objet de désir, elle est contrainte à se plier à lui et à son appétit sexuel (p. 137). Il

⁸⁴ Armelle Talbot, Christine Hamon-Siréjols, *Théâtres du pouvoir, théâtres du quotidien : nouvelles économies du visible dans les dramaturgies des années soixante-dix*, Université Sorbonne Nouvelle – Paris III Paris, 2007, p. 251.

affirme régulièrement sa suprématie intellectuelle, sociale et existentielle. Les verbes “falloir”, “devoir” et l’impératif repérés dans son discours expriment des obligations morales, physiques ou comportementales qui subjuguent le partenaire. L’interrogation porte aussi sur la société qui reste sourde au mécontentement des citoyens. Le règlement est la prise de possession du puissant sur la collectivité (*Imprécation 36, Imprécation dans l’abattoir*). L’être est à court de ressources vitales car l’organisation (le pouvoir politique en place) dispose de tout (*Skinner*).

Marie. (*Violemment.*) Laisse-moi !
Jules. C’est ça. Au fond, je n’en ai pas envie.
Marie. Tu es tellement égoïste ! (*La Bonne Vie*, p. 138)

Jules. [...] Marie, tu devrais lire davantage... crois-moi... c’est dans les livres. (*La Bonne Vie*, p. 109)

1. LES PERSONNAGES-INDIVIDUS ; MEMBRES D’UNE SOCIETE

1.1 A CONTRARIO DU REALISME LITTERAL, LE PERSONNAGE-SIGNE DU REEL EXISTENTIEL

1.1.1 LE TRAGIQUE DU NON-ETRE

Les personnages se présentent comme les signes figuratifs du traumatisme existentiel des membres de la société. Ces derniers sont au désespoir car ils sont dépossédés de leur identité et de leurs repères et négligés par les systèmes et les institutions en place. A ce niveau, le drame de Deutsch renoue avec le « théâtre du quotidien [qui] s’attache à une certaine misère matérielle, mais surtout morale et affective⁸⁵.»

Le tragique imprègne l’existence de la collectivité humaine dans une société de consommation et de bénéfice financier. Tous les personnages (=individus) sont en déroute : ils souffrent de l’insatisfaction, du refoulement et de la non-appartenance.

⁸⁵ “L’histoire et le vécu”, entretien avec Claude Yersin, *op. cit.*, p.15.

Dans *La Bonne Vie*, les deux partenaires sont à bout. Marie n'en peut plus et sa décision d'en finir avec son fils (pp. 118-119-120) se concrétise dans l'avortement qui l'a laissée dans un état d'abattement (p. 152). Jules est en crise et son potentiel de s'assumer est réduit à néant. La pièce s'achève par des coups de fusil qui anéantissent toute tentative de réconciliation (p. 166). Elle traite de la solitude de l'homme et de la détérioration du couple. Le mal-être découle de la non-existence de l'individu au sein du monde où il pâtit de l'injustice dominante dans toutes les autorités religieuse, culturelle et sociale (p. 157). La douleur (p. 157, 161), les pleurs, les sanglots, les cris, la chute (p. 159, 160), la solitude (p. 160) et enfin la mort (p. 161) les accèdent. Le mal qui réside au fond du moi se traduit par des répliques qui se réduisent au minimum syntaxique. Jules ne s'extériorise pas et son discours prédit la crise. Les deux niveaux discursif et figuratif s'entremêlent dans la description du non-être de l'individu. L'échec de Jules à se réaliser ou à s'accorder une place dans le monde provoque son désespoir qui voit se déployer sa double personnalité. Ainsi Clément Rosset le dit-il, « [l'] individu se bat avec la mortalité par le dédoublement fantomatique. Mais ce qui angosse le sujet, beaucoup plus que sa prochaine mort, est d'abord sa non-réalité, sa non-existence⁸⁶. »

Jules en a assez de réagir face à ses difficultés existentielles et veut en finir avec sa situation astreignante. Ses gestes symboliques de libération et d'auto-annulation coïncident avec sa désintégration. Il se double en oiseau en se fixant sur le corps des plumes et forme un tout indistinct avec l'américain. C'est l'une des façons du renvoi du réel puisque, d'après Clément Rosset,

[d]ans l'illusion, c'est-à-dire dans la forme la plus courante de mise à l'écart du réel, il n'y a pas à signaler de refus de perception à proprement parler. La chose n'y est pas niée : seulement déplacée, mise ailleurs⁸⁷.

Dans ce processus d'identification, le langage est son auxiliaire. Jules ne cesse de dire sa non-existence et le fait de proférer des termes anglais et de se désigner par "il" est le symptôme de la coexistence perturbante de deux personnalités. « D'une manière schizophrénique, le personnage (soi-disant) unique se scinde en deux signifiants, donc

⁸⁶ Clément Rosset, *op. cit.*, p. 89.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 11.

en deux identités [...] qui sont la marque concrète de son fractionnement et indice du jeu des identifications constamment déplacées⁸⁸. »

Marie. Tu ne sais pas ce que tu veux. (*La Bonne Vie*, p. 110 / 136/141)

Jules. Dans ma chair, la résistance se calcine... (*La Bonne Vie*, p. 165)

Le professeur. Vous n'y êtes pas allé!

Jules. Justement.

Le professeur. Vous mettez en cause votre avancement...

Jules. C'est moi que ça regarde. (*La Bonne Vie*, p. 146)

Jules s'enduit la peau de gélatine et se colle des plumes d'oiseaux sur tout le corps.
(*La Bonne Vie*, p. 165)

Le professeur. – C'est vrai... Vous reviendrez demain soir... ou un autre jour, je le sais... Vous m'inquiétez. Si pâle... Vous êtes si pâle, et votre silence... Mais parlez donc! Je ne présage rien de bon.

Jules. – Il reviendra. (*La Bonne Vie*, p. 133)

Le dédoublement compromet également le rapport de l'individu au temps en fonction de la focalisation sur le présent au détriment du passé et de l'avenir. Jules rompt simultanément avec son engagement passé (le travail et les cours du soir) et avec son avenir (le fait d'avoir un bébé) et se concentre sur le mal de vivre qui le tourmente actuellement. Comme le remarque Clément Rosset,

Ce sens de la duplication aboutit donc, non pas à une échappée de l'ici vers l'ailleurs, mais au contraire à une convergence quasi magique de tout ailleurs vers l'ici. Loin de priver le présent de sa réalité propre, lui ajoute au contraire la série infinie des réalités autres. Le présent est, à chaque instant, l'addition de tous les présents⁸⁹.

La mise en œuvre du double n'est qu'une échappatoire tragique au sort qui voue le sujet à lui-même. L'impossibilité d'être soi et un autre en même temps induit l'insuccès du dédoublement à combattre le destin. Le mouvement d'assimilation constitue alors un simulacrum de sécurité, un piège, car la tentative de Jules de se soustraire à son existence tragique n'aboutit à rien. «Pas d'échappatoire – pas de double : c'est cela qu'annonçait l'oracle à l'avance, et avec raison. On n'échappe pas au destin signifie tout simplement qu'on n'échappe pas au réel⁹⁰. » C'est le lieu exact de

⁸⁸ Leila Hawi Chamoun, *Lire Mademoiselle Ma femme De Labiche*, op. cit., p. 27.

⁸⁹ *Ibid.*, pp. 80-81

⁹⁰ Clément Rosset, op. cit., p. 118.

la perte du sujet : la perte du double a, en effet, une valeur maléfique parce que « Brûler le double, c'est en même temps brûler l'unique⁹¹. »

En faisant sienne l'identité de l'autre, Jules perd ses points de repère et la réconciliation de soi à soi est impossible car l'assimilation est intégrale. « Ce refus de l'unique n'est d'ailleurs qu'une des formes les plus générales du refus de la vie. C'est pourquoi l'élimination du double annonce au contraire le retour en force du réel⁹² ». C'est une fusion à mort, sans aucune possibilité de fuir ou de se fuir, sinon une issue tragique. Jules s'affranchit tragiquement du réel en se supprimant « [l]e refus du réel peut revêtir des formes naturellement très variées. Je puis anéantir le réel en m'anéantissant moi-même : formule du suicide⁹³. » Nous ne pouvons nullement échapper au réel et la fin catastrophique confirme la vanité du dédoublement. Comme le souligne Clément Rosset,

[t]elle est la malédiction de l'esquive, de renvoyer, par le détour d'une duplication fantasmatique, à l'indésirable point de départ, le réel. On voit maintenant pourquoi l'esquive est *toujours* une erreur : elle est toujours inopérante, parce que le réel a toujours raison⁹⁴.

Dans *Dimanche*, Ginette se double d'abord d'un magnétophone et finit par donner elle-même des consignes d'un son métallique. L'insertion du miroir procède d'une métaphore et d'une multiplication spatiale du personnage et suggère le glissement de la personne dans son reflet. Ginette qui souffre du non-être recherche dans le miroir une image satisfaisante de soi. Et le fait de casser le miroir connote l'inaccessibilité du reflet dépourvu d'une réalité tangible et matérielle et par contre-coup, la neutralisation de soi. Ainsi que le note Clément Rosset,

La quête du moi, notamment dans les troubles de dédoublement, est toujours liée à une sorte de retour obstiné au miroir et à tout ce qui peut présenter une analogie avec le miroir : telle l'obsession de la symétrie sous toutes ses formes, qui répète à sa manière l'impossibilité de ne jamais restituer cette chose invisible qu'on cherche à voir [...], et qui serait le moi en direct, ou un autre moi, son double exact.⁹⁵

⁹¹ Clément Rosset, *op. cit.*, p. 48.

⁹² *Ibid.*, p. 95 .

⁹³ *Ibid.*, p. 8.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 123.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 92

Ginette arrête le magnétophone. Elle s'accroupit comme si elle réfléchissait, ou comme si elle se concentrait fortement. Puis elle fait jaillir de brèves étincelles de la machine. On la voit ensuite appuyer résolument sur un bouton. Elle se lève, et d'une voix ferme, inhabituelle, elle lance des commandements. (Dimanche, p. 65)

Le Gardien: [...] C'est vous qui avez cassé le miroir dans les vestiaires?

Ginette: Pourquoi moi?

Le Gardien: Vous passez tout votre temps ici. (*Dimanche*, pp. 81-82)

L'œuvre dramatique de Michel Deutsch témoigne de notre devenir en temps de crise. Le tragique ne saurait pas se réduire à une simple attestation du malheur de l'homme, ou à un pessimisme univoque et définitif. « En effet, l'homme tragique, porté aux confins des épreuves humaines, voire à l'indicible démesure de l'infortune, révèle un fondamental déchirement entre destin et liberté, entre passion et pure revendication de justice, mais aussi entre solitude radicale et universelle solidarité du cœur : l'esprit tragique ne croit, n'espère ni ne raisonne, mais pâtit, subit et endure ces contradictions, tout en les rendant sensibles au cœur de chaque homme⁹⁶. » Le tragique inclut le non-être, l'absence d'issue, le dépaysement et l'effondrement du langage. La confrontation entre la liberté d'un choix et la fatalité inévitable enclenche l'engrenage. Le retour recommencé à la situation de départ découle de la difficulté tragique de se réaliser. Dans *Dimanche*, Ginette s'entraîne à tout bout de champ et abuse de son corps jusqu'à l'épuisement. Ceci dit, la pièce qui baigne dans un milieu lugubre, annonciateur de la mort de René, n'échappe pas à une fin funeste. Elle a poussé la dispersion au maximum, du même coup, tout bascule dans le vide, voire l'arbitraire ; la quête, les mots et les gestes sont dérisoires. Le tragique se développe avec l'échec et se confirme par l'anéantissement. La mort est la vacuité absolue et la néantisation du désir d'émancipation. Michel Deutsch, tout comme Anne Seghers, considère que :

[l]e problème est celui de la permanence du tragique et de maintenir actif ce foyer-là. Le problème est que le tragique existe comme enjeu d'une lutte entre ordre et désordre⁹⁷.

⁹⁶ Tragique, Baroque, Kitsch : trois figures esthétiques de la crise consultable sur www.pedagogie.ac-nantes.fr/.../&RH=1160767499140 mis à jour le 05/10/2008.

⁹⁷ Entretien avec Anna Seghers, "Sur le réalisme aujourd'hui", Théâtre/public, n°3, 1975, p.10.

A l'image de l'individu dans le monde d'aujourd'hui, René souffre de la négation, de l'exclusion et de la désintégration. Il est démuné de place et de condition de vie favorable. Il dit avec amertume sa situation mais ne s'y adapte pas. Il est en proie à des élans suicidaires et son discours laisse prévoir une fin dramatique prochaine. Dans le lieu collectif, il ne se lie à personne et, dans celui du divertissement où se rassemblent les gens, il est plus solitaire que jamais. Il ne parle à personne et n'a rien à leur dire, ne peut s'exprimer ni exister et n'a pas la normalité d'être comme les autres. Il ne fait pas partie du groupe social car il est absent à l'espace et au temps. Il endure la persécution et ne connaît nulle part le sentiment de sécurité à cause du chômage et du refus d'amour. Le dit de l'action implique tout un comportement psychologique et factuel confirmé par les expressions "n'approche pas", "ne bouge pas". Peut-être l'acte héroïque qu'il effectue rétablit-il sa situation négative, « [l]e suicide est en effet considéré comme un acte de courage, digne d'un héros, et marque une fermeté "romaine"⁹⁸. »

Dans *La Bonne Vie*, c'est sans doute plus compliqué : « l'invariant communiste ne passe qu'à travers un personnage, non à travers la structure de la pièce, c'est la façon dont Marie revendique sa liberté à l'égard de son corps »... L'expression : "Je n'en veux pas [de cet enfant]" est reprise quatre fois au cours de sa conversation avec Paula. Et selon les propres termes du dramaturge, « Jules, lui, porte des espèces d'utopies Kitch... il porte des ruines en avant. Il propose une nouvelle harmonie. Il signe ses pièces à l'usine⁹⁹. »

Jules. Comme, à New York, les gens, à grand risque, font des bombages dans le métro?

Jules. Une grande colère habite les décombres au fond de ma tête. Je n'en sais rien. [...] Forcer ce singe redoutable qui garde les forces de l'esprit... pour graver notre nom... le tien, le mien! Sur toutes les pièces qui sortent de l'usine. Les peindre à nos couleurs... (*La Bonne Vie*, p. 115)

⁹⁸ Jacques Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, Librairie Nizet, 1986, p. 418.

⁹⁹ Entretien avec Anna Seghers, *Théâtre/public*, n°3, 1975, p.10.

L'individu tel qu'il représenté par Michel Deutsch est impuissant à s'assumer, à se confronter au monde extérieur et à pallier les défauts de la vie. L'exil ou l'auto-exil (le suicide) empreint de souffrance et de désespoir s'avère le seul exutoire à ce surcroît de malheur. Ainsi, Jean-Pierre Vincent, affirme en interrogeant les pièces de Michel Deutsch :

Deutsch cherche ici, comme les personnages de sa pièce un "Selbstdenken", une pensée à soi, chargée de douleurs intimes et de résistances. Ces pièces traitent au fond d'un thème commun : l'exil, exil physique ou exil intérieur, une certaine forme de réaction au malheur. Cet exil pouvant prendre la forme d'une perte irrémédiable ou du démarrage d'une résistance... ou les deux à la fois : le tragique...¹⁰⁰

1.1.2 DU "L'EN TROP" AU "DE TROP"

Le malheur de l'individu au sein du monde d'aujourd'hui, tel qu'il est décrit par Michel Deutsch, relève aussi de la présence abusive. Michel Deutsch, tout comme Anders Günther, considère que :

Mais ce que dit Kafka n'est pas tellement « l'Étant » du monde « avec lequel » est l'individu, mais bien le fait de la non-appartenance, donc le non-être. Ou plus précisément : l'Étant, le monde, tel qu'il apparaît du point de vue de l'étranger (c'est-à-dire : étranger à lui) ; et les efforts désespérés du Non-Étant (c'est-à-dire de l'exclu) pour être admis par le monde¹⁰¹.

Dans *La Bonne Vie*, Jules qui interroge sans cesse son existence se considère un être dépourvu d'intérêt ou de trop. La reprise du terme ("rien") repérable dans les passages ci-après est à l'appui d'une angoisse obsessionnelle qui le désoriente. La dégradation qui se note dans les expressions "je n'y suis pour rien" à "je suis en trop" et l'accumulation "pour rien, de la bave, de l'écume" témoignent de sa décadence. Il passe de l'inutilité, au surnombre, à des vestiges. Son désengagement accentue son insignifiance et sa décrépitude ; Jules se coupe doublement de son travail et de la vie sociale : les expressions retenues dans les propos du professeur ou dans les siens traduisent son indifférence : "Tellement d'absences, toutes ces négligences...", " Tu as fait un mauvais coup !" "Il est des jours où j'aime descendre la rue sans rien faire."

¹⁰¹ Günther Anders, *op. cit.*, p. 41.

(*La Bonne Vie*, p. 132). Son existence tragique d'être abattu se traduit par l'emploi métaphorique du lexème "sanglante".

Jules. C'est dans son ventre à elle... mais je n'y suis pour rien et voilà que je suis en trop. (*La Bonne Vie*, p. 113)

[...]

Jules. Mais je n'y suis pour rien. (*La Bonne Vie*, p. 114)

Jules. – Mon nom... sur toutes les pièces... Ça se disloque, l'air de rien... de rien monsieur, de rien. Puis ça craque, comme une cheville sous le crâne... ça fuit...

Elle, la femme, m'a dans son ventre !

Et là-dedans il se passe quelque chose.

Mets ta main dans ta tête.

Tu sens comme ça fout le camp, comme tu n'y es pour rien... de la bave... de l'écume sanglante... (*La Bonne Vie*, pp. 115-116)

La nullité puise aussi dans l'exclusion et dans la frustration, car la quête de se procurer un emplacement et la recherche de l'amour ou de sa variante, le sexe, se soldent par un échec cuisant. La déraison du personnage en est la manifestation tragique. L'étranger dans *Imprécation dans l'abattoir* et Awa dans *La Négresse Bonheur* sont différemment dépayés. Dans *Dimanche*, René se suicide à cause de sa non-intégration sociale et de son abandon par Ginette. Dans *La Bonne Vie*, Marie ne se sent pas chez elle et cherche inutilement à se trouver ailleurs. Les modalités d'expression et les actes frénétiques, voire névrotiques, de Jules découlent d'une situation psychique et existentielle atroce. La transformation de la cuisine en un camp militaire est signe de son aliénation (p. 166). C'est l'anxiété éternelle : « sous l'effet de l'effroi et la compassion, [l'esprit tragique] rassemble les hommes comme compagnons en précarité, en faillibilité, mais aussi en amère et altière lucidité¹⁰². » L'omniprésence de l'angoisse se note dans la reprise de l'expression "j'avais très peur" (3 fois) (*La Bonne Vie*, p. 106). Le pluriel indique l'excessivité de la crainte et de la défaillance.

Marie. – C'n'est pas nouveau. Seulement il n'y a pas de place pour moi. (*La Bonne vie*, p. 110)

Marie. – Je vais partir. Je ne sais pas. Aller chez ma mère... Partir... Oh ! non... Non ! (*La Bonne Vie*, p. 137)

Marie. Je suis vraiment à bout Paula. (*La Bonne Vie*, p. 149)

¹⁰² Tragique, Baroque, Kitsch, *op. cit.*

Jules. – C'est ce qu'il disait le professeur... Il y a un écoulement infect au-dedans... Le monde ne tourne pas rond. (*La Bonne Vie*, p. 142)

Jules. Une grande colère habite les décombres au fond de ma tête. Je n'en sais rien... C'est des appels d'air qui font mal, des souffles effroyables. Mais je n'en sais rien encore...

A travers la boue et les murs de viscères...

Il s'agit de passer à travers avec un bâton ferré que tu manies comme une perceuse. (*La Bonne Vie*, p. 115)

Si les situations des personnages sont dramatiques, les événements qui surviennent et les fins auxquelles ils aboutissent le sont davantage. La mort s'étend pour englober tout : (*Dimanche, Skinner*), le suicide, (*Dimanche*), le crime (*La Négresse Bonheur, Skinner*) et le trafic des organes humains (*Skinner, Imprécation 36*). L'avortement de Marie, son meurtre perpétré par Jules et le suicide de ce dernier (*La Bonne Vie*). "L'acte" inaccompli témoigne de la caducité : les textes s'achèvent sur le regret et le vide tributaires de l'échec des projets. L'absence au temps et au sentiment de la vie et la carence de tout ancrage affectif et social relèvent de la "personne nulle". C'est l'engrenage de la subordination sociale : la mère de Ginette se plaint de l'absence d'autonomie et de sa réduction à une pure source de vie ("une femme qui met au monde un enfant") tout en avouant l'impossibilité du changement. L'atomisation s'avère absolue car l'être est à court de passé, de présent et d'avenir. L'image du crâne vide qui sous-entend l'absence de souvenirs se présente dans *La Bonne Vie* et dans *Skinner*. Dans un spectacle où domine la déficience de la parole, le silence tragique se crée et s'accroît en fonction du recours constant aux paroles communes. La prédominance du tout-venant et de l'idéologie dominante puisent alors dans la décrépitude. En effet, pour Anne Ubersfeld, « [l]e personnage central est le prolétaire "dévoiyé" à qui le langage a été violemment arraché, que l'on a vidé de sa parole pour le remplir de paroles autres, destructrices, les stéréotypes de l'idéologie dominante : face à ses victimes qui ne paraissent avoir de langage qu'immédiat, direct, utilitaire, il les répète obsessionnellement¹⁰³. »

Jules. Marcher sous les arbres mouillés.
Mais j'ai oublié la fureur des tempêtes.
J'ai oublié aussi comment on boit une bière.
Je ne sais plus manger le pain frais. (*La Bonne Vie*, p. 165)

¹⁰³ Anne Ubersfeld, *op. cit.*, p. 96-97.

Mani. Vide... Vide de souvenirs, le crâne. Un souvenir de crâne. Complètement vide. (*Skinner*, p. 35)

La mère. Si je pars tôt, je pourrais être de retour au début de l'après-midi!... Il y a tellement de travail à la maison que je ne peux pas payer le luxe de rester absente toute la journée... (*Dimanche*, p. 54)

1.1.3 L'opposition entre vouloir dire et ne pas pouvoir dire.

La difficulté de l'individu à dire son malaise et la défectuosité d'une expression verbale traduisent son mal de vivre. Sa (non)-introduction dans le temps et dans l'espace accentue la non-révélation. Qu'ils se placent entre les répliques ou au cours de celles-ci ou qu'ils les remplacent, les "silences", les interruptions, les non-dits et les discours non-informatifs ressortent du tragique de dire. Ils sont ainsi nombreux, semblant corroborer les propos de Jean-pierre Ryngaert,

il s'agit d'un silence aux antipodes duquel se situent les blancs, les trous, les dépressions de langage, les empêchements de parler des nouvelles dramaturgies réalistes. Le mutisme et la prostration généralisés, le tremblement sénile des lèvres et des langues, un babil silencieux : des points de suspension rongent les phrases et les crânes¹⁰⁴.

Les pièces qui doivent leur existence à des processus d'élimination et d'exclusion déplacent l'intérêt sur les blancs tributaires des ellipses, des énoncés inachevés et des constructions concises. Dans *La Bonne Vie*, les longs silences qui s'intègrent entre la plupart des répliques (96, 110, 112, 119, 125, 129, 131) soulignent la difficulté d'expression ou l'absence d'un langage adéquat. Le texte indique *pause très longue* (p. 107), *longue pause* (p. 114), *longue pause* (p. 115), *pause* (p. 118), *après un assez long moment* (p. 121). La scène 9 s'annonce d'emblée de rythme lent où deux "temps vides" encadrent la réplique d'un même personnage. Dans *Dimanche*, les didascalies indiquent "pause" à plusieurs reprises au cours des scènes ((I ; 7), (I ; 14 / 2 fois, II ; 1)) et les demi-silences se montrent aussi, par exemple, *hésitant longtemps* (I ; 9) ou *après un temps* (II ; 1). Ces moments d'arrêt s'avèrent essentiels en ce qui concerne la signification de la réalité de la carence dans le monde d'aujourd'hui puisque, « le silence ne sert pas à exprimer le non-dit ou le sous-dit, il correspond plutôt au constat

¹⁰⁴ Jean-pierre Ryngaert, *Lire le théâtre contemporain*, op. cit., p. 162.

d'un vide, si rien n'est dit, c'est qu'il n'y a rien à dire et il ne fait que révéler une béance¹⁰⁵. » Le silence se rapporte alors à la désillusion des individus dépourvus d'existence et de rapport interhumain bénéfique. L'ici-maintenant désertique se remplit de voix et de rires de là-bas.

Longs silences entre les répliques. (La Bonne Vie, p. 143).

Jules. – ça va de soi, non ?

(Silence.)

Marie. – Bien sûr. Je suis idiote. Tellement idiote.

(Silence.) (La Bonne Vie, p. 137)

La mère : ... *(Dimanche, p. 15)*

Rose : ... *(Dimanche, p. 75)*

Le Gardien : ... *(Dimanche, p. 81)*

Mani. Écoute. Le vent de la mer amène les chuchotements et les rires de l'autre rive jusque dans les eaux noires du port... Il y a ce vide entre les êtres – ce vide est la vérité et tu ne peux espérer l'atteindre que par le mensonge... *(Skinner, p. 44)*

L'échec du langage à dire le monde est un supplément de dysfonctionnement de l'expression. La langue schématique et dépouillée de sens et le nombre restreint de mots sont impuissants à confronter le monde indéchiffrable. Les silences et les demi-silences, les points de suspension et les pauses, la réticence et l'implicite qui en résultent passent alors sous silence des éléments indispensables à la construction du texte. Par ailleurs, ils appartiennent intrinsèquement au langage dans la mesure où ils signifient car, Roland Barthes parle «d'un «signe zéro» dans le cas où l'absence d'un signifiant explicite fonctionne comme un signifiant¹⁰⁶.»

Et les blancs remédient au langage lacunaire quant à la signification du réel et de la situation actuelle de l'être car « l'essentiel est dans ce qui manque, traditionnellement, le fragment désigne le caractère incomplet ou inachevé d'une œuvre; [...] l'essentiel ne semble pas se trouver dans ce qui en reste ou dans ce qui a été composé, mais bien dans ce qui ne nous est pas parvenu, dans ce qui manque¹⁰⁷. »

¹⁰⁵ Jean-Pierre Ryngaert, *Lire le théâtre contemporain, op. cit.*, p. 126.

¹⁰⁶ Roland Barthes, *op. cit.*, p. 686.

¹⁰⁷ Peter Szondi cité dans *Poétique du drame moderne et contemporain, Lexique d'une recherche, op. cit.*, p. 52.

Le mutisme s'imprègne encore de l'émotion de l'interlocuteur et fusionne avec la situation de souffrance qui déborde le langage et le personnage. L'amertume et la tristesse de la mère engendrent l'embarras de Ginette qui se tait un moment pour se ressaisir ensuite et poursuivre le dialogue. Le conflit et la mésentente qui envahissent les rapports conjugaux ou interhumains s'inscrivent dans la déstructuration du dialogue. Il s'ensuit des expressions telles que "je ne sais pas parler", "tu ne m'as pas comprise" (*La Bonne Vie*). D'après Martine David, « l'on a affaire à une *absence de dialogue* quand les personnages, pour une raison ou pour une autre, ne s'entendent pas, ne s'écoutent pas ou ne se comprennent pas. Cette absence peut être due à l'auditeur qui fait obstacle à tout échange¹⁰⁸. »

La jeune fille : Je n'y suis pour rien. Dépêche-toi !

La mère : Je ne te reconnais plus... Je n'aurais jamais cru, même en songe, qu'un jour tu serais si cruelle. Même en songe... Est-ce là l'enfant que j'ai mis au monde... Est-ce là cette enfant que j'ai élevée et qui vit à mes côtés depuis toutes ces années...

(Silence.)

La jeune fille: Je ne voulais pas t'offenser, petite maman... Pardonne-moi... Oh! Pardonne-moi, petite maman... Petite maman... (*Dimanche*, pp. 15-16)

La société fait subir l'asservissement à l'individu et l'aliénation qui en résulte introduit l'espace du refoulement. L'individu se dissout et le rejet de toute valeur morale et intellectuelle s'avère définitif. Le dialogue qui s'alourdit de silences puise alors dans l'éviction de l'individu, victime de la violence régnante et du monopole des détenteurs du pouvoir ; Jean-Pierre Ryngaert le relève « [...] de tels personnages restent loquaces et manifestent le point de vue militant de l'auteur sur le monde, leur façon de s'exprimer découlant de la façon dont les institutions les manipulent et les conditionnent¹⁰⁹.» De plus, la réduction du dialogue à des monologues connote le rapport interhumain conflictuel. Comme le note Peter Szondi cité dans *Poétique du drame moderne et contemporain, Lexique d'une recherche*,

Le silence devient la matière même du théâtre. [...] Même lorsque sa forme extérieure est préservée, comme dans la pièce de conversation, l'émergence du silence remet définitivement en cause la dialectique des rapports intersubjectifs. [...], les personnages donnent ainsi l'impression de monologuer côte à côte, sans jamais franchir efficacement le silence qui les sépare¹¹⁰.

¹⁰⁸ Martine David, *op. cit.*, p. 161.

¹⁰⁹ Jean-pierre Ryngaert, *Lire le théâtre contemporain, op. cit.*, p. 125.

¹¹⁰ *Poétique du drame moderne et contemporain, Lexique d'une recherche, op. cit.*, p. 118.

Sans laisser les nombreuses interruptions au hasard des interprétations, Michel Deutsch les explicite en intervenant carrément dans ses textes. Ses interventions, inspirées du rhapsode d'antan, s'avèrent une forme de focalisation interne puisque, pour Jean-Pierre, Sarrazac :

En ce qui concerne Michel Deutsch, sa réponse – son défi – au silence est contenue dans ces percées de plus en plus nettes de la voix du rhapsode qui trouent les dialogues. Déchirant le tissu des paroles conservées, cataloguées, coupant le silence, des accès, des fièvres de langue nouvelle. Brèves secousses interrompant la langue morte : descente à la cave (comme au fond de sa mémoire d'ouvrier) du père de Ginette [...] et la transe de Jules [...] ¹¹¹

1.2 L'ESPACE-ENNEMI

1.2.1 L'évasion, une forme de dénoncer l'ici-maintenant consternant

Le recours à l'espace dans la mise en lumière du statu quo du personnage qui se présente comme l'image de l'individu dans le monde d'aujourd'hui est constant. L'individu est aux abois et endure malheureusement l'angoisse de l'intégration dans un monde qui l'évince régulièrement et doit faire face à l'autre car le différend nourrit l'antagonisme. L'évasion s'impose en l'absence d'un endroit censé assurer l'équilibre intérieur. Dans *La Bonne Vie*, le malaise grandissant de Jules s'exprime dans le passage de l'oiseau du niveau discursif au niveau scénique. Les cages à oiseaux symbolisent à la fois l'engrenage qui le tient prisonnier et son désir d'émancipation : il réalise son idée fixe d'avoir des oiseaux chez lui sans tenir compte des empêchements. Mais il n'arrive pas à se décider et opte tour à tour pour les avoir ou pour les libérer. Il ne peut plus se reconnaître dans son logement et s'imagine être un oiseau prisonnier des traditions. A l'image de l'oiseau, il désire se libérer de son engagement familial qui l'entrave. "Cage" connote son emprisonnement dans une situation embarrassante ou sa protection par son isolement de l'extérieur-piège qui le retient contre son gré. L'écart à soi insatisfaisant sous-tend sur le dédoublement déconcertant. Son identification à l'oiseau est reprise ultérieurement par sa fusion avec l'Américain. Il s'y incorpore à fond comme s'il voulait troquer sa réalité contre

¹¹¹ Sarrazac Jean-Pierre, *L'Avenir du drame*, op. cit., p. 127.

une autre, plus gratifiante. Il s'applique constamment à l'illusion pour se défaire du son tourment en secouant les assises réelles de l'espace. Le "degré zéro" de l'existence à l'issue duquel le dédoublement imaginaire va prendre possession de la réalité tragique du personnage s'impose. Il veut échapper à l'ici-maintenant et, ce, en ayant recours à l'illusion et l'écart à soi se confirme par ses gestes d'aliéné. Jules se supprime en s'identifiant à "l'Américain" et compte entraîner Marie dans les pays arabes où l'Amérique exerce son pouvoir. Et l'appellation de "Marie" par "Mary" appuie l'état d'hallucination. Le rejet de la réalité s'effectue aussi par le biais de l'amnésie qui provoque l'éloignement spatio-temporel comme le montre l'expression "Je ne me souviens plus de vos mœurs ni de vos coutumes" (*La Bonne Vie*, pp. 164). Günther Anders le dit bien :

L'illusionné fait ainsi de l'événement unique qu'il perçoit deux événements qui ne coïncident pas, de telle sorte que la chose qu'il perçoit est mise ailleurs et *hors d'état de se confondre avec elle-même*¹¹².

Jules. Demain je fous en l'air les oiseaux. Mets rien dans la bouche et prépare des cartons. [...] (*La Bonne Vie*, p. 141)

Les individus ne cessent de dire leur mal-être que provoque l'adversité constante de l'espace. Le fait qu'ils cherchent ailleurs la paix et l'amour atteste leur renoncement à l'ici-maintenant et aux préoccupations quotidiennes. Cette délocalisation va de pair avec le surgissement quasi permanent des rêves de fuite. A l'opposé de l'ici, il existe un là-bas, le travail, l'aisance, l'indépendance et la réalisation de soi. Jules compte avoir des jours meilleurs dans d'autres endroits tels que "l'Italie", plus précisément "Pompéi" et "Cinecitta". Le présent s'ouvre sur des desseins de modification mais l'inaboutissement prolonge la désintégration. L'espace inhospitalier provoque la brutalité des personnages. En même temps qu'il se sert du "schnaps", Bodo s'exprime de manière très violente. Le changement du mode d'expression relève du crescendo du désaccord avec l'autre et de l'espace conflictuel. Bodo agit sous tension, se dispute avec Aldi et sa sortie indiquée par la didascalie, */Bodo sort/*, appuie l'idée de l'espace-ennemi. Des syntagmes tels "C'est toujours comme ça", "c'est toujours le cas", "c'est

¹¹² Günther Anders, *op. cit.*, p. 16.

normal”,... et d'autres de même portée sémantique illustrent l'écrasement de l'individuel par le collectif. La façon d'aborder l'espace par les personnages féminins est différente mais elles aussi veulent en finir avec le leur. La cuisine est un espace de contentement décalé pour l'une et d'insatisfaction pour l'autre. Françoise désire se marier dans un avenir prochain pour avoir une famille et Rose se désintéresse de la sienne et cherche un travail à la ville qui exerce sur elle un attrait particulier. Toutefois, elle ne peut pas abandonner son enfant et son mari. Cette contradiction entre la volonté de partir et l'obligation de rester ressort à l'espace-prison qui écrase davantage le personnage. Le déchaînement des personnages, leur détachement de l'espace actuel et leur volonté de se retrouver dans un autre lieu se traduisent aussi par des entrées tardives et des sorties précipitées. Nous citons dans *Le Souffleur d'Hamlet*, la fuite de l'actrice et de son oncle (p. 33) et celle du répétiteur (p. 105). Et dans *Dimanche*, au dernier tiers de la scène 4 du premier acte, Ginette fait son entrée ; au milieu de la scène 3 de l'acte II, le Gardien la surprend au moment où elle fait ses exercices. A la scène 15 du premier acte, Marie sort avant la fin de la scène et au milieu de l'avant-dernière scène de la pièce, Rose intervient pour relancer le dialogue avec les parents de Ginette. Il s'agit d'une hâte au niveau des mouvements de scène ; les personnages s'empressent de quitter l'espace actuel et leur mobilité répète à sa façon ce que l'examen des lieux scéniques avait déjà montré, à savoir la désintégration. Ce monde n'est pas fait pour eux et comme un immense mouvement giratoire fait sortir et rentrer les personnages, là sur la scène, ils s'agitent puis repartent.

Rose: [...] Dans la grande ville, ça doit être tellement plus simple... (*Dimanche*, p. 35)

Ginette s'enfuit en courant. (Dimanche, p. 33)

Françoise sort précipitamment. (Dimanche, p. 36)

Ginette s'enfuit (Dimanche, p. 53)

Ginette pleure, puis sort en courant. (Dimanche, p. 61)

[La mère] se lance à la suite du père et sort. (Dimanche, p. 64)

La mère contaminée par la promptitude du père sort aussi.

Ils partent tous en courant. (Dimanche, p. 92)

1.2.2 L'espace intime fait défaut

Les espaces d'intérieur sont, pour la plupart, de transition et opèrent la transformation situationnelle des personnages. Ils sont déstructurés et privés

d'intimité, de confort et d'affection comme des espaces stériles. Les personnages y sont mal à l'aise et s'orientent souvent vers le dehors. La volonté d'échapper à l'oppression et à l'encerclement tragique qu'ils leur font subir s'inscrit dans l'enrayage constant du discours dramatique.

La maison parentale supposée engendrer l'intimité, manifeste, par le conflit des générations et l'incompréhension des couples, la décomposition. Les discussions conflictuelles qui s'engagent entre le père et la mère de Ginette sont continues. Ainsi que le note Jean-Pierre Sarrazac,

Levée du huis clos : l'espace domestique est ventilé sur la scène du monde ; le lien privé est soumis à un démembrement et à un espacement¹¹³.

Le père : Tu veux en faire une putain! [...]

La mère : Tu es injuste avec ta fille... elle a une idée, elle a un but et elle est entièrement mobilisée pour ça (...) c'est une chose merveilleuse pour une fille de cet âge.

Le père : Tu lui as toujours passé toutes ses conneries! ... Sais-tu ce qu'elle m'a dit l'autre semaine?... Que si jamais elle gagnait le concours, elle irait habiter en ville! (*Dimanche*, p. 23)

La maison suscite l'inconfort et le dérangement de tous. Ginette se coupe de son univers familial car, en s'y rendant le soir pour se reposer, elle rencontre une opposition constante de la part de sa mère. Le père a perdu son autorité et ne bénéficie que d'une présence incomplète, frustrée ou momentanée. Le bruit de la machine à coudre que la mère utilise pour confectionner les costumes des majorettes l'importune et l'empêche de dormir, par opposition à la cave et à la resserre qui lui assurent la paix. L'espace extérieur (le gymnase) qui s'introduit dans la maison par le biais des costumes rajoute du trouble aux occupants. Ce glissement nuisible du social dans l'individuel est un supplément de dislocation comme le dit Jean-Pierre Sarrazac,

la perturbation du huis clos de la vie domestique ne suffit pas à épiciser le drame. Encore faut-il concevoir une dramaturgie dont le dedans – la scène du couple, de la famille – soit pénétré par le *dehors* de l'espace social. Michel Deutsch l'a compris qui, dans la structure de *Dimanche* a ménagé un lieu partagé, c'est-à-dire en litige entre le dedans et le dehors, l'ordre et la subversion, la légalité et la légitimité¹¹⁴.

¹¹³ Sarrazac Jean-Pierre, *L'Avenir du drame*, op. cit., p. 68.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 73.

On entend le bruit d'une machine à coudre.
 Le père: Le bruit de la machine m'empêche de dormir... Il m'empêche de lire aussi.
 La mère: Encore une demi-heure et c'est fini.
 Le père: Ce bruit m'agace!
 Le père: A la mine, au moins, j'avais la paix.
 Je tiens à fermer l'œil tout à l'heure et ce n'est facile dans cette maison. (*Dimanche*, p. 22)
 Marie: Je dois vous dire de sa part qu'elle ne rentrera pas ce soir, ni demain soir...
 Ginette ne reviendra plus habiter chez vous. (*Dimanche*, p. 55)

Les personnages disent l'aversion de se trouver dans cet espace-ennemi qu'ils cherchent sans cesse à fuir. La mère renonce à sa maison depuis "l'arrivée de son fils avec cette fille". De même, Bodo qui se prépare pour aller en Afrique avec sa femme annonce : "je n'ai pas envie de mourir étouffé, Mitzi." (p. 70). Leurs réactions ressortent ainsi d'un espace-ennemi où les échanges et les rapports interhumains semblent s'épuiser dans la non-conciliation. Ses signes négatifs s'entremêlent profondément avec d'autres bien plus mauvais ; à savoir le crime et la mort. Les liens que les personnages entretiennent avec ces espaces sont fugitifs. La topographie convergente est contrariée par le désir d'échappement. Ainsi l'écrivain fait perdre à l'aire du quotidien son unité et sa cohésion ; l'intimité a disparu et le sentiment de sécurité est fragmenté, c'est un espace dysphorique. A ce niveau, le drame de Deutsch rejoint le drame moderne où « toute l'évolution [...] pourrait ainsi être lue, du point de vue de l'espace, comme une crise de l'intérieur¹¹⁵. » Nous assistons à la désorientation des individus au sein de leurs espaces d'intérieur ; ils pâtissent d'un retour obsessionnel des sentiments, idées ou actions contraignantes.

Le signifié spatial métaphorique adhère à la réalité de la disparition de l'espace intime dans le macrocosme car, d'après Jean-Pierre Sarrazac, « le travail sur l'espace débusque des réseaux de sens qui ne concernent pas nécessairement l'espace scénique mais qui font avancer dans la compréhension¹¹⁶. » Nous sommes en présence d'une spatialité mise en péril. Faire de l'espace d'intérieur un territoire non voulu, c'est le condamner à la déconstruction et à la suppression de l'intériorité, ainsi que du sentiment de sécurité qui l'accompagne. Aucune des scènes qui se déroulent à la maison n'est une scène d'intérieur, du "dedans". Les détériorations qui en résultent se

¹¹⁵ Jean-Pierre Sarrazac, *L'Avenir du drame*, op. cit., p. 70.

¹¹⁶ Jean-Pierre Ryngaert, *Introduction à l'analyse du théâtre*, op. cit., p. 81.

doublent des relations conflictuelles ; Régine Yaari le relève, « l'on y assiste à la détérioration des rapports qui s'établissent entre personnage et lieu, rapports qui déterminent à leur tour les rapports entre tous les personnages, c'est-à-dire la nature de l'espace dramatique¹¹⁷. » Par ailleurs, c'est dans les espaces d'extérieur ou non-familiaux que s'effectuent les échanges personnels. Dans les vestiaires, Rose dévoile son secret à Ginette qui, à son tour, lui confie son amour pour René qu'elle a si bien caché. Dans *La Négrresse Bonheur*, au moment de sa rencontre avec Heidi sur "une grande surface", la mère de Bodo renseigne le lecteur-spectateur sur l'espace d'intérieur dysphorique contrairement à l'extérieur qui favorise l'euphorie. Elle exprime ouvertement à Heidi son mécontentement et sa déception du vol du livret de la Caisse d'Épargne par son fils.

Or, pas de territoire privilégié de bien-être, le dérèglement englobe tous les espaces et le désarroi qui en résulte apparaît dans le mouvement centrifuge des personnages. La communication devient nulle, l'autre s'est transformé en un ennemi avec lequel la querelle menace à tout moment d'éclater. Ginette qui se confiait à Rose refuse désormais de lui dire la vérité. La répulsion s'inscrit dans les insultes "cafardeuse", "je te hais", "tes pensées sont sales" et dans le déplacement / *Ginette s'enfuit* / (*Dimanche*, p.53). A ce propos, nous citons *L'Univers du théâtre*

[...] les seuls déplacements d'un personnage peuvent traduire visuellement les modifications intervenant dans ses rapports avec les autres¹¹⁸.

Rose: J'ai fait mettre l'annonce dans le journal.

Ginette: ô Rose! Tu es formidable! Rose: Raymond n'en sait rien.

Ginette: Chut! *Les deux filles rient.*

Rose: Je ne l'ai dit à personne... Tu es la seule à savoir. (*Dimanche*, p. 27)

Rose: Les yeux de René ont la même couleur que ceux de Ginette...

Ginette: René est mon amoureux. (*Dimanche*, p. 44)

¹¹⁷ Régine Yaari, *op. cit.*, p. 22.

¹¹⁸ G. Girard, R.Ouellet, C. Rigault, *op. cit.*, p. 52.

1.3 L'“A-SOCIALISATION”

A l'image des individus dans le monde d'aujourd'hui, les personnages frustrés s'exilent ou ils sont expulsés par l'autre malfaisant. L'“a-socialisation” prédomine. Gunther Anders le dit bien :

Kafka ne néglige nullement le fait qu'une auto-exclusion correspond à l'exclusion par autrui, [...] alors que pour l'obsédé de l'arrivée, le monde semble muré, on dirait au contraire que pour ce blaireau, l'intrusion du monde dans son terrier soit une menace perpétuelle¹¹⁹.

1.3.1 L'EXPULSION OU L'AUTO-EXPULSION

Michel Deutsch adhère à la mission essentielle de l'art dramatique par son questionnement de la place de l'individu dans le monde. Serge Bonnevie l'affirme de même en se confiant à J. Duvignaud :

le théâtre est un art enraciné, le plus engagé de tous les arts dans la trame vivante de l'expérience collective [...] le théâtre interroge la place du sujet dans la cité.⁽¹²⁰⁾

L'enjeu de tous est de disposer d'un emplacement où réside le bien-être. L'espace est le seul gage matériel de la vie, et une fois que l'être a réussi à se le procurer, il ne peut plus s'en détacher puisque, d'après Jean-Pierre Ryngaert, « [c'est] une donnée intérieure que les personnages traînent avec eux. C'est pourquoi nous ne pouvons pas en rester à l'analyse des lieux et des espaces «utiles» au déroulement de la fable et de sa représentation¹²¹. » Tel qu'il est décrit par le dramaturge, l'être est en manque de repères spatio-temporels et de lien social et affectif. Il est chassé de son espace ou il est contraint à s'en soustraire à cause du malaise. La non-appartenance à la société aboutit alors à l'auto-expulsion et la tentative d'y remédier débouche souvent sur la non-plénitude et l'exil entraîne le crime ou le suicide. Ce lieu-prison provoque la souffrance et la neutralisation progressive des résidents par privation des besoins vitaux ou des moyens d'action. Dans *La Négrresse Bonheur*, Aldi se désintéresse entièrement de sa famille. Il s'acharne à convaincre Kikèr de le laisser dormir au Cerf pour ne pas revenir chez lui et, ce, en le suppliant. Il est disposé à tous les sacrifices, y

¹¹⁹ Gunther Anders, *op. cit.*, p. 56.

¹²⁰ Serge Bonnevie, *op. cit.*, p. 15.

¹²¹ Jean-Pierre Ryngaert, *Introduction à l'analyse du théâtre, op. cit.*, p. 79.

compris les pires : dormir sur une table ou sous le bar. Dans *La Bonne Vie*, l'abattement de Jules et sa dépossession d'un emplacement dans le monde met à mal son avenir ; "le mal de peau" apparaît à travers des perturbations qui confinent à la folie. La reprise du syntagme "tu ne sais pas ce que tu veux" (*La Bonne Vie*, p. 110 / 136/141) confirme sa désorientation. Le suicide est la soustraction tragique à l'espace opposant et la réalisation catastrophique de la contestation de l'ordre existant. C'est le terme temporel et spatial de la vie et c'est le point final de l'abattement moral. C'est l'une des formes de l'abandon de l'espace puisque, pour Patrice Pavis, « les protagonistes se nient eux-mêmes, et ils nient le monde extérieur, car l'arrêt du désir c'est peut-être le nirvana, mais c'est aussi l'enfermement, le suicide, la mort¹²². »

Dans *Dimanche*, René ne peut plus se repérer dans le monde à cause du changement advenu, de l'inaction et de l'absence d'amour. "Si tu savais comme j'en ai rien à foutre." (*Dimanche*, p. 20). Ginette et le père s'excluent et se rendent dans un à-côté spatial pour échapper à une menace ou à une sensation de contrainte ou de gêne. Le père n'admet en aucun cas sa situation présente (la retraite), il refuse de s'intégrer dans l'espace et le temps actuels et s'enlise dans le passé. L'expression d'un lieu opposant est constante, nous retenons dans *Dimanche* : "Allons-nous en" (2 fois), "Je ne veux pas rester ici !... je n'aime pas cet endroit..." (*Dimanche*, p. 72) "Rentrons". (*Dimanche*, p. 73) L'étouffement que l'espace individuel fait subir au personnage se double de l'inaccessibilité de celui qu'il désire. *Imprécation 36* fournit l'exemple de la princesse Diana dont la poursuite d'un amour satisfaisant dans un autre lieu aboutit à la mort. Elle fut victime de trahison, d'abandon et d'assassinat. Elle était en rupture de ban avec la société, elle est brutalisée et maltraitée durant sa vie pour être enfin tuée à cause de l'infraction aux symboles de la couronne et du royaume. Le registre de l'opposition de l'espace au personnage s'affirme dans les métaphores spatiales virtualisées : "licenciée", "virée", "chassée de la Cour du jour au lendemain sans préavis", "trompait", "il la quitta pour l'autre pétasse", "la congédia", "tuée", "On m'a assassinée", "on a coupé le fil de ma vie en prime-time pour le show planétaire", "la femme abandonnée".

¹²² Patrice Pavis, *Le Théâtre contemporain*, Editions Nathan, Paris, 2002, p. 98.

Le chirurgien. Une clarté lunaire, voyez-vous. Trop de monde. L'endroit a beau être vaste, il en devient exigü. (*Imprécation 36*, p. 57)

Aldi. (...) je suis d'humeur trop mélancolique. Beau-frère, je t'en prie, laisse-moi dormir là, sur une table ou sous le bar. Téléphone à ma femme, rends-moi ce service, Kikèr. Téléphone à ma femme et dis-lui... Dis-lui n'importe quoi. Mais laisse-moi dormir au Cerf Kikèr ! Tu es mon seul ami, ma seule famille ! (*La Négrresse Bonheur*, p. 56)

Marie. – Je n'ai rien. Rien du tout... Ne t'en fais pas pour moi. Je vais sortir. Je vais simplement sortir. Prendre l'air. (*La Bonne Vie*, p. 151)

Marie. – Tu ne manges plus.

Jules. – Non. Va te coucher. (*La Bonne Vie*, p. 156)

Jules tire sur Marie avec le fusil et la tue.

Ensuite Jules pointe le canon dans sa bouche et appuie sur la détente.

C'est la fin. (La Bonne Vie, p. 166)

Le sujet se définit par le désir autour duquel l'action s'organise et la frustration induit son désespoir. La demande d'amour, systématiquement gratifiée d'un refus, induit inmanquablement l'exclusion. Le véritable obstacle au désir est en soi. Ginette qui ne reconnaît pas son sentiment amoureux envers René va en perdre l'objet et l'impossibilité de la dialectique conduit à la suppression de l'autre et de soi. L'expression suivante illustre l'auto-annulation "Je ne veux être aimée par personne" (*Dimanche*, p. 88). L'infraction à la loi de l'amour et au couple sujet-objet est décuplée par l'échec à se ranger en majorette de premier rang ; Leila Hawi note « le désir amoureux est relayé dans *Dimanche* par (l'entraînement) qui en devient un substitut métaphorique¹²³. » La substitution est préjudiciable au sujet et réduit à néant l'un et l'autre des désirs. *Dimanche* est l'histoire d'une suite de dépossessions. L'échange d'amour est bloqué car l'un des amants refuse de prendre l'autre en compte. Il n'y a pas de réversibilité possible du sujet et de l'objet et il n'y a que des individus solitaires. Aimer sans être aimé, voilà le cruel drame qu'impose à René l'impassibilité prétendue de Ginette. Le groupement actantiel qui joint le sujet et l'objet se distribue en un mandement qui aboutit souvent à un manque. La stérilisation du désir de la part de l'objet rend impossible la notion de Sujet effectif. (*Skinner, La Bonne Vie*). « On découvre dans "DIMANCHE" un souffle autrement frémissant, presque une exaspération tragique et sans espoir [...] On a mal de ce malaise qui abat la majorette

¹²³ Leila Hawi Chamoun, *Lire Mademoiselle Ma femme De Labiche, op. cit.*, p. 31.

au bout d'un dernier tableau redoutable¹²⁴. » Ginette rêve de gagner le concours de majorettes, elle s'applique de façon obsessionnelle aux exercices et son obstination secoue brutalement les assises de son milieu. Elle se tient à l'écart de tout ce qui la lie au monde réel et l'intrusion dans le sien représente une angoisse, un danger. Ses relations familiales embrouillées provoquent son dérapage. L'entraînement excessif de Ginette semble une forme de renoncement austère à la vie, d'autant plus qu'elle meurt d'épuisement avant le grand jour. « On devine que cette cinglée du forcing cache des secrets, que sa folie gymnastique est aussi un suicide plus ou moins conscient, une fuite devant les hommes, la vie, l'amour¹²⁵. »

Le langage qui puise son matériau dans la vie actuelle inclut des monologues, représentatifs du rejet de l'être. Les monologues de la mère de Ginette et de Bodo et de Skinner font écho à leur expulsion sociale. Comme le relève Jean-Pierre Sarrazac,

On serait en effet assez fondé à penser que cette dimension nouvelle du monologue n'est que le reflet, dans le langage dramatique, d'une thématique de l'exclu social. Forme dramaturgique circonstanciée et limitée parce que trop assujettie à un contenu¹²⁶.

1.3.2 La topographie centrifuge

La topographie centrifuge découle de l'espace-ennemi qui entrave la réalisation des intérêts et des désirs individuels. Le mal gagne du terrain et l'affranchissement s'avère une nécessité et une urgence pour se défendre. Le rapport conflictuel des personnages à l'espace est doublement exprimé dans le discours du personnage en tant que sujet de l'énoncé ou de l'énonciation. Parlant de Rachid, Skinner dit :

Le docteur, il voulait voir l'autre côté avant de mourir. Voir si c'était comme il l'avait imaginé. C'était sa raison de vivre – passer le détroit. (*Skinner*, p. 41)

¹²⁴ Antoine Wicker, «Dimanche» au TNS : Une étude sur le malaise du quotidien, Les Nouvelles de L'Inde, 4 Mars 1976.

¹²⁵ Le Quotidien de Paris, Théâtre : la chronique de Mathieu Galey, "Dimanche" de Michel Deutsch très loin d'Hagondange, 22 Mars 1976.

¹²⁶ Jean-Pierre Sarrazac, *L'Avenir du drame*, op. cit., p. 134.

Rachid. Inch Allah! En attendant le paradis il faut passer par l'enfer. [...] (*Skinner*, p. 19)

Les vingt-cinq changements de lieu définissent les cadres à l'intérieur desquels interviennent les personnages en dialogue dans *Dimanche*. La redondance spatiale et l'alternance entre espace intérieur et espace extérieur relèvent de la dispersion du personnage. « La quantité de lieux scéniques, leur diversité, leur intensité, le contraste des transitions, le “gommage” entre les notions de “dehors” et de “dedans”, tout ceci propose l'image d'un monde “désaxé” où le personnage a du mal à s'intégrer et à trouver une identité ; les lieux ne semblent jamais faits pour lui¹²⁷. » Les rapports dynamiques que les personnages établissent avec les espaces où ils se trouvent témoignent de l'insatisfaction et de leur manquement à exister dans un monde qui ne leur appartient pas. La topographie centrifuge s'accroît en fonction de la façon dont ils investissent les lieux. Ils sont sans arrêt en partance et il n'est presque aucune scène – donc aucun lieu – où quelqu'un ne vienne en hâte et d'où il ne reparte en hâte. Ce faisant, ils provoquent la décentralisation ou la marginalisation de l'espace du quotidien (*Dimanche, La Négrresse Bonheur, Skinner*). Tout le monde est dans l'obligation d'être ailleurs et l'espace actuel est celui de l'éphémère. Les rêves de fuite qui adhèrent à l'“en-dehors”, sociologique ou virtuel, ou à l'“en-dedans” psychique vont creuser davantage l'être. Le changement renouvelé de place est consolidé par leur indifférence à l'égard des préoccupations quotidiennes de peu de valeur et à l'égard de leur espace.

Jules. – Il faut partir, Marie. (*La Bonne vie*, p. 103)

Raymond. – Laisse tomber. On y va. (*La Bonne vie*, p. 116)

La mère. Il faut y aller tout de suite alors. (*La Bonne vie*, p. 128)

Marie. – Je vais partir. Je ne sais pas. Aller chez ma mère... Partir... [...] (*La Bonne vie*, p. 137)

Au désir de partir de Bodo “Ma vie ici est finie” qui dérive de l'espace-adversaire, s'oppose la volonté acharnée d'Awa de rester “Moi, ma vie est ici”, suite à l'infortune qu'ils subissent dans leur espace d'origine. Bodo envisage l'“ici” (la France) comme lieu propice au déploiement du vice, de l'échec et de la mort. Awa le considère, à

¹²⁷ Régine Yaari, p.41.

l'inverse, l'aire du désir, la "terre promise". Contrairement à l'Afrique, ce territoire de bonheur va remédier à un passé malheureux sans amour et éviter un sort défavorable. La scène qui s'organise sur la thématique de contradiction se révèle dans une structure binaire oppositionnelle. Volonté de recouvrer le passé/renoncer à un passé malheureux ; échec/succès ; étouffement/épanouissement ; suspension/entraîn. Bodo qui veut un départ définitif annonce "deux allers simples Paris-Abidjan. On va partir.". Il perçoit en l'Afrique un refuge bénéfique et n'envisage nulle autre façon de faire autrement "Je dois partir. Je n'ai plus d'autre choix". Compte tenu de ses mauvaises circonstances financières, Rose renonce à l'espace actuel et perçoit dans l'ailleurs l'aire propice à la réalisation de ses rêves entravés par l'engagement familial. Elle veut que l'avenir rejoigne le passé où elle vivait dans de meilleures conditions. De même, Raymond s'inquiète pour son fils, fait fi de sa situation actuelle et refuse que son fils reprenne la sienne, qui est si médiocre.

Bodo. Awa, ma gazelle, on va partir. Toi et moi. On va foutre le camp d'ici ! J'ai trouvé de l'argent et regarde, j'ai déjà acheté des billets d'avion. Deux allers simples Paris-Abidjan. On va partir. Les rois du pays Bété montaient sur des échelles qu'ils appuyaient contre le ciel pour mieux rêver de leurs épouses. (*La Négrresse Bonheur*, p.69)

Rose. Il veut que l'enfant un jour soit quelqu'un. L'enfant ne doit pas connaître la mine. C'est ce qu'il dit. (*Dimanche*, p. 35)

1.3.3 La constance du lexique de départ

Le lexique de départ qui résulte de la volonté de fuir l'espace-ennemi se manifeste constamment dans le langage dramatique. L'individu rompt avec l'espace, ou avec l'engagement individuel, ou bien s'obstine à conquérir un lieu où il peut vivre en paix. Le fait d'aller de façon précipitée révèle le détachement de l'ci-maintenant puisque, d'après Leila Hawi, « la diligence est le signifiant idéal de la mobilité et du déplacement panoramique¹²⁸. »

¹²⁸ Leila Hawi Chamoun, *Lire Mademoiselle Ma femme De Labiche*, op.cit., p. 38.

Les dispositions disproportionnées de l'être et du monde débouchent sur la crise. Jules est aux confins du déclin et son désengagement revêt l'aspect de la non-inclusion spatio-temporelle. Les syntagmes tels que "je vais partir", "je ne voulais pas venir", "je vais rentrer" illustrent sa rupture prochaine avec l'ici-maintenant. Le passage du particulier au général décrit l'extension de la crise sur la totalité des hommes. Le pluriel marque l'universalisation de l'angoisse : "les hommes", "toute espèce", "les têtes", "les âmes laissées". Ce sont surtout les obscurantismes du monde qui provoquent leur exclusion. Serge Bonnevie le dit bien : « [le dramaturge] nous décrit un monde contemporain cruel où l'homme n'a finalement pas sa place dans un univers rempli de questionnaires administratifs, [...] ¹²⁹. »

Jules. Il y a trop de lumières, trop de gens, trop de choses... et lui n'y est pour rien.

Jules. Ça ne s'explique pas. Il y a des choses qui ne se disent pas. Quelque chose en trop, quelque chose qui manque. Ça ne s'explique pas. C'est impossible! Tu entends ! Un homme risque de finir sa vie. (*La Bonne Vie*, p. 113)

Jules. [...] A présent, je sais qu'il faut trouver une solution plus radicale à la crise qui engloutit le monde... Seule une solution radicale peut encore empêcher l'apocalypse... Tu comprends ça? La détresse dans les têtes, cette angoisse qui perfore les âmes laissées en panne par des pensées qui les excèdent. (*La Bonne Vie*, p. 157)

Dans *Imprécation 36*, le troisième chapitre fait succéder six segments de séparation des couples. La volonté d'en terminer avec le partenaire et avec l'espace s'effectue même en l'absence de destination précise : "je m'en vais", "c'est fini", "c'est vraiment fini", "l'histoire s'arrête là", "tu t'en vas vraiment", "tu me quittes, je pars", "C'est fini, terminé. Il y a une fin à tout", "la femme sort, la femme prend sa valise et sort sans se retourner, Diana sort". La désunion est irrémédiable car elle est admise par les deux amants et attestée officiellement par l'État : "Divorce par consentement mutuel. J'ai rendez-vous avec mon avocat demain matin." (*Imprécation 36*, p. 44). Les signes de départ se développent parallèlement à ceux de la déstabilisation de l'espace individuel que provoque aussi l'irruption du social. Les signes symboliques de la valise, associée toujours au départ et au dysfonctionnement de l'ici, sont nombreux ; "la valise", "les déplacés", "les demandeurs d'asiles", "les exilés", "les réfugiés", "on n'habite pas", "on déménage", "le nomadisme", "après la

¹²⁹Serge Bonnevie, *op. cit.*, p. 163.

valise le sac au dos”. Dans *Skinner*, les réfugiés considèrent négativement le “hangar” car il est à l'origine de leur misère. Ils sont dans une période d'expectative fondée sur l'espoir d'échapper à l'engrenage. Le tout est de partir, de traverser le détroit et le syntagme qui désigne le contexte spatial décalé, “l'autre rive du détroit”, se manifeste constamment. Ils sont plongés dans le désarroi et ont hâte de s'embarquer “je pars quand”, “à part ça, j'embarque quand?”, “Ils veulent tous embarquer”, “le départ”. Or la subordination perdue, la circularité est stérile et l'affranchissement s'avère impossible.

Nicamor. On dit qu'après quelque mois dans le pays qui est situé sur l'autre rive du détroit, tu as une bonne chance de te faire régulariser. C'est vrai ?

[...]

J'ai un frère qui est là-bas, avec sa femme et ses deux enfants, depuis un an. Un cousin aussi. Ils ont tous du boulot. (*Skinner*, p. 32)

Mani. Après trois vibrants coups de sirène et une savante manœuvre, le bateau va s'amarrer le long du quai réservé aux paquebots de luxe dans le port illuminé, de l'autre côté du détroit. Le port de tous les espoirs, de tous les rêves... (*Skinner*, p. 44)

Ginette parle tellement de partir et sa précipitation résulte du sentiment de la fuite du temps. “Maintenant, je dois vraiment partir” (*Dimanche*, p. 21). A la dernière scène, la musique enclenche la sortie des personnages, pour une fois, le signal du départ est annoncé.

Au loin, on entend la musique de l'orphéon.

1^{er} Garçon : Et le bal qui va commencer... Vous entendez la musique ?

2^e Garçon : Maidle ruck ruck an meine grüne Seite,
Ich hab dich gar so gern und kann dich leide.”

[...]

Ils partent en courant. (*Dimanche*, p. 92)

La prédilection pour un “ailleurs” ou un en-dehors géographique ou imaginaire et la détermination en faveur d'un départ définitif décalent constamment le langage dramatique. *Imprécation 36*, *Dimanche* et *La Bonne Vie* se recourent dans la recherche de la prospérité dans un autre espace. Il s'ensuit la confrontation de l'espace actuel avec celui de destination où réside le bien-être. L'ailleurs se développe à contre-pied de l'ici dans *La Négrresse Bonheur*. Une structure binaire oppositionnelle appuie ce désaccord :

L'ici (la France)/ là-bas (l'Afrique)
Pauvreté/prospérité
Absence d'amour/amour
Absence de relations conjugales/relations sexuelles réussies
Désœuvrement/investissement
Cécité, confusion/clairvoyance
Délire/raison
Perdition/sagesse
Ne pouvoir plus chanter/faire une carrière
Asphyxie, manque d'air/espace aéré
Insatisfaction/satisfaction
Insécurité/sécurité
Agressivité/protection
Vide/plénitude
Un présent troué/un avenir épanoui
Mort/vie

1.4 L'ESPACE-ENJEU

1.4.1 Les discours inconditionnés, résultat de la destitution

Le langage dramatique semble fonctionner sur le même plan de l'espace dans l'expression de la situation de l'individu dans le monde actuel. Celui-ci est frappé de nullité et privé d'expression verbale. Le recours constant à l'idéologie régnante qui se rapporte à l'état généralisé d'atomisation engendre des propos anodins et distancés. Serge Bonnevie le remarque « la crise des personnages est souterraine et enfouie dans la banalité des échanges¹³⁰. » Les exemples dans les textes examinés se multiplient, nous citons, entre autres :

On ne peut pas tout avoir. (*La Bonne Vie*, p. 97)
La femme est faite pour avoir des enfants. (*La Bonne Vie*, p. 108)
Tu m'as fait froid dans le dos. (*La Bonne Vie*, p. 110)

La carence d'un langage personnel fécond reproduit le réel dans sa tragique nudité ; c'est le déchaînement total. Les personnages sont évacués d'un lieu individuel, figés pleinement dans l'atrocité du vide, pris dans l'improductivité d'une situation inexorable et saisis dans la rigueur du réalisme. *La Bonne vie* traite du dysfonctionnement du langage employé par les personnages perturbés. Les membres

¹³⁰ Serge Bonnevie, *op. cit.*, p. 158.

du couple en crise s'engagent dans la voie de l'imitation en reproduisant ce que les autres disent. Les répétitions des mêmes propos relèvent alors du désordre comme le souligne Anne Ubersfeld,

[I]es répétitions en leitmotiv, les stéréotypes à peine gauchis par l'usage individuel, dans le trafic des paroles quotidiennes pourries, des gestes de la vie indiqués ou pervers, assurent au drame non seulement le suspens, mais son comique atroce et ses résonances réflexives¹³¹.

Le langage imprégné d'imperfection compromet l'incommunicabilité et « le dialogue présentait des blocs hermétiques de parole traduisant la difficulté de l'échange : chaque personnage demeurerait enfermé dans son mal à dire¹³².» Les distorsions et les erreurs qui se multiplient dans les dialogues découlent de la difficulté ou de l'impossibilité des personnages à s'exprimer. Les dialogues font succéder des sujets hétérogènes, agencés bizarrement et dont l'enchaînement sémantique est non pertinent. Nous notons, à titre d'exemple, le passage abrupt et inconditionné du registre affectif, au registre culinaire, à celui de la condition politique (*Dimanche* ; I; 9). Le personnage atomisé fait écho à l'individu en perdition dans le monde d'aujourd'hui. Les textes sont recouverts de signes détachés et l'appauvrissement des moyens d'expression induit le signifié inaccompli. Le vide ressort à la vie de l'individu dans un monde qui n'est pas le sien. Les blancs et les non-dits en saillie tissent le silence qui émerge. Les personnages (=individus) nous donnent à voir un monde déstructuré, complexe et non discernable où ils ne peuvent se repérer. Ce qui se présente est trié dans la non-saisie ; le langage de tout le monde est à l'image d'un monde difficile à comprendre et à interpréter. Ainsi en est-il du "temps" qui nécessite des arguments et des explications supplémentaires de repérage pour être saisi. L'écart des personnages s'impose ; « [...] comme les personnages sont exclus du monde qui les entoure autant que de la possibilité de dialoguer, la parole semble se détacher peu à peu de l'action : le seul événement possible semble être le fait de *voir* (ou ne pas voir) quelque chose que l'on ne comprend pas¹³³. »

¹³¹ Anne Ubersfeld, "Le discours théâtral", *op. cit.*, pp. 96-97.

¹³² *Nouveaux Territoires du dialogue*, *op. cit.*, p. 72.

¹³³ *Ibid.*, p. 214.

L'existence simultanée de Ginette dans deux modèles actantiels indique le lieu du conflit dramatique qui exprime son échec non seulement dans l'amour mais dans son rapport fondamental avec l'espace actuel. Elle manifeste le dilemme dans lequel elle se trouve étant enfermée et écartelée entre la fonction de sujet et celle d'objet du désir masculin, « la lutte est intérieure, un conflit, dans l'âme du personnage, de deux passions inconciliables¹³⁴. » Rester objet équivaut à se soumettre, à refouler ses aspirations et en définitive à se nier. Devenir Sujet, c'est contester les autres, le passé et les formes traditionnelles de l'ordre et de la morale. Dès lors, la monstruosité devient l'unique moyen de s'affirmer et la conséquence logique et inévitable de l'affrontement de la loi et du désir. La présence du désir narcissique en symbiose et en occurrence avec le passionnel est signe de l'explosion des ambitions et des désirs individuels. La non-conciliation entre les exigences de sa quête et sa passion est déprimante. Ainsi l'erreur serait de s'attarder sur la défaite de Ginette et de se rabattre sur son engagement. Or, pour Michel Corvin,

réduire l'enjeu de la pièce à la problématique de l'engagement/désengagement affaiblit évidemment le texte et le réduit. La pièce parlerait de la tension unique qui réunit et oppose en même temps deux êtres liés par le désir et la possibilité de le satisfaire, la difficulté et l'impossibilité de se réaliser. N'est-ce pas dans cet enjeu que s'incarne le vœu de Ginette et s'inscrit son évasion ? Le vide le plus difficile est de faire le vide en soi-même, c'est se libérer du tourbillon des désirs, des émotions ; c'est échapper à la roue des existences éphémères, pour ne plus éprouver que la soif de l'absolu¹³⁵.

L'individu témoigne de la même décrépitude dans l'aire du travail. Dans *Le Souffleur d'Hamlet*, l'incompétence des acteurs qui se préparent à la représentation de la pièce éponyme aboutit au dysfonctionnement de l'espace, du langage et du temps dramatiques. Le non-professionnalisme de l'actrice se note dans la dissension figure/fonction et dans son discours fait de petites insignifiances illogiques. L'enchaînement logique d'arguments n'est pas pertinent et les syntagmes "naturellement", "c'est la moindre des choses" ont perdu leur sens. L'acteur fait étalage de ses qualités par pure vanité sans aucun fondement et l'emploi du lexème contextuel "texte", qui apparaît à titre provisoire, ne parvient pas à remédier au dérapage du langage dramatique. Le répétiteur ne cesse de reprendre ce qui est dit

¹³⁴ Jacques Scherer, *op. cit.*, p. 32.

¹³⁵ Michel Corvin, (sous la direction de), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Bordas, 1996, 2/1125.

sans aucune participation personnelle. Son discours collectif, parsemé de lexèmes allemands (p. 95, 96) et de clichés, révèle son incompetence. C'est un pédant qui prétend être érudit alors que ce qu'il énonce est d'une platitude lamentable et sa grossièreté contredit sa culture supposée. A ce niveau, le drame de Deutsch rejoint le drame moderne comme le remarque Serge Bonnevie,

cette fin des grands récits, du grand héros et du grand but, n'est donc pas sans lien avec notre problématique sur le théâtre contemporain où il est question, justement, de la fragmentation des textes, de la mise en scène des personnages sans identité¹³⁶.

Voix de répétiteur. Exactement, vous venez de reconnaître qu'il est impossible d'écrire vingt-huit mille livres – ce qui est déjà une absurdité ! – en tous les cas il est impossible d'écrire tous ces livres dans le noir et par conséquent vous êtes bien obligé d'admettre qu'il est tout à fait impossible aussi de donner une leçon d'anglais sans lumière. C'est logique. (*Le Souffleur d'Hamlet*, p. 93)

Mlle Else. Vous lui dites : pas à onze heures du matin. Il n'en est pas question. Je serai à la couture à onze heures un quart. J'y serai même certainement. A onze heures un quart. Dites-lui ça.
[...]
L'habilleuse *en sortant*. En aucun cas à onze heures. Rendez-vous compte – à onze heures un quart. (*Le Souffleur d'Hamlet*, p. 43)

L'emprise du pouvoir de la société passe d'une contrainte extérieure à l'intériorisation et participe à la décadence de l'être. L'impact des normes imposées par la mode sur le corps féminin s'incarne dans la tentative de conformer leur reflet dans le miroir aux images préconstruites : «Miroir, petit miroir, dis-moi laquelle d'entre nous est la plus belle?». Elle s'incarne aussi dans la recherche du regard masculin. La différenciation homme/femme est aussi bâtie par le langage et l'éloignement spatial imposé résulte de l'écart affectif. La société soumet la femme en la plaçant en un rang inférieur de dépendance et d'incompétence. Et le fait de se considérer différente "et moi je suis une femme" semble appuyer l'incorporation du pouvoir. L'effacement de l'individu au profit de l'entité collective se concrétise par l'emploi de la troisième personne du pluriel désignant le groupe anonyme des femmes. La prolongation de l'influence des chefs et de leurs prescriptions dans la vie féminine enfreint la norme de la vie privée.

¹³⁶ Serge Bonnevie, *op. cit.*, p. 19.

Jules. T'approche pas. C'est pas pour les femmes. (*La Bonne Vie*, p. 105)
Marie. Tu n'as pas de cœur. C'est ça ce que je voulais dire ; et moi je suis une femme.
(*La Bonne Vie*, p. 109)
Jules. Tu es une femme. (*La Bonne Vie*, p. 137)

La prévalence des on-dit et des poncifs sur la parole individuelle, tributaire du règne de l'idéologie commune, provoque la disparition intégrale de l'être. Ainsi en est-il des contraintes et des situations d'oppression extérieures que l'être subit car, d'après Jean-Pierre Sarrazac, « [c]onvertir le risque d'explosion en implosion – en auto-mutilation –, tel est le travail de l'idéologie sur les corps¹³⁷. » L'incorporation de la norme et du général engendre la multiplicité de segments d'identité qui s'accompagne d'un langage déstructuré. L'obstination de se délier de la subordination vis-à-vis des hiérarchies extérieures s'inscrit dans la désobéissance à soi, dans l'auto-annulation. Le travail en ville de Rose s'accomplirait au préjudice de son engagement familial. Et c'est en s'opposant à son désir amoureux que Ginette poursuit son entraînement. La substitution de la voix de Rose sur le magnétophone par la sienne semble une manifestation de l'intériorisation aliénante du pouvoir. L'aire personnelle féministe manque de projets réalisés car les femmes semblent désorientées, inaptes à contrarier le règlement et leurs tentatives de se procurer l'autonomie se sont soldées par l'échec.

Ginette arrête le magnétophone. [...] on la voit ensuite appuyer résolument sur un bouton. Elle se lève, et d'une voix ferme, inhabituelle, elle lance des commandements. Ginette. Levez la jambe ! Plus haut ! Dépliez au maximum... un deux un deux... [...] (Dimanche, p. 65)

Le déploiement des discours inconditionnés se nourrit de l'impuissance des êtres à déchiffrer le monde car ils sont en proie à l'incarcération spatio-temporelle. Les tentatives de se communiquer ou de se repérer sont alors inopérantes. A ce niveau, le drame de Deutsch rejoint le drame moderne où,

les personnages, véritablement, se racontent en décrivant le monde tel qu'ils le saisissent dans son incomplétude. Ils semblent enfermés dans un espace-temps hermétique dans lequel ils ne peuvent se faire entendre¹³⁸.

¹³⁷ Jean-Pierre Sarrazac, *L'Avenir du drame*, op. cit., p. 100.

¹³⁸ *Nouveaux Territoires du dialogue*, op. cit., p. 217.

Marie. Tu ne sais pas ce que tu veux. (*La Bonne Vie*, p. 110)

Jules. Ces volailles m'empêchent de dormir. J'en ai assez ! Demain je les balance !

Marie. Tu ne sais pas ce que tu veux. (*La Bonne Vie*, p. 136)

Marie. Avec ta littérature tu penses tout de travers. Tu ne sais pas ce que tu veux...
(*La Bonne Vie*, p. 141)

2. L'ESPACE-VOIX DU DEDANS ; LE PORTE-PAROLE DU PERSONNAGE

Compte tenu des hostilités des personnages les uns envers les autres, l'espace de conflit s'impose. Les espaces de rupture et d'opposition nourrissent le sentiment de répulsion violente. Le refus ou l'embarras de s'extérioriser ou de se confier à l'autre déploient le mutisme où abondent la réticence, les points de suspension et les silences au détriment de l'expression et des échanges. La neutralisation de tout espoir de changer l'état actuel ou de s'orienter dans l'espace incite l'individu à s'exiler et à adhérer à des milieux individuels en marge de la société. La non-attribution des espaces à des personnages déterminés inclut la mise à mal du rapport des forces. Vu l'absence de bien-être moral, les espaces individuels et non-individuels se partagent le même dysfonctionnement.

2.1 L'affiliation des personnages exclus à des espaces marginaux dans *Dimanche*

L'affiliation des personnages exclus aux espaces marginaux ressort de la représentation symbolique de l'écœurement de l'individu dans le monde actuel. Il dépend de la correspondance du personnage à l'espace favorable au déploiement du réel comme le note Crystel Pinçonnet,

[l]e principe de mise en équivalence entre le personnage et son lieu, entre l'habitant et son habitat [...] caractérise le réalisme. «Montre-moi où tu vis, je te dirai qui tu es», écrit Jacobson¹³⁹.

Ainsi, Ginette s'épargne un effort inutile de s'insérer au groupe et se met à la recherche d'un endroit loin de tous. Elle s'isole dans le gymnase et s'adonne obsessionnellement à l'entraînement dans le but de conquérir le bien-être dans un

¹³⁹ Pinçonnet Crystel, «La cuisine, un lieu et ses pratiques. De la tradition à la transgression», *Revue de littérature comparée*, 2010/3 n° 335, p. 305.

ailleurs satisfaisant. L'adhérence à l'espace qui se dessine au fil du texte s'avère intégrale. A l'écart de la cité, le gymnase est doté du caractère spécifique de la fuite, de la marginalité mais surtout du refuge vis-à-vis des infortunes de l'extérieur, Michel Corvin le note

[...] ce lieu a les mêmes caractéristiques qu'une prison ; c'est donc métaphoriquement une prison, perçue moins dans son absence de liberté que dans sa coupure d'avec le monde, dans son insularité¹⁴⁰.

Il se crée entre l'espace et le personnage un rapport d'analogie. Comme le lieu est un lieu de marginalisation, l'individu est frappé d'exclusion et l'aspiration de l'intégration à la collectivité est annulée. L'expulsion découle de l'existence pénible de l'être au sein d'un monde hostile, elle révèle ce que se réaliser veut dire et à quels supplices s'expose l'individu en quête d'un but visé. Ginette se coupe définitivement de son univers inhospitalier et choisit, comme logement, le gymnase qui se développe en marge de la société et des espaces familiaux, indice d'un changement de perspective et de terrain tributaire de sa confrontation au monde. La répétition est le signe isomorphe de l'obsession, c'est pourquoi, pour Ginette, ce lieu devient graduellement son refuge, indice de confusion intense et de rupture avec l'extérieur. A la fois pragmatique et métaphorique, le gymnase est l'aire de l'activité des filles, de l'emprisonnement et du retranchement intérieur. Il sert au divertissement des majorettes et à l'isolement pathologique de Ginette. C'est alternativement le lieu-prison et le point de départ de l'évasion vers l'onirique et l'ailleurs satisfaisant – le voyage en Amérique. Les mêmes éléments sont repris, avec le sens tragique de l'inéluctable, comme si plus rien ne pouvait arrêter le mécanisme fatal, étant donné que l'amant et la famille ne peuvent plus rien pour aider Ginette. Elle fuit plutôt son amour, et l'isolement est plus psychologique que physique. L'identification s'accroît en fonction de la métamorphose simultanée : la substitution du tribunal au gymnase, métonymique du surgissement du milieu extérieur, entraîne l'effondrement de l'espace et de Ginette.

¹⁴⁰ Michel Corvin, *Contribution à l'analyse de l'espace scénique dans le théâtre contemporain*, Travail théâtral, n° 22, Janvier-Mars, p. 1976, p. 69.

Sa volonté de franchir les limites du quotidien et d'échapper au tragique de l'inadaptation est anéantie car l'ailleurs est illusoire. La réciprocité entre le personnage et l'espace se note aussi dans *La Bonne le Vie* et dans *La Négresse Bonheur*. La cuisine se transforme en un terrain de guerre au moment où Jules s'identifie à un américain. Les objets mis à l'écart ou en arrêt de fonction symbolisent la négresse refusée et évincée par sa belle-mère. Par ailleurs, Awa qui "fredonne" se substitue à la télévision qui ne transmet pas de son et sa contemplation par Heidi semble parfaire l'illusion.

La salle de séjour

La table et les chaises ont été poussées dans un coin.

Un immense ventilateur, emballé dans du plastique, est à côté de la table. La télévision est allumée. (On voit les images mais sans le son.)

Awa, accroupie au milieu de casseroles et de bassines, fredonne doucement une complainte africaine.

Heidi, sur le canapé, les jambes repliées, le menton appuyé sur les genoux, écoute et regarde faire Awa. (La Négresse Bonheur, p. 22)

Le père se retire successivement dans la cave (I; 10) et dans la resserre (II; 2). L'écart se creuse entre lui et le monde et la ligne de séparation avec sa famille est tracée spatialement. Sa gestualité dans la cave rappelle celle qu'il accomplissait auparavant à la mine, l'espace qu'il cherchait à reconquérir. Et l'éloignement est métaphorique de l'abandon d'un monde qui provoque son écœurement : Le père : "[...] l'essentiel, c'est que je sois bien comme ça et pas autrement..." (*Dimanche*, p. 63). Le paradigme masculin, à la retraite et détaché de sa relation familiale et affective, est à l'image de cet espace secondaire. Sa disqualification s'accroît en fonction de son manque d'appuis, de contacts et de repères événementiels. En outre, le contexte du travail reprend en substance la priorité que le retraité lui attribue au détriment de son engagement familial. Par ailleurs, le recours (à deux reprises) aux chansons le fait adhérer davantage à la réalité de l'état défavorable des mineurs comme le note Leila Hawi « les connotations axiologiques montrent que les chansons contiennent une idéologie de classe et des points de vue liés au protagoniste qui les chante¹⁴¹. » Le père évoque l'en-dehors politique qui affecte la vie des mineurs et la sienne et influence sa perception du monde et, ce, en indiquant l'angoisse qui saisit l'être en désaccord avec

¹⁴¹ Leila Hawi Chamoun, *Lire Mademoiselle Ma femme De Labiche*, op. cit., p. 28.

son “univers”. L’identification induit la désorientation et l’espace-refuge est désormais l’espace-piège. Et à cause de l’inutilité de la révolte et de l’absence d’issue, l’-à-côté spatial fait subir à l’être isolé la neutralisation.

3. L'INFORMATION DU RAPPORT INTERHUMAIN

3.1 LE FACE-A-FACE

Le mal s'érige en “principe” unificateur dans le monde actuel et les rapports interhumains courent de graves risques. L'idéologie qui prône la supériorité de quelques races sur quelques autres est signe du déchaînement. La race qui prédomine s'octroie le droit d'évincer l'autre en situation inférieure. La malfaisance et l'agressivité de l'autre-différent induisent le mal-être. “L'espace de l'altruisme” en crise dérive d'un univers envahi d'un déplaisir lié à la déception.

3.1.1 Les bonnes relations interhumaines “en miettes”

L'excès de convoitise et l'emprise de l'argent débouchent sur la mise à mal des relations interhumaines. La vie est une impasse, le désespoir prévaut et le suicide s'avère l'unique issue pour se sortir de cette situation insoutenable. La mort s'est extrêmement répandue et les espaces cruels prennent le dessus sur ceux de la vie. Ces derniers sont plutôt absents et l'individu a de nombreux facteurs de frustration. L'inhumain qui sévit partout provoque le rejet de l'autre. Nous nous engageons, par haine de l'autre-différent, dans des objections et des compromis divers qui mettent en péril le destin de ce dernier et le nôtre. Les gestes qui exposent le malheur de l'homme dans un univers de méchanceté où l'autre est agressé s'associent aux récits qui constituent une attaque en règle de l'un contre l'autre. L'on rit souvent de l'autre (*La Négresse Bonheur*, p. 11, 13, 23, 31, 40) et les actes sont continuellement commis contre lui (*La Négresse Bonheur* p. 46).

L'Empire traite surtout de la trahison : l'interrogation qui introduit la troisième scène dans *L'Empire* indique que l'argent corrompt l'amitié dans les sociétés modernes et nul ne témoigne de rapports de qualité “On est frère en pognon, pas vrai?” (p. 22...27). Sa mise en relief va de pair avec sa priorité. Kayser retrace l'appropriation passée de son argent et notamment sa trahison par Homer évoquée d'ailleurs à deux reprises. Le

lexique péjoratif souligne la malfaisance et la souffrance qui l'accompagne. Par ailleurs, Kayser se dévalorise et Théa lui attribue des qualificatifs dépréciatifs et condamne sa façon d'agir. L'association syntaxique dans son discours de lexèmes qui se contrebalancent dégage des connotations axiologiques désavantageuses. La complémentarité des signifiés du personnage en tant que sujet de l'énoncé et sujet de l'énonciation accentue l'effet vraisemblable. La contestation procède de l'imitation ; Homer qui reproduit de manière caricaturale la réplique de Théa va la déprécier et dénoncer les conceptions qu'elle vient d'énoncer. L'énumération des lettres alphabétiques grecques qui fait écho à l'accumulation illustre le style acéré de déformation.

Kayser. Il était à la recherche d'un type qui devait investir de l'argent pour lui. Twardowsky... Homer Twardowsky... C'est le nom du type à qui il a confié son argent et qui a filé sans laisser d'adresse... Une sorte de salopard sans scrupules... Un escroc sans foi ni loi. D'autant que Bargan était l'ami de Twardowsky. [...] Homer Twardowsky a filé avec le pognon, mais surtout il a trahi une amitié... (*L'Empire*, p. 50)

Kayser. Je suis venu pour vous parler d'un champion... d'échecs, qui était secrétaire d'une association d'éleveurs d'oiseaux siffleurs et qui, à ses moments perdus, s'amusait à miser des piastres sur les erreurs de chronologie. [...] (*L'Empire*, p. 47)

Théa. Je voulais seulement t'expliquer quelque chose... Hypnos avec Oneiros. Hypnos, frère de Thanatos, sous les épaisseurs des ténèbres, aux extrémités du trou noir sans fond, agité par des tempêtes, par des vents sans directions, où seule la nuit a son séjour – [...] Homer. Alpha, bêta, gamma, delta, epsilon, zêta, thêta, Théa... Et quoi d'autre? Allez, aide-moi : iota, Théa... (*L'Empire*, p. 57)

Les personnages agissent constamment par dérision et, le lien conflictuel à l'autre est omniprésent dans *Le Souffleur d'Hamlet*. Ils ne cessent de se rejeter et de s'insulter ; le répétiteur s'en prend violemment au soi-disant acteur en lui reprochant son inculture et son désengagement vis-à-vis du dessein primordial de l'art. Entre tant d'autres, nous citons les signifiants suivants : “histrion”, “âneries”, “accent épouvantable”, “défaut de prononciation”, “étranges vociférations”, “épouvantables hurlements de bêtes”, “rugissait si bestialement”. Dans *Skinner*, le refus est partagé par tous les réfugiés ; Leila préfère rester seule et demande à Skinner de la quitter. Le refus de la parole de l'autre est l'un des moyens de le renvoyer. Skinner ne s'avoue pas inclus dans ce que vient de dire Mani. A chaque fois, il reprend ironiquement son discours, refuse de l'entendre et ne cesse de le chasser. La mésentente s'inscrit dans

les expressions suivantes : “Finis la bière et tire-toi!”, “Casse-toi”, “tu devrais te casser”.

Le discours est un territoire où s'affrontent les différents personnages. Le lecteur dispose d'informations sur les différents rapports oppositionnels père/fils, homme/femme,... Les couples s'adressent incessamment des insultes et se neutralisent et l'intervention féminine dans l'espace masculin est refusée. Le père de Ginette repousse cruellement sa femme qui vient d'entrer dans la resserre, là où il est, comme indique l'expression “qu'est-ce que tu viens faire ici?”. Et, celle-ci en ayant recours à l'isotopie de la chaleur “fournaise, chaud, étouffe”, va en accentuer le caractère inhospitalier et étouffant pour elle (*Dimanche*). L'antipathie habituelle des femmes va compromettre l'entente et la solidarité débutantes. La jalousie de Françoise se montre au moment précis de sa rencontre avec Rose dans “la rue”. Sa rivalité est révélée par l'adjectif péjoratif “toquée” et sous-entendue par l'expression “celle-là”. La dépréciation de l'autre implique celui, axiologique, du sujet de l'énoncé. L'antagonisme dans l'univers féminin s'accroît en fonction de l'adhésion à des conceptions antithétiques.

Françoise : Pour qui elle se prend celle-là!
[...]Pour qui elle se prend ... Elle est toquée... parce qu'elle a un beau corps... Mais à force de le refuser aux hommes, elle finira par faire horreur. (*Dimanche*, p. 79)

Françoise. Que tu as raison? Tu es folle! Tu es complètement folle! Marie, tu vas commettre un crime. Tu m'entends! Un crime. Ne compte pas sur moi pour être ta complice! (*La Bonne Vie*, p. 120)

Le mal se connaît depuis toujours et dure pour toujours. Tels les animaux, les hommes constituent des proies les uns pour les autres et leurs comportements puisent dans la brutalité. “La négresse” (Awa) s'associe bizarrement à “bonheur”, jugée jusqu'à maintenant comme source de mal et de malheur et considérée comme un être humain uniquement par Heidi. Ceux qui se ressemblent sont des ennemis et les membres de la même famille le sont davantage. La cruauté s'accroît en fonction de l'exploitation sexuelle de l'autre en situation inférieure. Les Thaïlandaises dans le sud-est asiatique et en Suisse se réduisent à des objets de plaisir. Elles sont à vendre ou à acheter comme des marchandises (“consomme”, “achètent” ; *La Négresse Bonheur*, p. 33). Les profiteurs les obtiennent par corruption, les subornent immoralement et, ce, en

abusant de la candeur humaine. Dans l'univers où "la sauvagerie nue et indicible [...] pue l'animal de la brousse et la charogne", les actes corrompus et bestiaux se multiplient. (*La Négrresse Bonheur*, p. 33)

Bodo. Vous fourragez dans votre pantalon – votre queue est dure comme un nerf de bœuf (...) vous dévorez vos congénères et vous copulez avec les planètes... (*La Négrresse Bonheur*, p. 33)

Heidi : Autrefois les hommes s'entredévoraient comme des bêtes sauvages et avaient peur les uns des autres. Toi et la mère de ton mari vous vous ressemblez trop, c'est pour ça que vous vous faites la guerre. Tu es la négresse-bonheur et tu dois caresser la joue de la mère de ton mari, Awa. Cette maison est une bonne maison. (*La Négrresse Bonheur*, p. 26)

Aldi : Alors que nous deux on doit se serrer les coudes. N'oublie pas ! Toi et moi on est de la même famille ! C'est pour ça que je t'aime bien. (*La Négrresse Bonheur*, p. 53)

Philarmonic : les sexes-tours c'est dans le sud-est asiatique. On consomme les Thaïlandaises sur place. Des expertes, il paraît.

Aldi : Les Suisses les achètent pour les mettre dans leurs chalets, tip-top. Des petites ménagères suisses parfaites. Tip-top. La Suisse sera bientôt une nouvelle Thaïlande. Une Thaïlande avec des coucous ! Inutile de se fatiguer dix heures dans l'avion pour aller à Bangkok. Suffit d'aller à Bâle !... (*La Négrresse Bonheur*, pp. 30-31)

L'hostilité met en position d'impuissance l'autre-différent ou "l'autre-autre" et l'ironie sert à le sous-estimer. La relation femme/homme, père/fils, mère/fils, ami/ami,... endure la même décomposition. Tous appliquent le dédain et la maltraitance. Le discours des personnages est, pour la plupart, empreint d'un mépris sarcastique. L'acte de faire mal à l'autre, de se moquer de lui ou de tourner en dérision sa personne relève d'un espace conflictuel. Dans *Le Souffleur d'Hamlet*, ayant su de la part de l'acteur que la femme de ménage est "secrétaire en chef confédérale de son syndicat", le directeur se trouve dans l'obligation de changer d'attitude vis-à-vis d'elle, après l'avoir sévèrement critiquée. Sa situation embarrassante connote la fourberie de la nature humaine. L'acteur s'en moque en signalant lui aussi le changement bizarre de sa manière d'agir. L'hypocrisie rajoute de l'agressivité au rapport interhumain. L'acteur accuse le directeur d'une conversation avec le fantôme (p. 24) et critique sa façon de troubler le locuteur (p. 25). De sa part, celui-ci se moque de l'actrice qui, d'ordinaire arrive avec cinq heures de retard, alors qu'aujourd'hui elle n'est en retard que de trois heures (p. 28). Il ridiculise l'acteur et critique sa façon de déclamer (p. 24, 25, 32, 101). L'habilleuse se sert de l'antiphrase pour indiquer la pensée déraisonnable de l'actrice (p. 41). Cette dernière raille le pompier en disant le contraire

de ce qu'elle pense de lui (p. 52). Le répéteur ridiculise l'acteur (p. 101) et le désigne par les syntagmes "monstre sacré", "fou furieux". Dans *L'Empire*, l'Aveugle se moque de Théa (p. 37) qui, à son tour, le maltraite et le critique (p. 37, 39). Kayser se moque également d'Homer (p. 66). Et dans *Skinner*, Vandam compare Skinner à un animal, "comme une bête". A son tour, Skinner dénigre Nicamor en le traitant de "tantouse" et du "fils de pute". L'animalité se note dans la carence affective et dans l'indifférence avec laquelle les réfugiés examinent les morts. Ils se vendent en échange de l'argent (Leila s'abandonne à un type qui lui donne de l'argent) ou au profit d'une passe avec une belle fille (Mani s'engage avec la vieille à la recherche d'organes humains à vendre pour passer une nuit avec Leila). La fourberie et la cruauté de la nature humaine corrompent les rapports interhumains. L'univers malfaisant s'impose : le refus réciproque des semblables s'ajoute à l'humiliation, au mépris et au rejet de l'autre-différent.

Le directeur. Elle m'énerve... Foutez le camp! Qu'est-ce que vous attendez? Foutez le camp!

L'acteur, *toujours hilare, bas au directeur*. Cette dame est secrétaire en chef confédérale de son syndicat.

Le directeur. Et vous ne pouvez pas le dire tout de suite?... *Se tournant vers la femme de ménage*. Attendez un peu... Nous disions donc : «en articulant comme il faut et avec l'intonation appropriée»... (*Le Souffleur d'Hamlet*, p. 22)

Kayser. Un imprésario ambitieux ne vide pas une bouteille toutes les heures. (*L'Empire*, p. 66)

3.1.2 Le refus éternel de l'autre-différent

L'œuvre dramatique de Michel Deutsch aborde particulièrement le rapport à autrui. Il examine successivement l'insécurité que provoque l'existence de l'autre dans notre univers ainsi que les attitudes qu'adoptent les individus vis-à-vis d'une personne qu'ils considèrent différente. D'après le dramaturge, le monde inhumain fait subir à l'altérité de graves périls où "l'autre" est révoqué, mis à l'écart. L'autre est l'attaquant et l'espace actuel est l'aire de la rupture avec cet autre. Le langage et les gestes illustrent conjointement l'incompréhension, la malveillance et l'expulsion. Nous nous attardons surtout sur *La Négresse Bonheur* qui traite notamment de l'altérité. Les autres textes examinés qui englobent d'autres figures de négation serviront

d'exemples à l'appui. Le monde est un huis-clos et l'être-avec-les-hommes est infernal. Peter Szondi l'a bien remarqué,

[g]râce à cette inversion, une situation existentielle devenue problématique, l'être-avec-les-hommes (qui fonde la vie en société et la possibilité même d'un salon), est rendu étranger et il est vécu dans la situation “transcendantale” de l'enfer comme quelque chose de nouveau¹⁴².

A lire *La Négresse Bonheur*, nous pressentons l'analogie avec *Huis Clos* de Jean-Paul Sartre. Nous avons affaire à deux efforts effectivement différents, c'est vrai, mais nous n'avons pas l'impression de deux spectacles hétérogènes mais un seul qui s'accroît et qui se conçoit en la conception “l'enfer, c'est les autres”. Le titre annonce d'emblée la dénivellation et l'existence antinomique de l'autre-différent. Il est envisagé ultérieurement comme l'inconnu, l'étranger, l'intrus, le malfaiteur, voire le criminel. Il est objet de discrimination qui suscite l'aversion et les antagonistes se font mal, s'expulsent et se contestent l'existence. Michel Deutsch rejoint la devise de Jean-Paul Sartre

Sans s'approprier le sens erroné que les relations entre les hommes sont toujours empoisonnées – étant donné l'opposition de Sartre à l'égard de cette signification qu'adoptent la plupart. Selon ses propres termes le “rapport avec les autres”, “encroûtement” et “liberté”, liberté comme l'autre face à peine suggérée, ce sont les trois thèmes de la pièce dont il faut se rappeler quand on entend dire “l'enfer, c'est les autres”¹⁴³.

Le conflit raciste a toujours existé et se poursuivra pour l'éternité et le rapport de supériorité dans cette société hiérarchique constitue un arrière-plan de motivation. Comme à l'ordinaire, les nègres sont malmenés et traités comme une race inférieure. Awa “la négresse” pâtit de l'hostilité sociale, du racisme et de la violence qui rendent son existence tourmentée et confuse et, d'après Jean Norgaisse, «elle sera le témoin quotidien du climat d'insécurité dans son nouveau milieu¹⁴⁴.» Elle est socialement seule et toute une collectivité la refuse et se bat contre elle. Elle n'est pas admise par sa belle-mère car elle est noire, c'est pourquoi, il lui faut de la “farine”, de la “neige” ou un “pot de peinture blanche” pour se “faire blanchir”. La dévalorisation s'étend sur

¹⁴³ L'enfer, c'est les autres – Wikipédia ; [fr.wikipedia.org/wiki/L'enfer, c'est les autres](http://fr.wikipedia.org/wiki/L'enfer,_c'est_les_autres). Dernière modification de cette page le 29 juillet 2014 à 21 : 22.

¹⁴⁴ Jean Norgaisse, “La déchirure de l'espace” : *Desirada de Maryse Condé*, p. 334.

la personne qui traite généreusement cet autre-distinct : Bodo est déconsidéré par Kikèr et Aldi à cause de son lien à “une négresse”.

Aldi. Un type qui trouve une négresse sur catalogue ne peut être qu'un trou du cul. Bodo a toujours été un trou du cul.

[...]

La femme il l'a choisie sur catalogue. Un sexe-tour. Et il ramène la négresse. (*La Négresse Bonheur*, p.30)

Awa à Heidi : [...] il m'a donné de l'argent et j'ai refusé de l'embrasser sur la bouche. C'était la première fois que je faisais l'amour avec un blanc. [...] (*La Négresse Bonheur*, p. 25)

La mère à Aldi : [...] Regardez comme j'ai maigri. C'est pas une preuve ça ? Elle est tellement noire, hein! Beaucoup trop. C'est pas normal. [...] (*La Négresse Bonheur*, p. 39)

Awa : [...] Tu veux que je me roule dans la farine ou que je me fasse couler un pot de peinture blanche sur la tête et que j'attache des éléphants à mes pieds pour avoir l'air d'une d'ici, à la nuque raide et à la démarche lourde? [...] (*La Négresse Bonheur*, p. 24)

Awa parlant à Bodo: [...] Ta mère doit être chez les voisins pour leur dire du mal de moi. Elle cherche à entendre l'écho. Elle cherche du détergent pour me faire blanchir. [...] (*La Négresse Bonheur*, p. 46)

Awa “l’Africaine” est une intruse qui s’introduit en étrangère dans l’univers propre de la belle-mère et en un objet de menace qui vient en perturber l’existence. La belle-mère perçoit son appartenance comme une anomalie et réclame souvent son expulsion. Le déclassement s’inscrit dans les propos racistes, dans la dépossession de l’individualité et dans l’humiliation. La mère refuse toujours de la nommer par son propre nom en la désignant par “la négresse”. Et, à chaque fois qu’elle va parler d’elle, elle se sert d’un terme dépréciatif “putain”, “sauvage”, “sorcière”, ...“L’intruse” a secoué sa vie et lui a pris tout ce qui lui appartient ; son passé, son présent et son fils. Les possessifs “mon Bodo”, “mon bébé”, “mon fils”, “mon propre fils” relèvent de la propriété de la mère et s’opposent à la troisième personne du singulier, “elle”, qui se rapporte à Awa. Le présent inquiétant met à mal le passé paisible de la mère en la dépossédant de sa famille, de son histoire et de son logement. Awa l’africaine s’avère une source définitive de malheur car le mot “enfer” colle indistinctement à “l’Afrique” ou en découle “on a fait de l’Afrique un enfer” (p. 59). Sa présence infernale est confirmée par le biais de l’analogie de l’Afrique et de l’enfer qui se partagent la même couleur “un enfer noir” (p. 43). Or, la mère et Awa sont à la fois bourreau et

victime et se partagent une vie d'enfer qui a abouti à la disparition de l'une (la mère) et à l'emprisonnement de l'autre (Awa). Telle la mère, Awa est sous tension et vit un véritable enfer quotidien. Elle se plaint de la maltraitance, de l'injustice et de l'oppression de sa belle-mère qui porte gravement atteinte à sa réputation, à son être et à son appartenance. Elle lui éradique le droit d'existence et l'accuse d'être à l'origine du mal de son fils. Elle l'accuse aussi d'une puissance surnaturelle démoniaque qui va décider des actes de son fils et de son sort en en faisant irrémédiablement un malfaiteur ; "Elle en a fait un voyou", "La putain a fait de mon fils un voleur" et "elle finira par en faire un assassin". Toutefois, ces inculpations sont aussitôt contestées par la vérité des faits. Awa reproche à Bodo ses mauvais comportements et infractions.

La mère (...) Elle est tellement noire, hein ! Beaucoup trop. C'est pas normal. (*La Négrresse Bonheur*, p. 39)

Awa. [...] peut-être aurait-il mieux valu pour ma dignité et la sienne qu'il dise ça à cette femme qui me veut du mal et qui ne cesse de me maudire. Pour elle je suis la négresse malheur. Une intruse. (*La Négrresse Bonheur*, p. 26)

La mère : cette sauvage n'est pas ma belle-fille. Jamais elle ne sera ma belle-fille. D'abord elle me prend mon bébé, puis elle me prend ma chambre à coucher, couche dans le lit que je partageais avec mon mari, me chasse de chez moi, et essaye de me tuer avec sa magie. Ne dites jamais que cette sauvage est ma belle-fille! (*La Négrresse Bonheur*, p. 41)

Bodo : je te dis que j'ai assez d'argent. Peu importe où je l'ai trouvé.

Awa : ce n'est pas ton argent. C'est l'argent de ta mère. Je le sais. L'argent que tu lui as volé à la caisse d'Épargne.

Awa : Tu voles ta propre mère ! Ta poitrine velue et tes jambes musclées ne justifient pas que tu voles ta mère ! On peut pas vivre en se mettant de la suie sur le visage pour se déguiser en nègre. (*La Négrresse Bonheur*, p. 70)

Le refus de l'autre-distinct s'accompagne de l'indignation. Les différents personnages mettent constamment en relief l'infériorité de la race noire. La reprise du signifiant "noire", "négresse" et l'opposition recommencée blanc/noir, froid/chaud empruntent à la différenciation compromettante. La comparaison de la France à l'Afrique est à l'avantage de la première ; bénédiction/malédiction ; pouvoir/non-pouvoir ; avantageux/désavantageux ; privilégié/défavorisé ; habitation/non-habitation ; être à l'abri/être à découvert ; refuge/lieu effrayant. Les expressions telles que "deux fois plus de lumière" et "tellement de soleil" qui révèlent la nécessité de la prolifération lumineuse pour discerner ce qui est "tellement noire" témoignent de l'anomalie (*La Négrresse Bonheur*, p. 59). La valeur accordée à l'aspect physique de la personne au

détriment de son humanité découle aussi de la méchanceté. La discrimination induit l'auto-dévalorisation. Heidi ne se juge pas seulement d'une façon dépréciative mais s'avise que son appartenance à l'Afrique est une "malédiction". L'oxymore une "négresse blanche" emprunte contradictoirement à son origine africaine et à son lieu de naissance sous-tendu par l'énumération qui succède "Avec des pelisses, un anorak et le chauffage central". Néanmoins, la fatalité prévaut : le fait d'être de "là-bas" s'impose en malheur inéluctable et suffit à lui-seul pour qu'elle soit réprochée et rejetée par la société. L'occurrence renouvelée du signe linguistique "l'Afrique" (3 fois) note sa hantise. Heidi représente toutes les femmes noires et son sort indique le leur car elle est "comme les femmes de là-bas" (*La Négrresse Bonheur*, p. 59). Ainsi que le souligne Anne Ubersfeld le personnage «peut être la métonymie ou la synecdoque d'un ensemble paradigmatique ou la métonymie d'un ou plusieurs autres personnages¹⁴⁵.»

Heidi : je suis une négresse échouée dans l'hiver. Une négresse blanche ! Avec des pelisses, un anorak et le chauffage central. Je ne connais pas l'Afrique. Je n'ai pas davantage mis les pieds en Afrique que vous, mais un fer rouge a marqué ma peau du signe de la malédiction de l'Afrique. (*La Négrresse Bonheur*, p. 60)

Le malheur d'Heidi découle d'un passé lointain qui continue d'influencer son présent et son avenir. Elle est profondément concernée par ce dont elle parle ; le thème du discours coïncide avec la situation où elle se trouve et les éléments déictiques y adhèrent parfaitement. La première personne du singulier "je" qui désigne incontestablement le locuteur s'accompagne de l'emploi des temps verbaux tributaires d'une attitude de locution commentative (le présent et le passé composé). « La valeur des temps verbaux, du point de vue de la perspective de locution, exprime la priorité que le passé a sur le présent pour lequel "un point zéro est prévu"¹⁴⁶. Le présent est un temps non-marqué en comparaison avec le passé composé prédominant, du fait qu'il suscite l'attention de l'auditeur sur le rapport entre Temps du texte et Temps de l'action. » La mise en relief du passé tient essentiellement à la transition hétérogène qui engage "la perspective de locution" – passage du degré zéro de l'information

¹⁴⁵ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I, op. cit.*, p. 99.

¹⁴⁶ Harald Weinrich, *Le Temps, Le récit et le Commentaire*, traduit de l'Allemand par Michèle Lacoste, Editions du Seuil, Paris, 1973, p. 69.

à l'information rétrospective – et aux temps verbaux qui le placent au premier plan en reléguant l'autre contexte dans l'ombre de l'arrière-plan, Weinrich Harald dit,

Le présent désigne le moment actuel et le passé composé est temps rétrospectif du monde commenté signalent le commentaire, ils transforment la situation de communication, ce changement est pour l'auditeur d'une pertinence extrême¹⁴⁷.

L'identification de Michel Deutsch à Sartre se poursuit pour englober l'expression de l'éternité du rapport vicieux à l'autre. Les personnages en question ne sont pas moins attachés aux mœurs que ceux de Sartre, non moins soumis aux habitudes. Ils s'enracinent profondément dans la société au point d'en constituer les représentants. La façon dont la belle-mère, Aldi et Kikèr traitent Awa relève du principe collectif de la supériorité de la race blanche sur la noire. Ils procèdent par dévalorisation des nègres soumis à l'humiliation, à la servitude et à la moquerie. La belle-mère proteste contre le mariage de son fils à une fille qui n'est pas d'"ici" (p. 17), la dénomme "putain africaine" et l'accuse de sorcellerie. Elle dit sans cesse son point de vue défavorable à son propos (p. 17, 19, 38-39, 60,...). Elle se complaît dans les coutumes et les préjugés illogiques au point de détruire la vie d'Awa et la sienne. Aldi ne la désigne que par "la négresse" et ne la considère que comme un objet de désir car c'est "une reine de sexe" (p. 44). Et Kikèr la dépossède de son autonomie en la considérant comme une propriété de Bodo : "Parce qu'Aldi tourne autour de ta négresse?" (p. 68). Aldi et Kikèr échangent leurs opinions à propos de l'érotisme d'Awa (p. 31, 43-44, 54-55-56) et Bodo discute avec ce dernier de l'insolence d'Aldi vis-à-vis d'elle (pp. 68-69). Seul, dans la salle de séjour, Bodo fait allusion au mauvais sort d'Awa (p. 33).

Bodo : ... on cherche un comique pour faire le nègre – sauvagerie exigée, envoyez CV avec photo... (*La Négresse Bonheur*, p. 36)

La Mère : (...) Mais depuis qu'il est allé chercher cette fille, il n'est plus le même Bodo... Comme s'il n'y avait pas assez de filles chez nous... Elle l'a envoûté ! (*La Négresse Bonheur*, p. 17)

La Mère : (...) Il pouvait épouser qui il voulait. Des filles de chez nous. C'est pas les filles qui manquent. (*La Négresse Bonheur*, p. 60)

¹⁴⁷ Weinrich Harald, *op. cit.*, p. 30.

Le rejet de l'autre se manifeste régulièrement. Les générations sont en conflit, les rapports, parental mère/fils (*La Bonne Vie*), conjugal mari/femme et professionnel collègue/collègue sont désastreux car insoutenables. La hiérarchisation est perturbante ; l'acteur attaque cruellement l'ouvrier et le chasse. Et après qu'il a su la véritable identité du répétiteur, il le renvoie. L'antagonisme idéologique ou politique creuse l'écart à l'autre et l'assujettissement s'avère une exigence puisque, d'après le répétiteur "il faudrait vous mettre d'accord", "on ne s'entend plus...". (*Le Souffleur d'Hamlet*, p. 101) La maltraitance de l'autre défavorisé s'inscrit dans le déclassement : la vulgarité imprègne *Le Souffleur d'Hamlet* (p. 21, 84), *Skinner* et *L'Empire*. Selon l'ouvrier, c'est un drôle d'acteur et d'après le répétiteur, l'acteur est "un fou furieux". Skinner accuse Nicamor de dépravation et le considère comme une femme en le désignant par "elle". La perversité s'impose et l'énoncé manifeste l'usage charnel du corps dans "le café sur le port". Les marins traitent Leila de putain et s'en prennent violemment à Skinner qui, d'après le deuxième marin, est un "connard" et "saigne comme un porc". Homer brutalise Kayser, le dévalorise, dénonce ce qu'il vient de dire et de faire et l'expulse.

Le répétiteur, à l'ouvrier. Chut! C'est le premier acteur du théâtre.

L'ouvrier. Ça par exemple! J'aurais pas cru... C'est vrai? C'est pas une blague au moins?... Je ne l'ai jamais vu à la télé, ce gars-là. (*Le Souffleur d'Hamlet*, p. 101)

L'acteur. Non ! Personne ne bouge ! Sortez. Prenez votre instrument de destruction, l'outil de l'apocalypse, que dis-je, de la honte, et sortez ! (*Le Souffleur d'Hamlet*, p. 101)

Skinner, à Yakov. Dis à cette salope de la fermer si elle ne veut pas que je la massacre! À Nicamor. Ne m'appelle plus jamais amigo – plus jamais, tu as compris? (*Skinner*, p. 55)

Homer. Ça n'intéresse pas mon public. Que les choses soient claires. Votre numéro, votre théâtre... métaphysique...excellent, je le répète. Mais il ne convient pas à ma salle. Je suis navré, monsieur Kayser – vraiment désolé... En tous les cas, ce fut un plaisir d'avoir fait votre connaissance.

[...] N'oubliez pas d'emballer votre... décor : *bagali degli artisti*! N'oubliez pas vos accessoires, vos sauts aériens, vos revenants à paillettes et vos souvenirs... Le film commence dans deux heures. Dépêchez-vous, s'il vous plaît!... [...] (*L'Empire*, p. 21)

La rupture gagne du terrain dans les relations amoureuses représentées dans *Imprécation 36*. Il est question du partenaire-ennemi et des couples dissociés. Les adieux se multiplient et les amants homme/femme (37...39), (42...44) et femme/femme (40-41) se séparent. Dans *Dimanche*, la divergence des paradigmes masculin/féminin

aboutit à une hétérogénéité productrice d'antagonisme et d'incompréhension. Ils présentent une structure à deux termes oppositionnels ; impatient/calme ; en quête d'un changement/terre à terre ; rêve d'ouverture /quotidien ; engagement/désengagement. Le paradigme masculin, pragmatique et réaliste, cherche à modifier sa situation actuelle désordonnée et insatisfaisante. Le paradigme féminin se lance dans le rêve pour s'affirmer et réaliser son existence. A la différence des femmes qui se dispersent alors qu'elles étaient réunies au commencement, les hommes trouvent à la fin la stabilité.

3.1.3 Etres en situation de conflit meurtrier

Les gestes se lient aux autres signes linguistiques et non-linguistiques dans la révélation de la prédominance de l'inhumain. Leur adaptation au contexte favorise le déploiement de "l'effet de réel". Ils s'accordent au langage dramatique dans la signification de la cruauté dans le monde d'aujourd'hui où les êtres sont en situation de conflit meurtrier. La fidélité indissociable de la relation d'amitié s'éclipse devant les ambitions subjectives. L'antagonisme des soi-disant amis qui s'incarnait jadis dans la trahison s'actualise présentement dans le meurtre qui, d'après Jean Norgaisse, «exacerbera les disputes familiales et les conflits sociaux et ethniques [...]»¹⁴⁸. » Le conflit se concentre, culmine pour finir dans tous les domaines. Michel Deutsch dit en ces termes,

[a]u théâtre, si l'affrontement reste symbolique, il n'en est pas moins réel. Les corps sont au contact, en contact – ils sont touchés.⁽¹³²⁾

Les gestes affectifs sont rarissimes, non achevés, annulés ou accomplis à la dérobée et ceux qui sont inhumains et hostiles sont nombreux. A l'exception d'une unique expression de remerciement marquée à la scène 8, *La Négrresse Bonheur* représente la brutalité et la conversion dramatique de l'être tyrannisé. La mère se soulève contre Awa "l'étrangère" et la traite cruellement et, ce, en l'insultant et en suscitant sa colère et ses pleurs. Elle a le droit de l'expulser car elle est chez elle et

¹⁴⁸Jean Norgaisse, *op. cit.*, p. 332.

¹⁴⁹ Michel Deutsch, *Le Théâtre et l'Air du temps*, L'Arche, Paris, 1999, p. 34.

“l’autre” est l’importune. Awa, quant à elle, se défend à grand-peine contre sa grande adversaire.

Jo Zappapeur. Il te va très bien. Tu es très belle ! Il lui envoie un baiser sans que les autres acteurs s’en aperçoivent. (*L’Empire*, p. 9)

Bodo embrasse Awa sur le front en guise de remerciement (La Négresse Bonheur, p. 46)

Awa : elle m’a chassée de la cuisine, et elle traite ta femme de putain. Je pleure aussi. J’ai des raisons, plus de raisons qu’elle pour pleurer. Je ne l’ai jamais insultée. Je peux pleurer toute la nuit si j’écoute ma tristesse. Ici j’ai froid.

Bodo : (...) Mais dis-toi qu’ici, dans ce pays froid et blanc, où même la pluie tombe en flocons blancs des nuages gris, mettre l’Afrique dans sa chambre à coucher et dans sa cuisine d’un seul coup, ça fait un choc. (*La Négresse Bonheur*, p. 46-47)

Awa ne peut avoir de la paix et se trouve contrainte à se priver de liberté et à sacrifier la vie de l’autre autoritaire. Ce faisant, sa répulsion par “la mère” touche à son terme et la victoire précaire de cette dernière se mue en défaite et en malheur mutuel. Le dramaturge expose les incidences néfastes et sévères de la révolte de la personne maltraitée. L’oppression que la mère lui a fait subir et qui s’opère “à travers un enfer d’atrocités profondément enracinées” débouche alors sur une fin funeste. La protestation et les lamentations se terminent par l’acte criminel car, à force de répéter les propos de sa belle-mère, elle s’aligne sur le mal pour se transformer en meurtrier. Cela fait penser à l’aliénation que provoque l’attachement de l’individu aux jugements que les autres ont sur lui ; il en dépend complètement puisque, d’après Sartre,

Si les rapports avec autrui sont tordus, viciés, alors l’autre ne peut être que l’enfer. Pourquoi ? Parce que les autres sont, au fond, ce qu’il y a de plus important en nous-mêmes, pour notre propre connaissance de nous-mêmes. Quand nous pensons sur nous, quand nous essayons de nous connaître, au fond nous usons des connaissances que les autres ont déjà sur nous, nous nous jugeons avec les moyens que les autres ont, nous ont donné, de nous juger. Quoi que je dise sur moi, toujours le jugement d’autrui entre dedans. Quoi que je sente de moi, le jugement d’autrui entre dedans. Ce qui veut dire que, si mes rapports sont mauvais, je me mets dans la totale dépendance d’autrui et alors, en effet, je suis en enfer. Et il existe une quantité de gens dans le monde qui sont en enfer parce qu’ils dépendent trop du jugement d’autrui. [...] ¹⁵⁰

Awa s’arrache cruellement à la situation de souffrance où la plonge l’autre. Elle brise carrément le cercle d’enfer dans lequel elle est enfermée en rejoignant aussi Sartre qui

¹⁵⁰ L’enfer, c’est les autres, *op. cit.*

donne la liberté à ses personnages de s'émanciper d'une oppression. Elle s'engage librement dans la voie de l'indépendance et son meurtre opère le retournement de la situation initiale. Sa manière d'agir puise dans sa situation malheureuse et s'avère une réaction contre la maltraitance de la mère, pour Paul Ricœur, « [...] agir, c'est toujours agir "avec" d'autres : l'interaction peut prendre la forme de la coopération, de la compétition ou de la lutte. ¹⁵¹»

*Le Chœur : Ainsi parla Bodo l'Africain.
Innocente Awa l'était.
Tout le monde le savait
Tout le monde le disait
Heidi, les amis et les voisins
Tous jurèrent devant le tribunal
Que certes tuer sa belle-mère n'était pas un accident banal
Mais qu'Awa de Treichville,
Qui n'avait fait que se défendre,
Ne pouvait être tenue pour responsable du geste fatal.*

*Enfermée avec les voleurs et les assassins
Voilà de la négresse bonheur
Le triste destin. (**La Négresse Bonheur**, p. 78)*

La sauvagerie est inhérente à la nature humaine et le devenir-bête s'impose dans cet univers maléfique. Le meurtre nous fait penser à Brecht qui s'attarde dans sa recherche sur le réalisme, sur le mot "bête" à quoi il donne le sens "de quelque chose de fort, de terrible, de dévastateur." Il s'interroge également sur le devenir-bête. "Mais croit-on pouvoir combattre la barbarie en faisant l'ange? Ce serait vouloir parer un coup de sabre avec son poignet nu. Il faut s'en pénétrer : la bonté aussi doit blesser. Blesser la sauvagerie¹⁵²." Awa se contente d'abord de se plaindre en ne manifestant aucune hostilité ou irrespect à l'égard de sa belle-mère. Mais décontenancée, elle se transforme en un tyran, en une bête d'une cruauté sauvage et impitoyable et son acte a trait à l'horreur et à la monstruosité.

Bodo. Mitzi, la sauvagerie tu comprends ? On ne peut rien contre la sauvagerie. Elle habite ton corps et tu es une putain ! (**La Négresse Bonheur**, p. 73)

¹⁵¹ Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 110.

¹⁵² Bertolt Brecht, *op. cit.* p. 43

Aldi : c'est seulement alors aussi que j'ai remarqué qu'il y avait du sang partout. Sur les murs, par terre, sur la table, sur les chaises. Du sang partout! Bon Dieu. Je n'ai jamais vu ça. La mère Geiger, elle a la figure comme écrabouillée. Jamais vu ça. Des os et de la cervelle mêlés. Et pourtant on reconnaît encore vaguement ses traits dans cette masse informe de sang, de chair et de cheveux.
 [...] c'est comme si elle avait des morsures sur tout le visage... Des morsures de loup !... (*La Négresse Bonheur*, p. 77)

Le crime envahit aussi l'univers des amis. Kayser revient pour se remettre en possession de ses affaires, de sa femme et de son statut (p. 58). Sa relation recommencée avec Homer s'imprègne de fausseté et se termine par la mort de l'un des deux. Une menace se dessine en filigrane dans les propos d'Homer et une autre évidente est récupérée dans le geste de Kayser. Le lecteur-spectateur assiste ainsi à un débat agité, pénétré de part et d'autre par des oppositions. L'aversion culmine et Kayser se trouve dans l'obligation de s'en aller comme indique la reprise de l'expression "je dois m'en aller". L'amitié que réclame Homer par le syntagme "mon ami" est démentie par son émotion démesurée. Et sa fourberie est mise en lumière par l'étonnement de Kayser qui connote la peur de renouer avec celui qui fut le responsable d'un compromis passé. Au fait, le cheminement du mal s'accompagne de la mutation amis (prétendus)/ennemis, complot/revanche, agression/défense, transgression/l'esquisse frauduleuse d'une réparation, la brutalité/feinte de l'amabilité, l'infidélité/la réclamation de la confiance. L'adversité et la malfaisance débouchent sur l'assassinat.

Kayser. Tacatacatat!
 Homer. Qu'est-ce que vous faites?
 Kayser. Selon vous?
 Homer. Tacatacatat!... Vous venez de faire un geste de menace! (*L'Empire*, p. 36)

Homer. Mon ami !
Les deux hommes échangent une longue poignée de main. L'enthousiasme d'Homer est à la limite de l'effusion, alors que Kayser paraît à l'évidence plus réticent.
 Qu'en pensez-vous? Qu'est-ce que vous pensez de l'ouverture? Entièrement reconstituée à partir de films d'actualités... N'hésitez pas à me dire ce que vous avez sur le cœur. Et laissez tomber cette femme. Ne sommes-nous pas amis désormais ?
 Kayser. Bon Dieu, c'est... (*L'Empire*, p. 63)
Geste de mort (L'Empire pp. 80-81)

Dans *Skinner*, la sentimentalité est inexistante et l'esprit commerçant s'avère le maître-mot. L'être se consacre à la perversion et à la monstruosité (p. 24, 25, 31) et les inconduites qui s'en suivent sont fréquentes. Les réfugiés désespérés se trompent et s'entretuent et les actes barbares, les gifles et les bagarres déterminent leur façon

d'agir. Ils saignent à cause de la violence physique (p. 63, 64) ou meurent de la maladie ou de l'échec de l'embarquement clandestin et les organes sains sont à vendre (p. 21, 22, 26, 38, 60, 66, 67, 68, 71, 73). Dans cet univers de corruption, la gestualité et le langage mettent conjointement en relief le conflit meurtrier des êtres humains. La vieille et Mani usent et abusent des morts et à l'instar de tous, Skinner se voit obligé de se nourrir de chair humaine, adopte la barbarie et ses agissements portent les signes de l'état de choses existant. Si le vivant est brutalisé, le mort l'est davantage. Yakov traite le cadavre avec dédain et insouciance, le remue et le fouille pour empocher quelques pièces de monnaie. Nicamor et Yakov se moquent de la réaction de Skinner quand il découvre qu'il tient la tête de Mani. Selon Jean-Pierre Sarrazac, « le dramaturge conduit sa créature jusqu'au seuil de la bestialité, paradigme du non humain¹⁵³. »

Yakov. C'est la seule solution, mon pote. T'as pas le choix. Yakov s'agenouille à côté du cadavre du junkie et se met à le fouiller. Il trouve des pièces de monnaie qu'il empoche, un paquet de cigarettes presque vide... Il fait basculer le corps sur le côté, ne trouve rien dans la poche arrière du jean et jure entre ses dents. Ensuite il relève la manche de la veste puis la chemise du mort. (Skinner, p. 22)

Mani saute du conteneur avec ses sacs en plastique pleins d'os, de viscères et entraîne la vieille. (Skinner, p. 38)

Skinner bouscule les deux marins. Des coups partent ; une bagarre éclate. Un troisième marin vient à la rescousse des deux autres. Skinner a le dessous. (Skinner, p. 63)

À la demande de Skinner d'avoir un rendez-vous urgent avec le passeur, en vue d'un départ impératif, Rachid et Yakov rient. Et à l'humiliation de Skinner et à sa proposition de mariage, Leila rit en lui opposant l'anéantissement de tout signe de vie dans ce lieu qui n'inspire que le mal et la mort. Et Skinner rit quand il sait par la vieille qu'il ne partira jamais. En l'absence d'un choix ou d'une solution, les personnages se remettent au rire amer. Ce dernier s'impose comme une réponse désabusée à tout ce qui se passe dans ce monde qui sombre dans le vide et l'inaction. Comme le dit Catherine Naugrette,

Le rire et le tragique semblent aujourd'hui indissociablement mêlés. « Au cœur de chaque plaisanterie se cache un petit holocauste » (Tabori). [...] Dans l'art comme dans le théâtre contemporain, il ne s'agit plus seulement d'interroger l'existence ou la

¹⁵³ Sarrazac Jean-Pierre, *L'Avenir du drame*, op. cit., p. 82.

survivance du rire, mais de cerner un nouveau partage du comique et du tragique, dont les fonctions et les valeurs s'entrecroisent, se défont et s'échangent jusqu'à ne plus vraiment se différencier¹⁵⁴.

La vieille. Je te dis qu'il ne viendra pas. C'est même une information qui ne te coûte rien.

Skinner rit puis allume une cigarette. Tu dis trop de conneries, la vieille. [...]
(*Skinner*, p. 73)

¹⁵⁴ Catherine Naugrette, *op. cit.*, p. 61.

CHAPITRE 3. UN DISCOURS EDIFIANT : L'ANNONCIATION/INCARNATION DE LA REALITE”

L'examen de l'atomisation du personnage nous conduit inévitablement à analyser le langage dramatique qui nous informe sur le fondement historique de la fable, les faits et les personnages réels ayant trait à l'histoire, aux espaces géographiques et aux référents socioculturels. Le dialogue contextuel, rapporte les événements diégétiques, l'espace et le temps dramatiques. Il s'érige en l'élément essentiel et l'ensemble d'informations politiques, historiques, sociales qui s'y profilent se rapportent au quotidien des personnages comme le note Daniel Lemahieu,

L'on fabrique une langue, composée parfois de matériaux populaires, qui correspond aux corps de ses personnages. Elle mêle le social et l'intime, le politique et le couple, l'histoire et le quotidien, le fragment et le trajet des personnages¹⁵⁵.

1. LA MISE A JOUR DES DONNEES EXACTES

1.1 L'ARRIERE-FOND HISTORIQUE

Le réalisme ne consiste plus en une reproduction à l'identique d'un modèle établi mais se construit d'images et d'allusions au monde réel incluses dans le langage. L'introduction tout court de l'action dramatique dans le temps cosmique ou le renvoi textuel à des événements historiques sous-tendent la portée réelle de l'espace et fonctionnent en arrière-plan sémantique. Le dramaturge passe en revue des événements, des révolutions et des guerres qui ont marqué l'histoire et influencé profondément les hommes souvent soumis à ses oppressions dans le creuset de la vie humaine. La référence par traces au réel passé s'inscrit dans des faits qui ont effectivement eu lieu. Même si le passé est inaccessible, s'il n'est présent que dans le langage, qu'il ne peut être atteint, il a eu lieu : Paul Ricœur le note ainsi,

l'événement passé, aussi absent qu'il soit à la perception présente, n'en gouverne pas moins l'intentionnalité historique, lui conférant une note réaliste que n'égale jamais aucune littérature, fût-elle à prétention réaliste¹⁵⁶.

¹⁵⁵ Daniel Lemahieu, *op. cit.*, p. 742.

¹⁵⁶ Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 154.

Dans *L'Empire*, l'action se déroule en l'an 1958. Le film évoqué ultérieurement *La Soif du mal* est un signifiant temporel de reconnaissance dans la mesure où il est sorti au cours dudit an. Plus tard, Kayser lui fixe une date précise, celle d'un événement réel le 1^{er} Juin 1958, quand l'Assemblée nationale vote l'investiture du général De Gaulle et lui confie les pleins pouvoirs pour six mois. Les propos de Kayser se veulent concluants et tissent le lien à l'actualité historique. Et la répétition et l'exclamation d'étonnement dénoncent l'ignorance d'Homer d'un événement historique si important. La conjonction de coordination "et" procure des adjectifs analogues aux deux propositions de part et d'autre de l'élément coordinateur. "L'orgueil" et "la non-concentration" touchent doublement Kayser et la France – qui voit dépérir son pouvoir. "A l'Empire et à mes trois points faibles ! [...]" (*L'Empire*, p. 76). La fin de l'Empire colonial français en Indochine s'avère l'événement principal qui s'annonce dès le début et les renseignements historiques qui s'y rapportent défilent tout le long du texte. Ainsi en est-il des espaces cités qui pourvoient à l'action dramatique des contours spatiaux réels ; Cao Bang (p. 34), Les Flots du Mékong, un fleuve d'Indochine (p. 74) (Saïgon, Hanoï, la rue Catinat, Rex p. 77). Le rassemblement de différents fragments (déconstruits), les dates des faits historiques évoqués qui apparaissent dans la fable et la fin à laquelle elle a abouti en reconstruisent l'histoire exacte. Pendant les derniers mois de la Seconde Guerre Mondiale, le haut-commandement japonais prit la décision de prendre le contrôle total de l'Indochine et, le 9 mars 1945, fit un coup de force militaire contre les autorités coloniales françaises. L'on réclamera ensuite l'indépendance du pays à laquelle s'opposera la France qui, récemment libérée, tente de rétablir son autorité sur l'Indochine française. "Mais les négociations entre le gouvernement indépendantiste du Viêt Nam et celui de la France traînent en longueur pour aboutir, à la suite du bombardement du port de Haiphong le 23 novembre 1946 par la Marine française, à un véritable conflit. Il s'achève par la libération de l'Indochine. C'est en 1954 que la bataille de Diên Biên Phu scelle la défaite de la France et l'oblige à se retirer d'Indochine."¹⁵⁷ Celle-ci coïncide sensiblement avec le début de la guerre d'Algérie,

¹⁵⁷ Combats en Indochine (1954) – Wikipédia ; fr.wikipedia.org/wiki/Combats_en_Indochine_(1954). Dernière modification de cette page le 14 juin à 18 : 06.

qui durera huit ans elle aussi, et qui a peut-être été encouragée par cette défaite coloniale de la France. Quelques années plus tard, elle éclate pour mettre terme à la colonisation française. Ladite guerre se déroule de 1954 à 1962 et débouche sur l'indépendance de l'Algérie. La France met en œuvre des troupes d'élite provoquant massacres, assassinats et déportations.

Kayser. [...] Tout est parfaitement en règle... Vous hésitez ? Vous n'allez pas me dire que vous ne savez pas quel jour nous sommes ! De Gaulle se fait investir de tous les pouvoirs ou presque par l'Assemblée aujourd'hui, et vous ne savez pas quel jour nous sommes ! ...Mettez – le 1^{er} juin 1958, fait à Paris... [...] (*L'Empire*, p. 80)

Le récit d'Homer renoue avec la réalité des événements. Il évoque « Diên Biên Phu qui fut le territoire de la violente bataille entre le corps expéditionnaire français et le bataillon parachutiste vietnamien. Elle fut la dernière de la guerre d'Indochine qui vit la victoire du général Giap après quoi, la France se voit obligée de quitter la partie nord du Viêt Nam après les accords de Genève en 1954. Ce fut la bataille la plus longue, la plus furieuse et la plus meurtrière de l'après Seconde Guerre Mondiale, et l'un des points culminants de la Guerre Froide. Le nombre des victimes, des morts et des prisonniers fut énorme. La France que voit s'écrouler son pouvoir en Indochine et en Algérie, a succombé face aux insurgés et sa détermination à poursuivre le combat va l'affaiblir davantage¹⁵⁸ ». Homer clame sa détermination pour la décolonisation – évoquée dans l'Exposé de De Gaulle lors du conseil des ministres du 29 mars 1961. L'Indochine où a eu lieu “la première vague de décolonisation” s'est libérée et cela va se reproduire impérativement dans les autres pays colonisés. La France doit se plier à la volonté de la population en soulèvement, lequel soulèvement est “un tour de passe-passe” qui renverse la situation. Les termes révélateurs sont “Continental”, “Saïgon”, “Hanoi”, “La rue Catinat”, “Rex”. C'est la prise de possession des militants qui a tout bouleversé. La France qui fut pour longtemps au rang des premiers états du temps de l'Empire, doit s'astreindre, somme toute, à accorder aux pays colonisés leur liberté.

Homer. [...] avec votre air à deux airs, vous avez trois points faibles. Votre orgueil. Cette obstination dans le refus. Vous avez été écrasé, proprement écrabouillé. Il serait temps pour vous de l'admettre. (*L'Empire*, p. 76)

¹⁵⁸ Bataille de Diên Biên Phu – Wikipédia ; fr.wikipedia.org/wiki/Bataille_de_Diên_Biên_Phū. Dernière modification de cette page le 19 juillet 2014 à 21 : 51.

De nombreuses indications enchâssent des signes réels de l'implantation temporelle de l'action dramatique dans *La Bonne Vie*. L'arrière-plan historique se dessine notamment dans le dialogue par le biais de l'implicite comme le remarque Anne Ubersfeld,

Le dialogue, *langage second*, construit un «monde possible» que la scène exhibera. Les protagonistes-locuteurs dessinent les contours de cet univers ; non seulement le lieu, mais le temps et le rapport à l'histoire des hommes¹⁵⁹.

Le texte vivant nous fait plonger dans le Paris des années 1970, nous y croisons d'étonnantes illustrations. Parmi lesquelles figurent le mouvement de l'émancipation féminine et l'homosexualité. La détermination de Marie de se dégager de la figure de la femme-mère, de l'infériorité et de la soumission à la société patriarcale s'inscrit dans les lexèmes "la volonté", "le pouvoir" et "le droit". Ce faisant, elle fait allusion aux débats sur les mœurs qui prennent place dans lesdites années. Le mouvement est radical, le féminisme se développe au profit des thèmes féministes comme l'autorisation de l'avortement. Les "Beatles", les propos sur la politique, le cinéma (l'acteur Humphrey Bogart est le nom de l'acteur du film cité *Le trésor de la Sierra Madre*) et la grève d'OS – « c'est la grève des ouvriers spécialisés (OS) à l'usine Renault de Boulogne-Billancourt de mars-avril 1973 est emblématique des grèves qui égrainent la décennie 1970 dans l'automobile ou la métallurgie¹⁶⁰. » L'allusion au "débat politique" gaulliste/communiste est également authentique. Après la crise pétrolière, l'année 1970 voit se défaire la relation d'entente entre ces deux partis politiques après un accord de 30 ans. A la dernière scène, les expressions "vastes plaines", "déserts sauvages", "canyons arides", "l'orient", "les vents du sable", "l'orée du désert" renvoient aux pays arabes où s'installent les militaires américains. Jules évoque leurs habitudes comportementales en relatant ce qui se fait généralement dans les bars en intégrant les boissons, la musique et la fille qui chante.

Le "cadre" historique, quoique étendu, semble s'esquisser progressivement dans les différents textes par le renvoi constant à de véritables faits contemporains qui constituent des points d'ancrage dans le réel historique. Ils s'intègrent dans le XX^e s

¹⁵⁹ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre III*, Editions Belin, Paris, 1996, pp. 113-114.

¹⁶⁰ MELTING POST, La grève des OS à Renault Billancourt ; melting-post.fr/post/76413705530/greve-renault-1973.

qui a vu naître de nombreuses guerres et révolutions. Les exemples qui renvoient scrupuleusement à l'Histoire récente sont nombreux, nous nous contentons de quelques-uns supposés cerner ledit cadrage. Dans *Imprécation dans l'abattoir, La guerre de Viêt Nam* (p. 12) a opposé de 1959 à 1975, d'une part la République démocratique du Viêt Nam (ou Nord-Vietnam), son armée populaire vietnamienne et le Front national pour la libération du Viêt Nam face à, d'autre part, la République du Viêt Nam (ou Sud-Vietnam), militairement soutenue par l'armée des États-Unis à partir de 1964. *La Guerre du Golf* (p. 15, 18, 19, 20) opposa l'Irak à une coalition de trente quatre États, secondée par l'Organisation des Nations Unies entre 1990-1991.

Mai 68 (p. 17) désignant de manière globale l'ensemble des mouvements de révolte survenus en France en mai-juin 1968. Ces événements constituent une période et une césure marquantes de l'histoire contemporaine française. Ils se caractérisent par une vaste révolte spontanée, de nature à la fois culturelle, sociale et politique, voire philosophique, dirigée contre la société traditionnelle, le capitalisme, l'impérialisme, et, plus immédiatement, contre le pouvoir gaulliste en place.

La Révolution russe (p. 21) est l'ensemble des événements de 1917 qui ont conduit à l'installation préparée d'un régime "léniniste". Largement induite par la Grande Guerre, c'est un fait fondateur et décisif du «court XX^e siècle» ouvert par l'éclatement du conflit européen en 1914 et clos en 1991 par la disparition de l'URSS. La lutte de Gorbatchev contre l'effondrement de l'URSS est également évoquée (p. 23).

Le conflit de la Palestine et d'Israël est cité (p. 28, 29, 35, 36, 40). Plus d'un siècle après l'arrivée des premiers immigrants juifs qui viennent s'installer sur la terre de Palestine, cette région est toujours le théâtre d'affrontements sanglants. L'antagonisme qui a opposé et qui oppose toujours l'état d'Israël à ses voisins a pour toile de fond l'histoire du 20^{ème} siècle. Il mêle des questions territoriales, politiques, culturelles et religieuses.

L'allusion historique inclut la défaite de l'Allemagne pendant la deuxième Guerre Mondiale et la chute du mur de Berlin le 9 novembre 1989, le "mur de la honte" qui a séparé physiquement la ville en Berlin-Est et Berlin-Ouest pendant plus de vingt-huit

ans (p. 47). Son effondrement a suscité l'admiration incrédule du « Monde libre » et a ouvert la voie à la réunification allemande. D'autres faits d'extension spatiale et d'éloignement temporel plus restreints y figurent aussi. Citons « *l'éruption du Vésuve* qui dévasta complètement la ville le 24 août 1979». L'ensevelissement, en deux jours, de *Pompéi* sous une couche de cendres atteignant 6 à 7 m d'épaisseur. La ville de *Tchernobyl* est connue pour la catastrophe à la centrale nucléaire de Tchernobyl qui a eu lieu le 26 avril 1986, provoquée par la fusion du réacteur.

Imprécation 36 mentionne la guerre des Deux-Roses, la bataille de Stalingrad, la guerre d'Indochine, la guerre d'Algérie, l'exode des Pieds-Noirs, le Congrès de valence, Mai 68, la guerre d'Algérie, l'après-guerre, la Libération, la révolution sexuelle,... Le Massacre de Srebrenica, l'état de siège de Priština et son bombardement, la prise en main de Grosny par l'armée fédérale russe dans *Skinner*. La Révolution de Juillet, la Révolution française de 1848, la Commune de Paris, le socialisme, la gauche, le siècle des Lumières, sont évoqués ouvertement. En plus de la Deuxième Guerre Mondiale, *La Bonne Vie* évoque la révolution des pédérastes des années 1970 (p. 131) et la révolution et la grève que font les Algériens en ces temps (p. 162). Ces faits qui puisent dans l'histoire et exposent la prolongation de l'état commun de violence lient l'œuvre dramatique de Michel Deutsch au réel puisque, pour Roland Barthes,

Présence dans le discours historique d'un signifié explicite (philosophie de l'histoire), distributions signifiantes de l'espace et du temps (sémiographie et sémio-chronologie), constitution du "réel" comme signifié ultime de la narration historique, qui trouve ainsi dans ce que l'on peut appeler l'effet de réel le trait pertinent qui l'oppose à la narration des récits fictifs¹⁶¹.

1.2 Les composantes ; espaces géographiques, personnages historiques et référents socioculturels

Les textes bénéficient des assises dans le réel par l'évocation dans les récits d'événements des espaces géographiques. La spatialisation, éloignée ou contigüe, de l'espace dramatique qui en découle fournit au texte la fixation dans des contextes

¹⁶¹ Roland Barthes, *Recherches sur le discours de l'histoire* In *Œuvres Complètes*, Tome II, *op. cit.*, p.1294.

précis. Dans *Imprécation 36*, nous mentionnons Montreuil (p. 13), Kolima (p. 14), l'Italie (p. 45) et les espaces où ont eu lieu des événements historiques, guerre ou rébellion, Madagascar, Hanoï, Haiphong, Casbah d'Alger (p. 58,62,...), la "France" (citée plusieurs fois), "l'Allemagne", "New York" (p. 59) et la route du Tour (p. 63) se multiplient dans les derniers chapitres et envahissent même le langage dramatique. "L'Himalaya, Minza, Londres, Francfort, New York, Tokyo, Paris" font l'objet d'une référence linguistique dans *Skinner*.

Vandam. [...] Dans mon rêve, je vois l'organisation cotée en bourse comme n'importe quelle entreprise qui fait des profits et qui reverse des dividendes à ses actionnaires. Oui, je vois l'organisation cotée sur toutes les grandes places – Londres, Francfort, New York, Tokyo ! – on s'arrache ses actions et celles-ci n'arrêtent pas de monter. [...] (*Skinner*, p. 47)

Des référents sociaux, historiques, culturels et religieux figurent dans *Imprécation 36* telle la *gégène* (p. 58). Elle remonterait à la guerre d'Indochine où elle sert à torturer des personnes en leur appliquant des électrodes afin de faire circuler un courant électrique entre diverses parties du corps. Elle fut ensuite utilisée, durant la guerre d'Algérie, par les militaires français sur les membres présumés du Front de libération nationale (FLN) pour leur soutirer des informations. *Richard the Third* de Shakespeare (p. 31), *Cendrillon* (p. 49) et *Antigone* (p. 72) sont également cités. *Imprécation dans l'abattoir* actualise "Le djihad des islamistes" (p. 29), "Hamlet" (pp. 24-25), "Macbeth" (p. 52), "Héraclite" (p. 45), "Ars Gallica" (p. 45). Nous nous arrêtons sur l'évocation constante du socialisme qui est apparu depuis le XIX^e siècle et qui a abouti au déploiement de différents courants marxistes ou socio-démocrates. Ses bases fondamentales se définissent (p. 16) par opposition au capitalisme (p. 24, 25). Le communisme qui a prôné la justice, recherché à promouvoir les égalités à l'origine d'une société sans classes et qui s'est dressé contre l'exploitation de l'homme par l'homme s'est effondré. Le texte évoque son échec connu de par le monde. Le "drapeau rouge", ce symbole du mouvement ouvrier qui a été utilisé au cours des luttes sociales par des révolutionnaires et par des organisations syndicales, socialistes et communistes, enveloppe dorénavant les crimes. Le socialisme a installé le chaos et les adhérents n'ont jamais assuré leur rôle. Il fallait se rendre à l'évidence de l'inexistence des résultats bénéfiques car les défaites recommencées relèvent de la vanité des doctrines et des révolutions apparues au cours de l'Histoire.

De la Seine à Néva,
de Mao à Fidel,
Le drapeau rouge
n'aurait donc été que la pourpre
habillant le crime et le mensonge
de quelques-uns ? (*Imprécation dans l'abattoir*, p. 16)

Le renvoi à des personnages qui ont existé dans le réel historique prêche de la vérité aux faits représentés puisque, pour Leila Hawi, «ils sont socialement connotés. Ils actualisent un événement socio-politiquement daté¹⁴¹.» *Imprécation* 36 cite Alexandre Nevski (un héros national russe et un saint de l'Église orthodoxe) (p. 14), Leopoldo Fregoli (acteur et artiste italien), Büchner (poète et écrivain allemand), Lenz (physicien allemand) (p. 17). David Garrick (acteur et dramaturge britannique), Nicolas Machiavel (penseur italien) (p. 25), Richard III (roi d'Angleterre) (p. 28-29-30), Thomas More (philosophe et homme politique anglais) (p. 31), Lekain (tragédien français), Jean Sully Mounet (acteur français) (p. 32), Diana Spencer (la princesse de Galles) (p. 49-50), Jeanne d'Arc, Marylin, Barbara Cartland (écrivain britannique) (p. 50). Virgile (poète et écrivain latin) (p. 57), Joseph Ernest Renan (philosophe et historien français) (p. 60), Angelo Coppi (ancien champion cycliste italien) (p. 63), Lucrèce (philosophe-poète latin) (p. 66), Jules César (p. 86). Parmi d'autres hommes politiques et essayistes français réputés figurent François Mitterrand, De Gaulle, Napoléon Bonaparte, Léon Gambetta, Jean Jaurès, Jules Guesde, Léon Blum, Pierre Mendès France, Maurice Barrès, Louis Combes, Charles Péguy (p. 85...92). Dans *Imprécation dans l'abattoir*, nous citons Mao, Fidel (p. 16), Ho Chi Minh (pp. 12-3), Saladin (p.15), Lénine (p. 21), Staline (p. 22), Gorbatchev, Ronald Reagan (p. 23), le Führer (p. 43). Et parmi d'autres, *L'Empire* insère le roi Farouk d'Égypte (p. 10), les Sévères (p. 20) Nguyen Binh (p. 33), Buster Keaton, Jack Hylton, Bénévol le magicien, Maurice Chevalier (p. 50), Georges Méliès, Pierre Mendès France, une importante figure morale de la décolonisation. Giap, reconnu pour être le vainqueur de la bataille de Diên Biên Phu qui a engendré la décolonisation française en Indochine. "Au fond d'un casque colonial retourné dont les Vietnamiens tiennent les bords." Ainsi parle Giap (p. 60), Staline, Hô Chi Minh (p. 61). *Le Souffleur d'Hamlet* fait intervenir Tamerlan, Georges Benjamin Clemenceau, la dynastie des Sévères, ...

¹⁶² Leila Hawi, *Lire Mademoiselle Ma femme De Labiche*, op. cit., p. 169.

La mise en valeur des mots-clés s'effectue par l'écriture en majuscules dans *Imprécation dans l'abattoir*. C'est une façon de les mettre en relief pour en souligner ensuite la fin tragique. Nous en citons "MENSONGE, GUERRE à l'orient, CAPITALISME, LA LUTTE DES CLASSES, FEU, MATIERE DE L'UNIVERS, GRANDES LOGIQUES, LE VIDE ET L'INFINI, LE NOMBRE, LE MONDE, L'ARGENT, LES ARMES,..." Le présent de vérité générale dans les constatations et les clichés authentifie les faits annoncés et développe la portée réelle des discours. Nous notons, à titre d'exemple, dans *La Bonne Vie* ; "Seulement il faut vivre avec son époque" (p. 97), "Si on ne graisse pas un fusil, il rouille" (p. 105), "Une femme est faite pour avoir des enfants" (p.119), "Un fils pour reprendre le nom de la famille" (p.121). Et les expressions telles que "c'est toujours comme ça", "naturellement" ou "d'habitude", qui ponctuent les dialogues, appuient la généralisation. Les discours scientifiques servent d'exemples à l'appui (p. 144).

1. L'INFORMATION DE L'ACTION DIEGETIQUE

1.1 LE FAIT A REPRESENTER EST A PORTEE DU LECTEUR

Les textes examinés témoignent de la conformité de l'énoncé au contexte spatio-temporel, il est connecté à l'urgence de le nommer ou de faire avancer l'action dramatique. Le langage dramatique est informatif, récapitulatif, centré et en rapport direct avec l'action. Il lie les personnages à l'espace concret, dit leur appartenance sociale, leur adhésion idéologique et leur rapport au monde. Il dépend de l'espace où il se produit et du rapport des personnages. Les mots définissent une situation d'énonciation non seulement individuelle et affective, mais aussi spatiale – les termes africains relèvent de l'appartenance géographique d'Awa dans *La Négresse Bonheur*. Il renseigne sur la fable, l'univers diégétique, les personnages et leurs liens de parenté. Il expose le monde intérieur des locuteurs en communiquant leurs expériences, leurs différents états et processus psychiques, leur frayeur de l'échec, leur déchirement profond, leur déception, leur amertume et leur volonté d'en découdre avec l'actualité pour s'accrocher à un passé nostalgique (le père de Ginette, Bodo,...) ou pour se projeter dans l'avenir (Ginette, les réfugiés,...). Le lecteur/spectateur dispose aussi des informations sur des événements préalables qui décideront de l'évolution dramatique.

Néanmoins, le paradigme savoir/ne pas savoir dans le langage théâtral concerne doublement le personnage intradiégétique et le lecteur-spectateur.

Rose : Je ne veux pas rester ici !... Je n'aime pas cet endroit... Pourquoi ne dis-tu rien ?

Françoise : C'est un petit jardin de paradis... Mon pauvre bouquet... Il faut baisser la voix... Peut-être qu'il nous entend... Comme avant, dans la nuit de mai... (*Dimanche*, p.72)

«Seule la situation de parole précise le sens du discours, et l'élément premier de cette situation de parole, c'est le personnage, en tant qu'ensemble sémiotique pris dans un rapport concret avec d'autres ensembles sémiotiques¹⁶³.» Une relation dialectique s'instaure entre le personnage en tant que locuteur et sa parole et l'échange conversationnel s'avère le fil conducteur qui apporte du nouveau à la situation dans l'œuvre dramatique de Michel Deutsch. Les personnages/émetteurs se montrent à découvert et livrent émotions et intentions sans rétention ni non-dit. Le discours est subjectif car il met en valeur le rapport je/tu et le discours réflexif. Et le dialogue contextuel qui en découle renseigne sur les personnages, leur rapport de conjonction et de disjonction, leurs désirs, aspirations et intérêts. Le jeu subtil des pronoms personnels appuie le discours diégétique et explicite le fonctionnement de l'échange dialogué. Les personnages s'approprient les événements diégétiques et le langage porte les marques de l'énonciation du discours. Le "je", au départ est relié très vite à un "tu" qui unit l'allocutaire au locuteur, comme appartenant au même monde et soumis à la même situation existentielle. Les temps verbaux de portée individuelle assurent l'ancrage de l'action ; l'imparfait s'accorde avec le décalage temporel, le présent indique la répétition et le passé simple se rapporte au récit. Le passé composé fonctionne comme présent accompli et le futur engage l'avenir de l'instance d'énonciation. L'adhérence s'accroît en fonction des indicateurs de temps et de lieu qui se présentent comme des embrayeurs par rapport à la situation d'énonciation ("ici", "demain"). L'aire individuelle s'accroît en fonction de la focalisation du discours sur le moi égaré dans *La Bonne Vie*. Les syntagmes "mon seul espoir", "tu es la seule", "ne m'abandonne pas" témoignent de l'esseulement de Marie après la perte de son enfant. Les exclamations et les interrogations confortées par les points de

¹⁶³ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, op. cit., pp. 104-105.

suspension tiennent de l'énoncé émotif. La parole des personnages correspond à ce qu'ils font. Quand le protagoniste scénique parle de quelque chose qui se déroule dans le hors-scène ou se passe hors de l'espace actuel, l'action dramatique est décalée. Le personnage/locuteur renvoie le mouvement vers l'extrascénique et l'actuel est devenu, à ce moment, une absence d'action. Sur ce, le personnage qui alterne le scénique et le hors-scène entraîne successivement le recentrement et le décentrement de l'action dramatique.

Rose : Il dit que je ne m'occupe pas de l'enfant. C'est ce qu'il dit. Il veut que l'enfant un jour soit quelqu'un. L'enfant ne doit pas connaître la mine. C'est ce qu'il dit.
Françoise : Ils vont voter la grève, aujourd'hui ou demain... C'est les syndicats qui hésitent, mais les gars sont vraiment décidés... Qu'est-ce qui sent si bon ?
(*Dimanche*, p. 35)

Le langage dramatique se structure et fonctionne sur fond de révélation, la mise en place des signes à valeur dramaturgique vont motiver les événements à venir de l'action dramatique. Le lecteur s'informe successivement du sujet principal, du cheminement et des stades de l'évolution de la situation dans les différents textes analysés. Les préparations des majorettes pour participer à un concours qui aura lieu dimanche, l'entraînement, l'extrémisme et la désorientation de Ginette qui ont abouti à sa perte et à l'annulation de la cérémonie prévue sont représentés dans *Dimanche*. Les personnages dans *Skinner* décrivent leur situation d'exilés et leur malheur d'obtempérer à une organisation maléfique qui se passe volontiers d'eux. La situation actuelle des personnages et les événements qui déterminent l'avancée catastrophique de l'action dramatique sont transmis par le dialogue dans *La Négrresse Bonheur*. Philarmonic donne des informations sur le désengagement de Bodo et sa rupture avec les répétitions (scène II). Et dans le monologue, sa mère décrit sa situation malheureuse que provoque son mariage avec Awa tout en évoquant des faits essentiels quant à l'évolution de la fable (scène III). Durant la scène IV, Awa raconte à Heidi, l'amie commune avec la mère, sa maltraitance par celle-ci qui débouchera sur la crise finale, le meurtre. Le passé est également exposé ; la mère de Bodo évoque celui de son fils et Awa le sien à Abidjan. Le présent et le passé de Bodo se recourent car la banalité actuelle rejoint les bêtises d'autrefois et la prolongation s'avère un argument à l'appui de l'exactitude. Le futur est également présent dans l'information ; il est question du projet de Bodo de quitter la France pour retourner en Afrique. Le

lecteur-spectateur est instruit au fur et à mesure de l'apparition des personnages sur scène, de l'évolution et de l'aboutissement des préparatifs de la représentation. La femme de ménage renseigne le directeur (et le lecteur) de l'absence et de la maladie du souffleur qui provoquent le dérèglement de toute l'équipe (*Le Souffleur d'Hamlet*). Marie dit à Jules la nouvelle de l'enfant (*La Bonne Vie*). L'information de Rose du lieu de Ginette remédie à l'ajournement antérieur. Celle-ci ne revient plus à la maison parentale et dort dans le gymnase. Ainsi l'attente du lecteur/spectateur prend fin et sa curiosité est suffisamment comblée. Sur ce, Michel Deutsch opte pour le dialogue bien établi puisque, pour Anne Ubersfeld, «le premier élément du dialogue de théâtre, c'est ce sur quoi directement ou indirectement les parlants s'accordent, ce qui est leur préoccupation majeure¹⁶⁴.»

Rose: Laisse-la. Elle est fatiguée et le chagrin fait venir des mots sur la langue auxquels on ne pense même pas!... Depuis qu'elle dort ici, elle n'est plus la même. (*Dimanche*, p. 69)

Vandam fait connaître le fonctionnement de l'organisation en mettant en avant sa disposition à tout se permettre pour réaliser des profits. Il décrit le statu quo des réfugiés et souligne les malheurs qu'ils endurent pour passer de l'autre côté du détroit. Ceux-ci s'adonnent au pire ; ils vendent leurs familles pour avoir les moyens de s'embarquer. Les accumulations croissantes illustrent un spectacle horrible d'un ensemble de personnes délaissées. Tout y est malheureusement réglé, c'est un travail de groupe dont fait partie la police car c'est sous son commandement que Yakov intervient pour inciter Mani et la vieille à s'en séparer. Dans *Dimanche*, l'antagonisme des protagonistes féminins qui prend la place de la solidarité et de l'entente préliminaires se manifeste par le changement du ton du dialogue. Au début, Ginette se justifie et s'excuse auprès de sa mère qu'elle a offensée en lui avouant son assujettissement incontournable à son désir. Elle tente de recréer, avec intensité, un centrage de l'espace sur l'intimité en évitant la dispute amorcée. Mais à la fin, elle ne rentre plus dans la maison parentale, en se désintéressant complètement du malheur de sa mère. Après avoir appris cette nouvelle par Marie, cette dernière est au

¹⁶⁴ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre III*, op. cit., p. 107.

désespoir et son monologue révèle l'expression lyrique de sa douleur et de son malheur. Le dialogue contextuel s'appuie également sur la répétition qui contrebalance le dérapage discursif. La réapparition du thème de la clé du théâtre et du débat sur une nouvelle mise en scène de Hamlet et les expressions du directeur "ma chère Cordélia Boulot", "ma petite dame, vous comprenez" restituent le langage dramatique et opèrent la focalisation de l'action dramatique sur l'ici-maintenant. (*Le Souffleur d'Hamlet*, p. 79). La répétition de la même information par plusieurs locuteurs rajoute de l'exactitude au dialogue. Nous sommes constamment mis au courant du désespoir des voyageurs, de la perfidie de l'organisation, de l'exigence de la soumission et du retard délibéré ou de l'annulation de l'embarquement.

Vandam. Des centaines, des milliers se bousculent – de la vermine, des pouilleux, des crève-la-faim, des paumés affluent de partout – que la guerre, la faim, la misère poussent vers le Passeur qui est leur dernier espoir. [...] (*Skinner*, p. 46)

Skinner. Faut pas croire tout ce qu'on raconte, la vieille. Tu devrais plutôt considérer qu'un de ces connards, à l'heure qu'il est, sert de nourriture aux poissons. [...] *Il retourne une poche de sa veste en lambeaux. Des pièces de monnaie tombent dans la poussière. Il rit, les ramasse et les tend à la vieille. Tiens voilà de l'argent. Va me chercher à bouffer.* (*Skinner*, p. 72)

Françoise: Ça sent bon. Un mari, un enfant et faire la cuisine tous les jours pour l'homme et l'enfant. J'ai envie de me marier... Comme toi... mais pas tout de suite... Tu t'es mariée trop tôt, Rose. Chut!... (*Dimanche*, p. 34)

Rose:[...] Je voudrais ne pas mentir. (*Dimanche*, p. 36)

La mère : Est-ce bien une femme qui met au monde cet être qu'on appelle son enfant ? Suis-je tellement fatiguée de vouloir, seulement. Ne suis-je donc rien d'autre. Oh! Mon Dieu, restituez-moi l'amour que j'avais pour mon enfant, faites que je sois assez forte pour aimer ma fille. O Jésus... Ma prière... Mon enfant... Jésus... Jésus Christus... Jésus Christus... (*Dimanche*, p. 56)

La correspondance de la parole à la situation d'énonciation du personnage vient étayer le fonctionnement réaliste du dialogue comme le relève Anne Ubersfeld,

Pour comprendre le rapport entre le personnage et son discours, sans doute faut-il renverser la vapeur, non seulement ne pas voir dans le discours du personnage le stock d'informations qui permettra de décrypter le caractère ou la *psyché* du personnage, mais au contraire voir comment c'est l'ensemble des traits distinctifs du personnage, ses rapports aux autres personnages, en bref *sa situation de parole*, qui permet d'éclairer un discours au demeurant indéterminé. Il n'y a pas de *signifiance* de la parole hors des conditions d'énonciation¹⁶⁵.

¹⁶⁵ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I, op. cit.*, p. 104.

Ainsi en est-il de sa correspondance au rapport des personnages comme le remarque également Anne Ubersfeld,

La base du dialogue, c'est le *rapport de force* entre les personnages¹⁶⁶

Nous notons, à titre d'exemple, le rapport dominant/dominé dans *Skinner* conforme au rapport hiérarchique du réel. Nous sommes en présence d'un groupe de personnes assujetties, défavorisées, brutalisées et tuées par une organisation qui s'empare injustement de leur destin. La rencontre de Vandam (son délégué) avec Skinner nous met au courant de la situation désastreuse de ces réfugiés condamnés au mutisme, au délaissement et au non-être. Ils sont contraints de s'aligner sur les lois imposées car il n'existe pour eux nulle autre possibilité d'affranchissement. Le destinataire est très impliqué ; il s'exprime avec dédain, d'un ton impératif et les phrases exclamatives et interrogatives illustrent son agressivité. Face à l'infériorité et à la subordination des émigrés (les dominés) qu'on relève dans les expressions "les yeux baissés", "une attitude humble, résignée" et "tu as besoin de lui" viennent se dresser l'exclusivité et l'absoluité du pouvoir de l'organisation (la dominante) qui se traduit par l'expression "nous sommes les seuls à pouvoir t'obtenir ce quelque chose". Vandam intimide Skinner en le menaçant d'actes redoutables et en le terrorisant pour l'obliger à se plier aux règles prescrites. Or, l'appropriation tyrannique du pouvoir réduirait à néant l'amélioration. Ainsi en est-il du rapport d'amour concernant la subordination du sujet à son objet de désir ; désirer, c'est être en position d'infériorité par rapport à celui qui est désiré. Leila surplombe Skinner, non seulement parce qu'elle constitue son objet de désir, mais aussi parce qu'elle maintient irréalisable son désir. L'effet du réel gagne en intensité en fonction de la correspondance du dire et du faire. Les gestes d'accompagnement et les nombreuses entrées et sorties des personnages résultent de leur écoëurement et de leur rapport conflictuel avec l'espace.

Vandam. [...] Qui crois-tu être pour parler sur ce ton? Tu n'es rien. Tu m'entends, connard ! Tu n'es rien! Les yeux baissés, une attitude humble, résignée, voilà ce qu'exige l'organisation de ceux qui sont venus à elle!... Et puis mets-toi bien dans la tête que le Passeur peut accepter ton argent comme il peut ne pas l'accepter. Il ne t'a rien demandé. C'est toi qui es venu à lui pour lui demander quelque chose ; c'est toi

¹⁶⁶ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, op. cit., p. 210.

qui as besoin de lui. Ne l'oublie pas. Tu as vu ce qui est arrivé à ces inconscients qui ont prétendu traverser le détroit en se passant de la permission du Passeur. Tu devrais davantage penser à ce qui s'est passé cette nuit-là. Tu veux quelque chose et le Passeur et moi, nous sommes les seuls à pouvoir t'obtenir ce quelque chose. (*Skinner*, pp. 47-48)

Dans *La Bonne Vie*, le dialogue montre l'infériorité de Marie vis-à-vis de Jules dans une société patriarcale. Les qualificatifs de la femme-mère qu'elle énonce, y compris ses énormes sacrifices, sont des signes d'abnégation qui découlent de sa position sociale. Le dramaturge y prend également témoin la mère de celle-ci pour illustrer la sempiternelle sous-évaluation féminine ; toutes les femmes sont négligées, brutalisées ou accusées de trop parler ou de mal parler. La valorisation de l'homme à qui reviennent le pouvoir et le savoir apparaît dans le dialogue qui a une grande fonction d'échange affectif.

1.2 L'actualisation du hors scène

Les personnages mettent souvent le lecteur-spectateur au courant des événements inhérents à l'action dramatique mais qui ont eu lieu dans le hors-scène. Ils remédient à la discontinuité temporelle et à la désorganisation de la fable et, ce, en retraçant les faits escamotés par le biais du collage et du montage. Les récits, récapitulatifs ou informatifs, se portent alors garants de l'enchaînement sémantique des scènes.

Nous citons, à titre d'exemple, l'histoire que raconte Leila sur les exactions commises par l'organisation : arracher aux réfugiés les papiers pour les tenir à leur merci et les emprisonner, le naufrage de Rachid et des autres passagers qui ont péri dans une terrible catastrophe. Sa parole se munit d'une valeur récapitulative d'enchaînement sémantique des scènes par effet de répétition des événements advenus auparavant. Françoise raconte également les nouvelles de la grève des mineurs qui se préparait à l'insu des autorités au second plan et la fin à laquelle elle a abouti dans *Dimanche*. Les grévistes se sont emparés finalement du gymnase où va se tenir le tribunal. La gestualité symbolique sous-tend l'information du hors-scène lointain que suggère le dialogue dans *L'Empire*. L'unicité des référents s'avère un supplément d'exactitude. Dans une sorte de pantomime, Homer reproduit ce qui s'est passé autrefois en Indochine. Des signes spatiaux "les rizières", "Saïgon" relatifs au passé commun de

Kayser et d'Homer lient la narration à l'ici-maintenant de l'action dramatique. Le dialogue contextuel se nourrit ainsi de la répétition, de la digression et des sous-entendus.

Skinner. Merde ! On est tout seul. Il n'y a personne!
Leila. Chut !... L'homme qu'on appelle Rachid le boiteux, et trois autres hommes encore, que je ne connais pas, et des femmes et cinq enfants je crois, se sont emparés d'un bateau cette nuit et ont tenté la traversée. La mer cette nuit était mauvaise. Ils savaient les risques qu'ils prenaient, mais c'était une chance qu'il fallait courir, selon eux. Une mer démontée, du brouillard, pas de visibilité... Ils ont fait naufrage. Leur embarcation a coulé au milieu du détroit, à ce qu'on dit, et les garde-côtes ont ramené deux corps... Les autres ont disparu. (*Skinner*, p. 40)

Théa, bouleversée et au bord des larmes depuis que Bargan a commencé son récit indochinois. Tu... Tu es vivant. Je suis si heureuse que tu sois vivant. (*L'Empire*, pp. 51-52)

2. DES FAITS EN VOIE DE DEVELOPPEMENT

2.1 La chronologie linéaire

La syntagmatique temporelle de certains textes examinés connecte le temps référentiel et, ce, en suivant la marche normale définie en termes de mois, de jours et d'heures. La continuité de l'écoulement temporel régit la construction de l'enchaînement général sur l'axe de la chronologie et «le choix des séquences et leur articulation obéit à une logique narrative¹⁶⁷». Il en résulte l'impression de l'exactitude des faits qui se succèdent selon un ordre logique adoptant une progression systématique. Les compléments de temps, les adverbes, les temps verbaux et les périphrases que fournissent les didascalies “internes” et “externes” et les objets sont référentiels. La remise en question de toutes les valeurs préétablies manifeste le détachement quant au passé et l'ouverture à d'autres ordres de valeur, ce qui connote une temporalité individuelle progressive qui va à l'encontre d'un retour sans arrêt au passé. Les différents domaines d'action réalisent des progrès constants, signe de vraisemblance car, d'après Anne Ubersfeld, «le progrès des différentes séquences indique un temps progressif»⁽¹⁶⁸⁾.

¹⁶⁷ *Poétique du drame moderne et contemporain, Lexique d'une recherche, op. cit.*, p. 53.

¹⁶⁸ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I, op. cit.*, p. 161.

Le temps est en fonctionnement, les termes qui s'y rapportent se manifestent constamment dans le langage dramatique et l'actualisation du temps annoncé est à l'appui du réel.

Le directeur. Quelle heure est-il?
L'acteur. 23 h 45, Monsieur le directeur.
Le directeur. Très bien. Et quoi de neuf?
L'acteur. Aha ! Elle tourne ! L'heure tourne ! (*Le Souffleur d'Hamlet*, p. 18)

Bodo. [...] j'ai commandé une voiture. Il regarde le coucou. Nous avons encore cinq minutes. Le taxi sera là dans cinq minutes.

Un peu plus loin :

On entend des coups de klaxon venant de la rue (La Négresse Bonheur, p. 49)

Dans *Skinner*, l'attente de Skinner qui durait des mois est arrivée à terme et sa rencontre avec le représentant du passeur aura bientôt lieu. Dans *L'Empire*, par-delà l'information de l'heure prévue de la première de la représentation du film, l'énoncé d'Homer mentionne un événement diégétique qui suit dans le temps le moment présent. Dans *La Négresse Bonheur*, le dialogue nous renseigne sur le mariage de Bodo et d'Awa à Abidjan, il y a sept mois et que le malheur de la mère débute avec l'arrivée des mariés dans la maison, depuis six mois. Ces renseignements laissent supposer une durée de l'action de l'ordre de quelques mois. Le dialogue s'engage alors dans la voie de la précision en incluant des micro-séquences qui signalent le développement du temps de l'action dramatique et la suite des événements. Elles renseignent sur son déroulement et sa durée, ses assises dans le passé et son ancrage dans le présent actuel tout en engageant la compréhension du récit puisque, d'après Jean-Pierre Ryngaert,

le dialogue fournit des indications qui inscrivent l'action dans un temps réel, ou plutôt universel, et qui donnent aussi du sens à ce temps¹⁶⁹.

¹⁶⁹ Jean-Pierre Ryngaert, *Introduction à l'analyse du théâtre*, op. cit., p. 83.

Skinner. Le représentant du passeur va me rencontrer. Ah ouais !
Leila. Ça fait des mois que tu espères cette rencontre alors ne fais pas l'idiot. (*Skinner*, p. 41)

Théa. Je me suis endormie sur mon livre, tu sais... *Elle rit doucement*. Pourquoi n'as-tu pas allumé?... Quelle heure est-il ?
Homer. Ça va bientôt être l'heure de la première séance. (*L'Empire*, p. 55)

Awa. La robe et le champagne... Elle a dû coûter très cher cette robe de mariée. Ça fait sept mois qu'on s'est mariés à Abidjan, selon la coutume, et ça fait six mois que je suis en France, dans ta maison. On n'achète pas une robe de mariée six mois après le mariage. Surtout qu'avec cet argent on aurait pu payer les traites et on aurait toujours la télé. (*La Négresse Bonheur*, p.47)

Marie. Il y a des semaines déjà (*La Bonne Vie*, p. 134)

L'espace rajoute de l'exactitude à la modification de la temporalité diégétique. Quand il varie, il y a "naturellement" un changement temporel évolutif d'une scène à l'autre, hormis la simultanéité qui induit des scènes synchroniques. Le retour de la cuisine dans *La Bonne vie* et du gymnase dans *Dimanche* s'accompagne d'un changement constitutionnel ; ils se remplissent et se vident successivement d'objets en connotant une modification temporelle car « l'action peut seulement retourner en un lieu déjà montré, mais celui-ci est alors vu dans une nouvelle phase temporelle¹⁷⁰. » La cuisine marquée par l'entassement d'objets à la première scène se vide jusqu'au dénuement dans *Dimanche*. Et dans *La Bonne Vie*, les cages d'oiseaux apparaissent puis disparaissent de la cuisine indiquant le passage temporel comme le remarque Leila Hawi, « [c]es indices, malgré la permanence du lieu, illustrent le travail de la durée sur le monde et sur les personnages¹⁷¹. »

Le dialogue indique au cours de l'action le temps diurne ou nocturne et le changement de saison. Il est conforme au cycle de la nature; c'est l'hiver (*Le Souffleur d'Hamlet*, p. 45), (*La Négresse Bonheur*, p. 47). Les déterminants tels que "demain", "aujourd'hui", "hier", "ce soir" "dans quelques jours", etc. qui ponctuent les répliques des personnages s'imposent comme des signes de réel et décident de par leur ancrage dans le contexte immédiat (gestes, occupations, attitudes, etc.) le temps diurne ou nocturne. Le dialogue précise l'heure exacte en explicitant et en complétant les

¹⁷⁰ *Le temps dans le théâtre...sa présence et sa représentation*, INTERSCAENA, acta scaenographica, Salosaari (Karl), 2/IV, 1974. P : 55.

¹⁷¹ Leila Hawi, *L'écriture du réel dans le théâtre contemporain*, op. cit., p. 166.

didascalies (*Le Souffleur d'Hamlet*, p. 67).

Le dramaturge s'engage parfois dans la voie d'une représentation métaphorique du temps où le présent se manifeste par des doubles substitutifs. Le temps s'acquitte ainsi d'une présence immatérielle inhérente à la conceptualisation et se nourrit de l'imagination dont l'absence entraîne la non-saisie car « [l]e temps objectif, la durée sociale sont donc constamment abordés par le biais de l'imaginaire¹⁷². »

Les rêves (p. 140, 142, 158), l'histoire des Indiens (p. 136), la théorie de Darwin (p. 144), les bombes atomiques, le capitalisme (p. 110), les arguments se multiplient dans *La Bonne Vie* où d'après Leila Hawi, « [l]e réel apparaît dans le discours de Jules à travers le passé et l'avenir, autrement dit déplacé dans des doubles qui représentent la situation et le présent¹⁷³. »

Raymond. Tu es comme le fils, tu as trop d'imagination.

C'est pas normal. [...] Tu penses trop et maintenant tu l'as attrapée (p. 113)

Marie. Tu as eu des journées difficiles alors l'imagination travaille. N'y pense pas. (p. 141)

Paula. Il doit voir que maintenant ce n'est plus de l'imagination. (p. 151)

Marie. Tu ne parles plus.

Jules. Faut de l'imagination. Pour le moment je n'en ai pas. (p. 155)

Jules. J'ai encore fait un rêve... Cette fois c'était comme si le rêve avait coulé dans l'usine... J'étais bouclé dans ma carcasse. Je ne voyais pas... Le monde est fendu de manière inouïe. (p. 158)

2.2 Le rapport de dépendance ou de causalité passé/présent

Le rapport de causalité passé/présent vient étayer l'enchaînement temporel logique des faits. Le passé s'impose, affecte gravement le présent ou l'imprègne. Il s'établit en des effets subséquents qu'il effectue sur les êtres, sur les choses et sur l'évolution de la situation. La continuité s'incarne dans les souvenirs et les traces qui influencent, voire manient le présent. Le passé collectif et individuel investit le présent et le futur, il en constitue une image double tributaire d'une perpétuelle apparition, le présent renoue souvent avec le passé. Les personnages intradiégétiques

¹⁷² Leila Hawi, *L'écriture du réel dans le théâtre contemporain*, op. cit., p. 186.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 187.

évoquent incessamment leur passé et ses conséquences néfastes sur leur présent.

Martine David le dit bien :

Les dialogues [dans l'œuvre dramatique de Michel Deutsch] sont notre source principale d'informations. Ils nous donnent des indications sur le passé immédiat, récent ou lointain des personnages, sur leur présent et leur avenir, sur la durée de l'action¹⁷⁴.

Les personnages-émetteurs lient souvent le présent au passé par le biais des micro-séquences temporelles et, ce, en mettant en avant la temporalité diégétique référentielle puisque « la rétrospection, que Müller associe au dépérissement de la forme dramatique traditionnelle, ne signale pas seulement l'immobilité de l'Histoire : elle ouvre sur un renouvellement du théâtre où l'action se fait description et le personnage voix¹⁷⁵.» Le passé fait constamment irruption dans le dialogue ; indice d'une présence incontestable. Les textes sont traversés alors par des analepses homodiégétiques concernant les protagonistes scéniques. Awa nous fait connaître sa vie passée à Abidjan qui est à l'origine de son malheur actuel. La mère évoque celle de son fils et la sienne paisible d'autrefois que vient perturber l'étrangère. Théa a perdu présentement sa carrière passée de danseuse (*Le Souffleur d'Hamlet*, p. 25), les bouchers regrettent leur passé glorieux. Kayser réapparaît pour reprendre ce qu'Homer lui a pris jadis. Une série d'événements a abouti à la situation actuelle de Bodo. Les syntagmes «à l'époque», «ensuite» qui indiquent une succession de temps sont confirmés par la phrase «ce type a de la suite dans les idées». Le passé du personnage qui se prolonge dans le présent induit la succession et le développement.

Awa. (...) Ce n'est pas parce que je portais des tresses djandjou et que je faisais l'amour dans la rue du cinéma Liberté que je suis une putain. Il n'y avait pas d'argent à la maison pour nourrir mes petites sœurs et mes petits frères. Pas un sou. Il fallait bien que quelqu'un trouve de l'argent pour acheter de quoi manger. Je n'ai jamais été une putain et je ne supporte pas qu'on me traite de putain. (*La Négrresse Bonheur*, p. 25)

Philarmenic. [...] À l'époque on chantait dans la chorale de l'abbé et on buvait du cacao avec le nègre Banania qui nous faisait un grand sourire. Bodo voulait se faire missionnaire pour partir en Afrique. Ensuite il a essayé de se faire envoyer là-bas par l'armée. Ça n'a pas marché non plus. Mais le jour où il s'est retrouvé au chômage, ça l'a repris. Avec les indemnités de licenciement il a sauté dans le premier avion en direction d'Abidjan. Ce type a de la suite dans les idées. (*La Négrresse Bonheur*, p. 31)

¹⁷⁴ Martine David, *op. cit.*, p. 95.

¹⁷⁵ «Poétique du drame moderne et contemporain», *Lexique d'une recherche*, *op. cit.*, p. 103.

Dans *Imprécation dans l'abattoir*, “les locuteurs” se réfèrent à un passé qui a marqué l'Histoire contemporaine. Ainsi l'action dramatique, sans se dégager de perspectives temporelles ayant trait au prolongement historique et sans “se figer dans un statut fonctionnel”, se lie à un passé et se développe dans l'avenir.

L'effet sur les choses, les personnes et les événements qui puise dans le réel dote le texte d'une valeur temporelle référentielle. Les changements physiologiques et la décrépitude tels que les cheveux blancs, les rides (*Imprécation dans l'abattoir* p. 57) et la maladie (*Imprécation 36*, p. 85, 92) s'avèrent des manifestations de la temporalité référentielle. Le temps est amnésique et il fait oublier. Avec l'âge, on risque de tout oublier. L'opposition passé/présent tributaire du trouble du personnage à se situer dans le présent connote le passage temporel. La guerre d'autrefois s'oppose à la paix d'aujourd'hui et les souvenirs au temps amnésique. La remise en question de toutes les valeurs préétablies connote l'ouverture à d'autres ordres de valeur. Le recours au passé et au futur favorise le lien au réel puisque, pour Leila Hawi, « ce décentrement temporel montre que le présent n'est pas coupé de la durée historique mais qu'il en découle¹⁷⁶. »

Il faudrait tout noter (*Imprécation dans l'abattoir*, p. 57)

Il retourne une poche de sa veste en lambeaux. (Skinner, p. 72)

Aldi. Tu es fatigué? Et alors? On est tous fatigué. À partir d'un certain âge et à partir d'une certaine heure, on est fatigué. C'est comme ça. On va pas se décourager pour autant. Pense à la négresse. Ses fesses rebondies et ses cuisses. (*La Négresse Bonheur*, p. 55)

Aldi. (...) Je ne soupçonnais pas cette vocation de grand purificateur chez Philharmonie. Il y a des vocations tardives. Plus question de sauver le monde, il s'agit de le sauver en le purifiant. C'est à quarante-huit ans une nouvelle carrière qui s'ouvre pour notre ami ! (*La Négresse Bonheur*, p. 67)

Awa. [...] Pour nourrir mes jeunes frères et mes petites sœurs je n'avais que mon corps à vendre. Tu le sais bien. Pourquoi veux-tu me faire mal? Pourquoi veux-tu égarer mon amour et me jeter en pâture aux sorciers qui m'ont lancé un sort? Pourquoi veux-tu de nouveau me précipiter dans le malheur? Lorsque tu es venu me chercher ne m'avais-tu pas promis une vie calme et tendre? (*La Négresse Bonheur*, pp. 70-71)

¹⁷⁶ Leila Hawi, *L'écriture du réel dans le théâtre contemporain*, op. cit., p. 162.

Les objets fonctionnent comme des signes temporels détachés du contexte particulier où ils apparaissent. Dans *La Bonne vie*, le fusil est un souvenir de famille qui ressurgit dans le présent et décide de l'aboutissement de l'action. Jules s'y attache beaucoup et son apparition constante prouve l'emprise de l'ordre de valeurs auquel il se réfère. Il s'en sert pour tuer Marie et pour se tuer, indice de l'influence tragique du passé. « L'impuissance de Jules à vivre cette contradiction entre deux ordres temporels différents, donc entre deux systèmes de valeur différents, passe par une "éventuelle catastrophe" : le meurtre et le suicide¹⁷⁷. » Les temps se modifient et les moments présents défont ceux d'autrefois. Le passé fut le temps de l'espoir et le présent est celui des rêves manqués. Les langues sont désormais vides de sens. Le retour anaphorique met en avant les échecs qui se sont reproduits souvent et ont installé l'état actuel. Le passé nourrissait les tentatives de restauration qui n'ont abouti qu'à plus de malheur. Il est question actuellement de la décadence du communisme qui s'est érigé en champion de la justice pour l'établissement des sociétés non hiérarchiques. Mais l'ordre ne s'est jamais établi et le mal développe l'espace du crime car les réformateurs ne sont que des « Historiens histrions, sociologues bouffons, spécialistes tristes en économie-politique¹⁷⁸ » La dégradation s'accroît et la corruption des hommes prévaut. *Imprécation 36* oppose ceux d'aujourd'hui à ceux d'autrefois ; Ombre de l'homme/ homme ; Clonage des hommes/ Créatures ; désir de faire obéir les peuples/rêve d'un commun d'humanité ; homunculus nouveau/dernier homme ; arrivé/fait irruption ; absence d'ambition (errant)/volonté de réussir (projectile) ; à la chaîne désol /au zénith ; frénétique/réduits. L'identification actuelle de la littérature et de la politique qui s'affrontaient dans le passé est au préjudice de l'art (*Imprécation 36*, p. 75... 76).

Mais jeunes gens,
 les temps ont changé !
Autrefois ne trouve plus de rime –
 Et qui d'autrefois
 va faire le compte des phrases creuses ?
 Qui d'autrefois
 va faire le compte des espoirs déçus,
 des illusions perdues ? (*Imprécation dans l'abattoir*, p. 16)

¹⁷⁷ Leila Hawi, *L'écriture du réel dans le théâtre contemporain*, op. cit., p. 167.

¹⁷⁸ Michel Deutsch, *Imprécation 36*, L'Arche, 1999, p. 14.

Les signifiants temporels traversent les textes examinés. Et leur relevé ne saurait se séparer de l'analyse des temps verbaux. Les faits représentés disposent d'un axe temporel régulier que décrivent les temps verbaux dont l'emploi convenable est un supplément d'exactitude. Le présent est largement employé, il s'agit de la situation sociale actuelle, de la vie et du destin des personnages. Les déictiques temporels "aujourd'hui", "la prochaine fois" sont relatifs à l'univers diégétique. L'espace qui appartient au passé vietnamien "Les flots du Mékong" rejoint le présent. Le passé proche se double ainsi de la projection dans le futur enchâssant un espace prochain que les personnages comptent visiter. Ainsi en est-il de l'obstination temporelle traduite par des signes récurrents et de l'emploi des temps commentatifs ou narratifs qui transforment la situation de communication. Le temps passe et le présent est exposé à de modifications, il se lie au passé et se prolonge dans l'avenir qui s'incarne dans les projets. La fréquence du futur dans le système nécessairement au présent du texte dramatique indique un rapport précis au temps. Les récits prospectifs sont nombreux car la postériorité s'empare du discours des personnages et l'emploi du futur simple fait valoir la certitude des faits. Le temps passé des verbes devient un présent puis un futur, signe d'ouverture Anne Ubersfeld le dit bien « le futur marque l'urgence, la propulsion vers l'avenir [...] ¹⁷⁹ » Bodo prévoit les évolutions possibles qu'apportera l'avenir sur tous les plans. Le présent scénique se dédouble ainsi d'un autre temps, celui du passé ou de l'avenir.

Kayser, *qui a le hoquet*. Le déjeuner... Le déjeuner était un peu lourd.

Homer. La prochaine fois, on ira *Aux Flots du Mékong*. On a d'ailleurs eu tort de ne pas y aller aujourd'hui. (*L'Empire*, p. 74)

Homer. A nos amours. Une petite couronne de fleurs d'oranger et une robe immaculée.

Tu vas être la plus belle des mariées. Fière de t'appuyer sur mon bras. (*L'Empire*, p. 26)

Marie. Je dois vous dire de sa part qu'elle ne rentrera pas ce soir, ni demain soir...

Ginette ne reviendra plus habiter chez vous. (*Dimanche*, p. 55)

Bodo : Awa, ma gazelle, on va partir. Toi et moi. On va foutre le camp d'ici ! J'ai trouvé de l'argent et regarde, j'ai déjà acheté des billets d'avion. Deux allers simples Paris-Abidjan. On va partir. (...) (*La Négrresse Bonheur*, p. 69)

¹⁷⁹ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I, op. cit.*, p.162.

2.3 L'aboutissement logique ; la clôture, la mort comme changement dans le sens du temps

La mise en place d'un état final différent de l'état initial indique le développement temporel régulier. Vu la continuation du mal et du désarroi, le passé décide de l'évolution défavorable et de l'achèvement de l'action dramatique. En l'absence d'autre possibilité de délivrance, l'individu est retenu inévitablement, la défaite est fixée définitivement et la mort s'avère l'aboutissement logique des événements.

D'après Skinner, Rachid a raté l'opportunité d'en finir avec le désespoir et avec le chagrin car il aurait dû se désister en s'abandonnant à la mort. A défaut de salut, la mort s'avère le dernier recours, un choix de prédilection comme connote la métaphore spatiale "une chance de te faire tuer". Awa, qui s'est vue contrainte de se livrer aux hommes pour combattre la faim et la pauvreté, endure présentement le dédain de sa belle-mère. D'après elle, Awa est une sorcière maléfique dont l'irruption va ébranler son passé paisible.

Cette dernière la traite de putain, désapprouve son mariage avec son fils et l'évince, ce qui fixera l'aboutissement sanguinaire du conflit. Heidi traite du présent actualisé par l'indicateur spatial "ici" en se plaignant de son origine africaine qui affecte son sort et celui de ses semblables. La frustration fait subir à l'être la perte (Dimanche), la tentative de se défaire de l'engrenage se réduit à un cul-de-sac (Skinner). La non-appartenance aboutit à l'auto-expulsion (La Bonne vie) et l'hostilité et l'emprise de l'esprit inhumain mènent au crime (La Négrresse Bonheur),... La récurrence spatiale qui évoque l'emprisonnement est secondée par le temps répétitif ; le gymnase (Dimanche), la cuisine (La Bonne Vie), le hangar (Skinner) apparaissent souvent. En outre, au-delà de la répétition temporelle ou situationnelle, la vengeance qui connote la prolongation du mal induit l'isomorphisme des différents espaces. Partout dans le monde, l'être est à court de moyens d'existence et de forces psychiques.

Skinner. [...] Dommage... tu as loupé ta chance. Une chance de te faire tuer, je veux dire. Une chance d'être enfin débarrassé de ta vie minable, minable. Tu aurais dû profiter de mes bonnes dispositions. (Skinner, p. 15)

3.1 DU RACCOMMODAGE SEMANTIQUE A LA DECOMPOSITION STRUCTURELLE

Le dialogue s'avère la source d'informations la plus importante qui remédie à la décomposition structurelle au moyen du raccommodage sémantique. Sa substitution aux indications scéniques dans la précision du contexte spatial de certaines actions dramatiques met en avant son rôle dramatique. A quoi viennent s'ajouter ses informations sur l'occupation de l'espace scénique par les personnages, leur situation de parole, leurs déplacements et mouvements.

Marie. Maman, vous allez vous asseoir ici... non, là! Et vous papa, venez vous mettre à côté de moi. Jules au bout et moi près de la porte. (*La Bonne Vie*, p. 122)

La mère. Il y a un cendrier au-dessus de la télé... Vous le voyez? Vous n'avez qu'à le prendre.
Philharmonic va prendre le cendrier. [...] (*La Négresse Bonheur*, p. 15)

3.1.1 Le recouplement, effet de vraisemblance

Du point de vue qualitatif, les personnages dans l'œuvre dramatique de Michel Deutsch tiennent des discours subjectifs, s'expliquent et se plaignent. Ils évoquent leur situation, leur passé et leurs rapports affectifs par des récits à la première personne. L'auto-information favorise le dialogue contextuel puisque, d'après Anne Ubersfeld, « le personnage est déterminé par son discours¹⁸⁰. » L'information sur l'être du personnage est transmise directement par le personnage lui-même et indirectement par les commentaires d'autres personnages sur lui, cela relève du critère *qualitatif*. Il est sujet de l'énonciation et sujet de l'énoncé. L'effet de réel s'accroît en fonction du déploiement d'un système d'informations complémentaires vu le recouplement des deux discours proférés puisque, d'après Anne Ubersfeld, « le personnage parle et, parlant, il dit de soi un certain nombre de choses que l'on peut comparer à ce que d'autres disent de lui¹⁸¹. »

¹⁸⁰ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, op. cit., p. 110.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 103.

Le mal-être de René (*Dimanche*), l’impatience de Skinner (*Skinner*) et la non-appartenance de Jules au monde (*La Bonne Vie*),... sont simultanément émis par les discours des autres personnages et par les leurs. La deuxième actrice confirme l’égocentrisme de Mlle Else en signalant son refus de secourir le pompier “qui a tourné de l’œil”. Elle a refusé de lui offrir un peu de son whisky. Il en est de même de l’attachement de Ginette à son projet et son entraînement démesuré. Son parcours constant vers le gymnase sert d’appui à l’information ; ses préparations s’étendent le long de la pièce, indice de l’isomorphisme de “l’acte” et du “dit”. Les adverbes de manière “totalement”, “acharnement” liés, le premier au verbe “penser”, et, le deuxième, au verbe “s’est entraînée”, ainsi que la restriction “ne que” associée également au verbe “penser” présente dans l’expression “Elle ne veut plus penser qu’à ça” (p. 79) relèvent notamment de sa situation obsessionnelle.

Ginette : René est mon amoureux.

Marie : Le brun te poursuit et tu es si jeune, Ginette !

Ginette : Je dois penser totalement à mon entraînement si je veux gagner le concours... (*Dimanche*, p. 44)

La mère : Elle s’est entraînée avec acharnement depuis deux semaines. Ne sois pas injuste avec elle. Si dimanche elle veut être en pleine forme, il lui faut du repos. (*Dimanche*, p. 30)

La convergence figure/fonction rajoute de la vraisemblance aux personnages représentés. “Le foyer paroissial” qui occupe les scènes 5, 12 et 15 dans *La Négrresse Bonheur* présente des choristes au moment de leur entraînement. Le “chef d’orchestre” Philarmonic, au mouvement de “sa battue”, lance ou suspend les choristes qui se servent de “partitions”, dans une salle où un “portrait du pape” est accroché au fond du mur. L’achèvement des rôles prescrits et les comportements adéquats concordent avec le réel. La portée référentielle de l’espace mise en avant est secondée par le dialogue (scène 5). Dans *L’Empire*, la gestualité d’Homer est mimétique ; “Il cherche la bonne image dans des chutes de films.” Par ailleurs, la supériorité est en sa faveur car il agit en conformité avec sa virilité et l’espace met le pouvoir masculin en haut de la pyramide. Il décide de l’évolution des événements présents et à venir, attaque Théa, met en doute leur projet de mariage et la contraint à quitter l’espace. En outre, Kayser accomplit convenablement son rôle de magicien en employant notamment des gestes ludiques et des réclamations adressées au public. Les expressions “il fallait me tuer” et “tu aurais dû nous tuer” tributaires des actes

requis mais non accomplis attestent la nullité de l'autre (Kayser). Sa puissance fléchit davantage sous le poids de l'amour ; il cède à Théa tout en sachant qu'elle faisait partie d'une conspiration qui s'était tramée contre lui dans le passé. Il s'expose passivement à son insulte et à sa volonté de le chasser, son aveu d'amour "je t'aime" est contrarié par "Moi, je ne t'aime pas". Les exclamations de Théa sont marquées de subjectivité et expriment sa stupéfaction face à un excès de présomption.

Théa. Alors on ne se marie plus?

Homer. Je viens de dire que je n'en savais rien. Tu n'écoutes pas ce que je dis ! J'en ai assez en général. Comment veux-tu que je sache, dans ces conditions, si j'en ai marre en particulier?

Théa. Tu ne sais plus si tu as envie de te marier avec moi?

Homer. Inutile de répéter cent fois la même chose. Cent fois... Il se trouve que je ne sais plus. [...] (*L'Empire*, p. 72)

Théa. [...] Il fallait me tuer. Mais tu as manqué de courage. Tu aurais dû nous tuer, et puisque tu n'as pas su le faire, je te dis : fous le camp! Va-t'en! Remets ton masque. Evite au moins le ridicule. Le retour du fantôme! La vengeance du spectre! Badaboum! Tire-toi! J'en aime un autre. Bargan n'a jamais existé. [...] (*L'Empire*, pp. 53-54)

3.1.2 L'enchaînement du dialogue

L'emploi des pronoms et des possessifs, la répétition et le silence sont des facteurs de restructuration du dialogue. Ils tissent le lien entre le locuteur et l'interlocuteur et soulignent l'intérêt que peut prendre l'un ou l'autre aux propos énoncés. Le "je" du locuteur s'adressant à un "vous" unit les membres du discours et produit l'enchaînement du dialogue. La première personne du pluriel indique que les personnages sont intéressés par la même situation. Les mots de certains dialogues reproduits de manière récurrente, que ce soit d'une réplique à l'autre ou à distance et le silence s'érigent en facteurs d'enchaînement du dialogue. Ils participent surtout de la difficulté de l'individu à dire et à se dire dans un monde hermétique. L'ellipse, la réticence, les "pauses", les "silences" et les "temps" se reproduisent souvent dans les textes examinés.

« Les formes verbales, les pronoms personnels et les possessifs (adjectifs et pronoms) des deux premières personnes et l'emploi des personnes jouent un rôle primordial puisqu'il s'agit avant tout d'un dialogue dans l'œuvre dramatique¹⁸². » Voici quelques exemples classés d'après la nature des éléments employés.

L'emploi des pronoms expressifs d'intérêt direct : vous / je

Rose: Vous parlez, vous dites des choses, et je ne comprends pas ce que vous voulez dire...
Le père : Vous le savez aussi bien que moi. (*Dimanche*, p. 67)

ou indirect : vous / elle ; je /elle

Marie : Vous voulez savoir où est Ginette... Elle m'a chargé de vous dire...
La mère : Quoi?
Marie: Je dois vous dire de sa part qu'elle ne rentrera pas ce soir, ni demain soir... Ginette ne reviendra plus habiter chez vous. (*Dimanche*, p. 55)
La femme de ménage. Monsieur le souffleur m'a priée de faire part à Monsieur le directeur qu'il a dû s'absenter momentanément pour souffler... (*Le Souffleur d'Hamlet*, p. 20)

L'usage des possessifs : mes, mon, me, toi

La mère : Les années empoisonnent mes membres. (*Dimanche*, p. 15)
René : Nous, nous! Parle de toi, C'est toi qui m'intéresses! (*Dimanche*, p. 43)

Ou celui des formes verbales aux deux premières personnes :

Liliane : Vous n'allez pas recommencer à vous disputer. (*Dimanche*, p. 69)
Le Gardien : Nous sommes seuls. (*Dimanche*, p. 66)

La chanson procède aussi d'une fonction d'interprétation métaphorique de la situation du locuteur. Elle se ressent du personnage, interprète certains aspects diégétiques ou contextuels en effectuant la rectification des imperfections de la discontinuité énonciative. C'est la rupture de forme en conjonction du contexte qui intègre des "en-dehors" imaginaires proportionnels aux pensées cachées, provocatrices, ou inconscientes. Ainsi que le note Leila Hawi,

les chansons sont de fortes ruptures de l'énonciation, des écarts dramatiques au jeu de l'illusion scénique ; écarts par le style et par le ton mais leur connexion sémantique en fait des mises en abyme de l'action reprise sous forme de commentaires¹⁸³.

¹⁸² Pierre Larthomas, *op. cit.*, p. 258.

¹⁸³ Leila Hawi Chamoun, *Lire Mademoiselle Ma femme De Labiche*, *op. cit.*, p. 28.

Dans *Dimanche*, le père s'en sert à deux reprises pour faire appel au malheur des mineurs et au sien. Et dans *Skinner*, Leila y suggère son amour perdu et le retour anaphorique du syntagme “Ô amour, mon tendre amour, reviens” révèle son incidence.

Leila *chante*. Une femme pleure son bel amour perdu
Il y a un an, mille éternités déjà,
L'homme qu'elle aime est parti,
Chercher fortune au loin là-bas
Ô amour, mon tendre amour, reviens
Sans toi la vie n'est rien,
Qu'une nuit trop longue,
Un bal triste où je me consume
Ô amour, mon tendre amour, reviens – (*Skinner*, p. 61)

L'indéfini ne contredit pas l'implication du locuteur dans l'énoncé. L'amour insatisfait qui y est noté est celui de Skinner et de Leila confirmé par la progression postérieure des événements. Sous le couvert de la généralisation, s'établit l'aire du moi décalé, car frustré. L'impact du changement se poursuit pour englober l'espace et le temps dramatiques. Comme le note bien Leila Hawi,

[Les chansons] constituent une conjoncture d'explication et d'interprétation métadiégétique. A la manière des «songs» brechtiens, celles-ci ont une fonction de distanciation.
[...]
Le statut de l'espace, par cette rupture, est évidemment, comme le temps, transformé car c'est la scène qui est le support de cette énonciation¹⁸⁴.

Le retour des phrases-clés ou des mots-thèmes engendre le lien sémantique de différentes séquences et, ce, en remédiant à la fragmentation. Nous notons, à titre d'exemple, dans *La Bonne Vie*, l'expression continue du désespoir de Jules que Marie relève et qui se concrétise ultérieurement par son suicide. Ainsi en est-il du recommencement du sujet de départ dans *Skinner* et de celui de l'altérité en péril dans *La Négrresse Bonheur*. Si la valeur de la répétition quant à l'enchaînement sémantique du dialogue est décisive, celle de l'implicite l'est davantage. Compte tenu des sous-entendus qui commandent les prises de parole, les sujets de préoccupations individuelles s'y enchevêtrent de manière logique. Jean-Pierre Ryngaert le note aussi

¹⁸⁴ Leila Hawi Chamoun, *Lire Mademoiselle Ma femme De Labiche*, op. cit., pp. 29-30.

« la vraie conversation se caractérise par le caractère aléatoire de l'enchaînement des répliques et par un enchevêtrement des répliques qui n'obéit qu'au désir de ceux qui parlent¹⁸⁵. » Les sous-entendus fondent alors la part individuelle dans les dialogues. La mauvaise intention d'Homer d'abuser de Kayser et la désintégration omniprésente transparaissent dans les discours et l'étranger rejeté connote l'abandon de la vérité par tout le monde. Ainsi en est-il des mauvaises conditions de la femme qui se montrent en crescendo, allant de l'expulsion de l'espace familial à son exploitation par les maîtres du travail dans *La Bonne Vie*. Il s'agit surtout de la triste situation morale, sociale et affective de la femme traitée en inférieure. Marie énonce successivement l'impossibilité de se lier à Jules, le danger qu'elle court si jamais elle décide d'avorter et sa frayeur d'être licenciée à cause de son absence recommencée au travail due aux malaises. Les employées sont abusées par les maîtres du travail qui profitent de leur poste pour les violer.

Paula. Le chef, c'est un vicieux.

L'autre jour, il a coincé Anne, alors qu'elle sortait des toilettes. [...] Il a passé la main le long de la cuisse de Anne pendant qu'il l'engueulait ; puis il a essayé de lui peloter les seins, mais elle ne s'est pas laissée faire, tu penses ! Elle s'est mise à crier et à ameuter tout le bureau. Tu aurais dû être là !... (*La Bonne Vie*, p. 148)

3.2 LE LIEN SEMANTIQUE DES SCENES

3.2.1 "L'affiliation plénière" des scènes

Le réalisme ne résulte pas uniquement de la référence au réel concret mais aussi de l'agencement des éléments unis et coordonnés. Les recommencements s'avèrent des signes de reconnaissance. L'enchaînement s'assure par le retour des mêmes éléments avec, à chaque fois, une addition de confirmation. Les thèmes qui se répètent, se poursuivent ou se développent dans les différents espaces opèrent le lien sémantique des scènes. Il en est de même de la réapparition de l'espace et de l'objet. L'enchaînement sémantique s'arrange ainsi avec l'évolution de l'action diégétique au détriment de la topographie centrifuge et de la désorientation de l'individu.

¹⁸⁵ Jean-Pierre Ryngaert, *Lire le théâtre contemporain, op. cit.*, p. 111.

Le thème du spectacle qui se rapporte à la reproduction de l'actualité historique que Kayser compte représenter constitue le fil conducteur du texte dans *L'Empire*. Homer et Kayser en discutent constamment et la quête d'un aboutissement se poursuit dans le temps. Le langage signale la reprise du sujet avec l'écoulement temporel en attestant le lien sémantique des scènes et partant, des espaces scéniques.

Homer. Ecoutez, Kayser, nous perdons du temps... Je vous l'ai dit et répété, votre numéro ne convient pas à ma salle. Ça fait une semaine que vous venez m'emmerder tous les jours que Dieu fait avec votre numéro, vos citations et vos histoires. (*L'Empire*, p. 31)

Le texte entreprend régulièrement le sujet de l'interaction de l'art dramatique et de la vie. Homer défend, d'arrache-pied, l'introduction du réel dans le spectacle en réclamant le perfectionnement de la technique en usage ou la construction d'une autre plus pertinente. L'actualisation du réel ne consiste pas à reproduire des activités quotidiennes ou des faits divers ou de les dupliquer. Les déformations, les défauts et les faux-semblants qui abondent dans le monde altèrent la perception exacte de la réalité. Il faut s'attarder au fonctionnement réaliste des choses et ne jamais s'appliquer à restituer le monde en se conformant au modèle existant. Le tout est de s'imprégner de son sujet et d'octroyer un rôle actif à la conceptualisation dans l'expression de la réalité. Les expressions désignant notamment le spectacle qui doit traiter du réel sont : "faudra me mettre au parfum", "perfection inégalée", "exercice d'assouplissement et de concentration", "méthode basée sur l'exactitude", "le mental doit être au même niveau du physique", "un spectacle sensationnel". Ces métaphores spatiales incarnent la part de l'actualité dans ce processus et l'équivalence matérialisation/conceptualisation puise dans la répartition égale. Homer réclame la subordination de l'art dramatique au réel et, ce, en évitant l'exposition matérielle ou l'étalage ostentatoire. Kayser suggère que ledit art ne peut nullement échapper au réel incontournable dont la désignation par "spectre", pris "dans le sens d'une personne qui apparaît ou fait sentir sa présence de façon surnaturelle", implique une existence abstraite, non physique.

Dans *La Négresse Bonheur*, le lien sémantique est également sauvegardé. Le langage opère, par la répétition ou la récapitulation d'un thème annoncé auparavant ou par la mise au jour d'un acte escamoté, la reconstitution de la fable trouée. Par

exemple, la réapparition du “Cerf” s’accompagne d’un développement régulier et progressif du même sujet. L’éloge d’une femme dont les qualités “sans égales” reviennent à Awa se poursuit par l’aveu d’amour de Bodo à cette femme charmante. La connexion est secondée par la reprise du comique de geste et de l’ironie et par le signe avant-coureur du crime futur qui aura lieu dans la cuisine. Entre autres discours récapitulatifs, nous notons les chansons qui s’intègrent à trois reprises dans *le foyer paroissial* en rassemblant les signes discernés dans d’autres espaces scéniques.

[...]
Je parais d’excellente humeur
Je vais, je viens, toujours actif,
Et mon cœur s’en dut-il briser,
je creuse sans répit et chante...
Et bientôt creuserai ma tombe.» (*La Négrresse Bonheur*, p. 51)

Dans *La Négrresse Bonheur*, le monologue (scène 3) renforce la suite logique de la scène d’avant. Si nous nous reportons à la thématique de ladite scène, surtout sa clôture, nous concevons une continuité et une addition de précision. Au cours de la scène présente, le signifiant “africain” fait son apparition pour la première fois et nous voyons le lecteur s’introduire dans l’univers de la pièce où il prend des assises réelles. Celui-ci sait maintenant que c’est en Afrique que Bodo est allé chercher Awa qui provoque le courroux de la mère “j’aurais dû [...] l’empêcher de partir en Afrique”, (*La Négrresse Bonheur*, p. 19). Elle devient une scène d’exposition. Dans “la salle de restaurant” qui réapparaît aux scènes 7, 9, 10 et 13 où se rendent les hommes pour boire et pour se divertir, les sujets de discussion sont toujours les mêmes, le football, l’insomnie de Philarmonic, son engagement politique et sa vocation de purifier le monde, le mariage de Bodo et son détachement quant à la chorale, le sexe, la beauté d’Awa et son pouvoir érotique. Par ailleurs, le dialogue des personnages et la réapparition du même espace scénique (“la salle de cinéma”) et son groupe d’objets attestent l’enchaînement sémantique des scènes 6 et 7 dans *L’Empire*. À la scène 7, Théa s’est endormie sur le livre qu’elle était en train de lire lors de l’intrusion de Kayser à la scène 6. Et au cours de cette même scène, elle s’entretient avec Homer au sujet de l’arrivée de Bargan et de sa conversation avec lui qui a eu lieu dans la scène précédente. Homer parle de la fracture de la cheville de Théa et de l’apparition de Roberto Kayser qui a eu lieu auparavant témoigne d’une succession temporelle. Théa relance la conversation sur les mêmes sujets tout en mettant en relief la

paradigmatique du présent. Une construction symétrique des syllabes est illustrative à ce propos.

Théa. C'est/ pas/ le /pied/, c'est /la/ che/ville !
[...]

Homer. Remue le petit doigt de pied. Détends-toi... Il a la gueule de Mandrake, le farceur... Mandrake, exactement... Prends un bain de pied... Il faut faire quelque chose. Santé !... Où en étais-je ?... A nos amours. Une petite couronne de fleurs d'oranger et une robe immaculée. Tu vas être la plus belle des mariées. Fièr de t'appuyer sur mon bras. (*L'Empire*, p. 26)

Théa. Je me suis endormie sur mon livre, tu sais... *elle rit doucement*. Pourquoi n'as-tu pas allumé?... Quelle heure est-il?

Homer. Ça va bientôt être l'heure de la première séance. (*L'Empire*, p. 55)

Dans *Skinner*, la vieille fait un compte-rendu du mécanisme de l'organisation. Elle nous renseigne sur la bagarre qui a eu lieu dans le café au cours de laquelle Skinner a perdu tout son argent. La réapparition de la tête découpée de Mani – exposée à la scène précédente à l'intérieur du hangar – opère le lien spatial et la propagation du mal. Dans *La Bonne Vie*, la réapparition de la cuisine marquée d'une modification aspectuelle fait preuve de succession logique en faveur du réel ; elle se remplit de cages à oiseaux pour se vider ensuite. Celles-ci connotent de par leur présence continue et variable l'écoulement du temps et la relation de dépendance.

La vieille. Et comment tu comptes payer ? On raconte sur le port que Yakov et trois de ses acolytes t'ont soulagé de tout ton fric. (*Skinner*, p. 72)

La cuisine.

Les cages sont vides.

Marie et Jules. (La Bonne Vie, p. 154)

3.2.2 L'objet est un élément enchaînant (réapparition du fusil)

L'omniprésence de certains objets sur le plan syntagmatique qui va de pair avec leur surgissement constant dans le dialogue s'avère un facteur d'enchaînement. Le fusil s'impose doublement dans le discours et dans l'espace (p. 105, 109, 126, 127) pour s'emparer enfin de tout le déroulement de la pièce (*La Bonne Vie*). Jules en parle souvent, s'en occupe et enfin s'en sert pour mettre un terme à la vie de Marie et à la sienne et, ce, pour en finir avec sa situation malheureuse de non-appartenance à l'espace.

*Jules tire sur Marie avec le fusil et la tue.
Ensuite Jules pointe le canon dans sa bouche et appuie sur la détente.
C'est la fin. (La Bonne Vie, p. 166)*

3.3 L'intervention logique de l'objet dans l'action

Quelques objets bénéficient d'une valeur mimétique et leur importance dramatique s'aligne sur leur omniprésence. Ainsi en est-il du fusil, du revolver, de la télévision et des cages qui nourrissent la signification et l'évolution de l'action dramatique et la situation du personnage. Ils ne sont pas de simples accessoires, complémentaires mais prennent part essentielle au raccommodage sémantique. Le "fusil" dans *La Bonne Vie* et le "revolver" dans *L'Empire* décident de l'achèvement de l'action. Ils sont des moyens d'attaque qui servent à tuer ou à se tuer.

*Kayser, désignant le revolver de Homer. 7,45, hein? Belle arme...
Homer. Très bonne arme
Homer. ... Je peux vous l'emprunter?
Homer. Si vous n'oubliez pas de me le rendre... Revenez vite! (L'Empire, p. 68)*

Kayser prend le revolver, applique le canon contre sa tempe et tire. Le coup ne part pas. Homer à son tour prend le revolver, fait tourner le barillet, porte l'arme contre sa tempe et tire. Le coup ne part pas. C'est à nouveau au tour de Kayser. Il fait tourner le barillet. La lumière baisse. Kayser dans le noir tire. Le coup ne part pas. A nouveau Homer. Puis Kayser. On entend une détonation longtemps plus tard. Plus personne n'a songé à compter les coups. (L'Empire, pp. 80-81)

La "télévision" qui apparaît dès le début de la pièce devient objet omniprésent au fil du texte. *La télévision* (dernier modèle, p. 9), *le satellite* (p. 10) et *l'antenne parabolique* (p. 46) composent l'espace compromettant de la modernité et de l'audio-visuel et connotent la puérité de Bodo. Le fait qu'il achète une télévision "dernier modèle" tout en étant au chômage avec "six traites en retard" est signe de sa maladresse, que sa mère va approuver au cours de la troisième scène. Elle le place au rang des imbéciles reprenant le discours de son père qui le compare à l'animal le plus imbécile, à l'âne. Bodo se manifeste en personnage passif car, revenu dans son pays, il fuit devant les malheurs qui l'y ont aussi. C'est l'élément de capitulation, de recul qui fournit le caractère inaccompli de ses actes. De plus, L'occupation de l'espace et du dialogue par la télévision renseigne encore sur la mésentente du couple. Le remplacement du dialogue par la voix de la télévision confirme l'exclusivité ; la

restriction “ne...que” est très significative à ce propos. Sa valeur métaphorique s’intensifie ; la réduction de son influence reprend en substance la décrépitude des personnages qui sont réduits à des voix. Au fur et à mesure de la progression du texte, sa voix qui imprégnait l’espace disparaît au profit de l’émission des images et l’emplacement qu’elle occupait se réduit jusqu’à la disparition car, à la fin, elle fut enlevée par les propriétaires.

La mère : (...) Son père n’avait pas changé d’avis pour autant, même s’il était résigné à laisser chanter Bodo dans la chorale de l’abbé. Il disait : Ton fils est un âne et l’abbé va en faire un pédé. Il a la tête dérangée. (...) Un faible, un crétin et un âne. Voilà ce qu’il est notre fils !... (*La Négresse Bonheur*, p. 21)

Une télévision grand écran, dernier modèle (...) (p. 9)

Un temps très long. On n’entend que les voix en allemand et la musique de l’émission de la télé (p. 12).

La télévision est allumée. (On voit les images mais sans le son) (p. 22)

La télé est allumée, mais sans le son. (p. 32)

La télévision grand écran a disparu (p. 44) (*La Négresse bonheur*)

Dans *La Bonne Vie*, le retour des “cages” sous-tend la récurrence de l’isotopie de volaille. Elle se manifeste à la première scène (merle, archéoptéryx, volaille, les oiseaux) et réapparaît à la deuxième scène (p. 108). La spatialisation s’opère par le passage de l’objet du niveau discursif au plan scénique à la scène 5 / *Jules entre avec une cage* (p. 124) /. Leur présence inconvenante notée à la scène 7 par l’indication scénique / *la cuisine submergée par des cages à oiseaux* / est sous-tendue par l’écœurement de Jules et sa volonté de s’en débarrasser. L’homogénéité des facteurs signifiants, discours intradiégétique et gestes, est à l’appui de la signification du mal-être. L’ultime sursaut se fait voir à la dernière scène de la pièce où il est question de l’aliénation de Jules qui s’identifie à l’oiseau dans une tentative de s’affranchir des contraintes sociales. Il s’enduit la peau de gélatine et se colle des plumes d’oiseaux sur tout le corps. Ses gestes connotent le fait de se désintéresser de ses engagements et son discours marque sa capitulation. Le recours de Michel Deutsch à la façon individuelle d’aborder l’espace ou de faire usage des objets qui y sont installés pour décrire les personnages au détriment d’une peinture “psychologique” est réaliste ainsi que le note Brecht,

les romanciers qui remplacent la description de l’homme par une description de ses réactions psychiques, qui donc dissolvent l’homme dans un pur complexe de réactions psychiques, sont infidèles au réel. L’homme doit être décrit dans ses réactions et aussi dans ses actions¹⁸⁶.

¹⁸⁶ Bertolt Brecht, *op. cit.*, p. 113.

Dans ma chair, la résistance se calcine...
[...]
Adieu Mary... (*La Bonne Vie*, p. 165)

3.4 L'agencement harmonieux des éléments verbaux et des éléments paraverbaux (Le rapport est de confirmation, d'élucidation ou d'appui... entre geste/dialogue/décor)

L'action dramatique est un ensemble d'éléments assortis, autant dire qu'elle forme un tout harmonieux. Le déploiement, de façon parallèle ou concomitante, du même signe ressortissant à des systèmes différents tient de la redondance sémique, indice de véracité. La gestualité du personnage qui embraye sur l'action dramatique va contrebalancer la situation constamment ébranlée. Sans qu'ils perdent leur autonomie, les signes linguistiques et les signes non-linguistiques procèdent par interrelation et interaction dans le procès de la signification « [ils] se renforcent, se répètent, se précisent et constituent dans tous les agencements réalisables, un faisceau de messages, un amalgame de langages¹⁸⁷.»

Dans *La Négrresse Bonheur*, l'origine spatiale d'Awa se note simultanément dans le langage dramatique et dans la gestualité. Les termes renvoyant à l'Afrique fonctionnent comme des indices spatiaux et Awa agit conformément aux habitudes africaines. Nous notons, entre autres, “foutou”, “toubab” (p. 22), “boubou” (pp. 23-24), tresses “djandjou” (p. 25), “les hyènes et les chacals” (p. 32), les “tam-tams”, les “marabouts” (p. 43). Par ailleurs, l'objet (“l'imperméable”) indique parallèlement au dialogue le mauvais temps. En plus, la structure geste-parole-geste est authentique, indice de complémentarité.

Awa, accroupie au milieu de casseroles et de bassines, fredonne doucement une plainte africaine. (La Négrresse Bonheur, p. 22)

Marie est sortie à la réplique précédente. Elle n'a donc pas entendu la dernière réplique de Jules. Celui-ci se lève enfin. Marie revient de la chambre à coucher vêtue d'un imperméable. Elle en tend un autre à Jules.

Marie. Il pleut et c'est comme s'il faisait encore nuit... Dépêche-toi, on va rater le train. (La Bonne Vie, p. 142)

¹⁸⁷ G. Girard, R. Ouellet, C. Rigault, *op. cit.*, p. 22.

Dans *La Négrresse Bonheur*, le lecteur s'intègre d'emblée dans un espace scénique qui a trait au réel vécu en l'absence de l'abandon à l'ordre habituel et concret des choses. Le contexte et les objets servent d'outils vrais aux personnages et participent de la signification globale de la scène. Plus tard, le langage dramatique s'y rapporte et exprime une situation définie et structurée des personnages et apporte une confirmation à l'objet mis en action. Awa commente le temps annoncé par le coucou qui s'avère redondant puisque, d'après Michel Corvin, «même si les objets ne sont redondants, au sens strict, que dans l'actualisation du faire, leur simple présence désigne leur emploi et par-delà les rapports des personnages¹⁸⁸.» Awa et Bodo s'entretiennent à propos des émissions télévisuelles quoique d'autres sujets, bien plus importants, s'y font jour et d'autres, de grand intérêt également, se dégagent même du non-dit. Dans *La Bonne Vie*, les cages d'oiseaux se manifestent conjointement avec le registre de l'oiseau et la réitération de l'encerclement est “au niveau de l'interprétation connotante, en redondance symbolique”.

Salle de séjour

Tapisserie avec motifs de sapins verts et têtes de cerfs.

Un canapé à fleurs et deux fauteuils recouverts de housses en plastique.

Une télévision grand écran, dernier modèle, et au-dessus suspendue au mur, une horloge suisse (souvenir du Berner-Oberland)

Bodo, en survêtement de sport, boit du schnaps les coudes sur la table. La table recouverte d'une nappe brodée.

[...]

Le coucou jaillit du chalet Suisse, au-dessus de la télévision, et fait coucou onze fois.

[...]

Awa : Bodo ! Il est déjà onze heures !...Viens ! (*La Négresse Bonheur*, p. 9)

L'attitude (mobile ou stagnante) ou la gestualité du personnage dans une situation déterminée sert d'appui au langage et, ce, en créant un rapport de continuité ou de complémentarité. Dans *Le Souffleur d'Hamlet*, le manque de discernement de l'acteur s'énonce simultanément par son acte et par son discours (p. 18). Skinner certifie la maladie de Rachid constatée dans son toussotement en l'insérant dans l'univers de mal auquel il appartient et en lui assurant le rapport incontestable à l'espace environnant (*Skinner*, 11). Dans *Dimanche*, le langage se poursuit par le geste pour se confirmer ensuite par “oui, comme ça”. Le texte procède alors par extériorisation et

¹⁸⁸ Michel Corvin, “La redondance du signe dans le fonctionnement théâtral”, *op. cit.*, c/4.

par association de signifiés. Les indications sentimentales qui scandent les répliques fournissent au lecteur des éléments pour décoder la signification puisque, d'après Alain Couprie, « [elles] colorent le texte d'une subjectivité élémentaire, à valeur universelle¹⁸⁹. » Les états d'âme des personnages, leur émotion, leur joie ou leur tristesse et leurs attitudes d'indignation ou d'émerveillement sont notés dans des expressions comme “étonné”, “joyeusement”, “impatiente”, “vivement”, “sursautant”. Leur manière convenable d'être, d'agir ou de réagir est un supplément de vraisemblance. Il en est de même des gestes vocaux ; les cris, les soupirs, les rires, les gémissements et les pleurs appartiennent au bruitage et s'associent souvent à d'autres codes scéniques. Ils se manifestent souvent dans les textes examinés, nous nous limitons à en citer quelques-uns :

Ginette : [...] C'est Rose qui m'a donné ces collants.
 Marie : Fais voir comment ils te vont... Marche un peu... Marche encore. (*Ginette se prend au jeu.*) Oui, comme ça... [...] (*Dimanche*, p. 45)

Rachid, riant puis redevenant sérieux (*Skinner*, p. 20)
 Théa se met à crier (*L'Empire*, p. 47)
 Ginette pleure, puis sort en courant. (*Dimanche*, p. 61)
 Rose pleure. (*Dimanche*, p. 91)
 Il éclate de rire (*Le Souffleur d'Hamlet*, p. 94)
 Le père rit joyeusement (*La Bonne Vie* p. 125)
 Effondrée sur le tapis. Elle pleure. (*Dimanche*, p. 70)

La conjonction qui en découle apporte alors un supplément de précision en faveur de l'authentification. L'adéquation des costumes fait partie de la redondance sémique puisque, d'après Michel Corvin, « les redondances ont [...] un caractère à la fois matériel (quand il s'agit de la réitération de la substance du signifiant) et un caractère conceptuel (quand plusieurs signifiants convergent vers le même signifié)¹⁹⁰. » L'usage adéquat des signifiants vestimentaires (le foulard) appuyé par l'expression “Il pleut” dégage l'effet de vraisemblance (*Dimanche*, p. 73). Ainsi en est-il de la convenance des costumes au contexte spatio-temporel. Nous notons, à titre d'exemple, la manière de la concierge de se vêtir quand le directeur se rend chez elle la nuit. Elle est “en robe de chambre à fleurs, en pantoufles et en bigoudis” dans un état de repos, elle bâille de sommeil et dort à plusieurs reprises. Dans *L'Empire*, l'acte

¹⁸⁹ Alain Couprie, *op. cit.*, p. 25.

¹⁹⁰ Michel Corvin, “La redondance du signe dans le fonctionnement théâtral”, *op.cit.*, c/3.

de l'illusionniste est conforme à l'ensemble des conditions existantes. C'est tout à fait le contexte convenable (décor, personnage et gestes). Le discours développe ce qui est exposé par les indications scéniques, à savoir l'irréel, grâce à l'évocation des personnages fictifs (*L'Empire*, p. 10). Le fait de s'adresser sciemment au public multiplie les renseignements et les recommandations directs en rapport avec la scène imaginaire. L'accomplissement des gestes dans le temps exact est une addition d'authenticité au texte. Comme à l'ordinaire, la fréquentation du bar (*L'Empire*, p. 28) et la projection du cinéma s'effectuent la nuit (*L'Empire*, p. 37, 55).

La concierge ouvrant la porte. Elle est, comme il se doit, en robe de chambre à fleurs, en pantoufles et en bigoudis. Monsieur le directeur... Elle bâille et se frotte les yeux. Je... Je suis très honorée... Monsieur le directeur, vous savez l'heure qu'il est? La concierge. Il est trois heures du matin, monsieur le directeur. Et mon mari... (Le Souffleur d'Hamlet, p. 67)

*On entend les discrets ronflements de la concierge qui s'est installée dans le fauteuil miteux de la loge et qui s'est endormie. (p. 72)
La concierge bâille et ses yeux se ferment malgré elle. (p. 73)
Dans son demi-sommeil. (p. 74)*

La mise en avant de l'espace dramatique en tant que support matériel de la représentation s'effectue par le déploiement des gestes et des déplacements contextuels et par la réalisation des événements diégétiques annoncés au préalable. Le hangar s'ouvre sur l'avenir et dégage des "images-signes" dans *Skinner*. Le discours de Rachid prédit la rencontre qui aura lieu ultérieurement entre Skinner et Vandam, l'un des commis du passeur, dans la chambre béante d'un immeuble en ruine (scène VIII). L'achèvement des événements diégétiques enchâssés dans le langage est favorable à l'enchaînement spatial, à la continuité temporelle et au déploiement du réel. L'acte accompli de Mani de rassembler des os et des viscères réintègre l'action dans l'espace théâtral, aire du jeu. La représentation de Leila qui chante à la scène XII s'avère l'actualisation d'une information évoquée antérieurement. La réalisation immédiate de l'énoncé est un surcroît de pertinence.

Mani saute du conteneur avec ses sacs en plastique pleins d'os, de viscères et entraîne la vieille. (Skinner, p. 38)

Homer. Allume-moi une cigarette.
Théa. ...
Homer. Tu as dit quelque chose ? Il prend la cigarette allumée de la bouche de Théa.
(*L'Empire*, p. 72)

4. LE RÉEL ET LE SYMBOLIQUE ; “PAS DE REEL HORS LE SYMBOLIQUE ET L'IMAGINAIRE”

Le réel s'incarne incontestablement dans les images ou dans les idées et notamment dans l'imaginaire, puisque, d'après Jean-Jacques Rassial, « En effet, loin de constituer une catégorie autonome, le réel dans la structure ne se définit pas hors le symbolique et l'imaginaire¹⁹¹. » L'espace dramatique et ses constituants ne se restreignent nullement à la concrétisation de l'aire géographique et, corollairement, la valeur symbolique du procès-verbal de l'univers passe en premier. Le langage et le personnage communiquent implicitement ou métaphoriquement le réel, et le symbolique du déjà-dit et du signifié inachevé s'avère additionnel. Il s'agit de signifier, faire penser mais non reproduire à la lettre ce qui est dans la vie car « [...] au théâtre, *tout* est signe, tout est idée, travail, préméditation. Ce qu'on voit n'est jamais l'essence même de la réalité mais son image. Même un spectacle qui se fonde sur une vérité, voire sur l'Histoire, demeure un spectacle ; il peut être vraisemblable, mais il n'est jamais *vrai*¹⁹². »

4.1 ALLER AU-DELÀ DU “PERCEPTIBLE”

4.1.1 Un état de crise généralisé

L'image connecte symboliquement le monde, le représente au détriment de la matérialité. Car « l'infiltration d'images du monde ordinaire pourrait constituer comme des reflets du réel à l'intérieur des œuvres artistiques. Ceci ne signifierait pas que le réel entrerait dans l'art mais plutôt que dans l'espace de l'art se créeront des trous, des ouvertures qui donneraient des points de fuite par lesquels nous pouvons percevoir le réel environnant¹⁹³. »

¹⁹¹ Jean-Jacques Rassial, op.cit., 36.

¹⁹² Diane Pavlovic, « L'être et le paraître : une question du XVIIe siècle posée aujourd'hui » Jeu : revue de théâtre, n° 44, 1987, p. 154-168. [http : //id.erudit.org/iderudit/27480ac](http://id.erudit.org/iderudit/27480ac). p.157.

¹⁹³ *Espace du réel et espace du théâtre, des images du monde s'infiltrant dans la représentation théâtrale* op. cit., p. 13.

Imprécation dans l'abattoir et *Skinner* nous introduisent dans un univers de bouleversement irréparable et de déshumanisation. La façon de se conduire de Skinner l'identifie aux autres et l'intervention de la police en faveur de l'organisation puise dans la débauche commune. Les réfugiés sont à l'image des citoyens défavorisés et sans recours.

Leila. [...] Tu as fini par faire comme tout le monde.
Tu as fait comme tout le monde. Tu as bouffé la viande sucrée du type qu'ils ont buté il y a huit jours. (*Skinner*, p. 25)
[...]
Leila. [...] Tiens les deux flics regardent dans notre direction. On ne peut jamais savoir si un de ces connards de flics ne fait pas lui-même partie de l'organisation... On ne peut jamais savoir... [...] (*Skinner*, pp. 27-28)

Les allusions à la déperdition du monde actuel défilent dans *Imprécation dans l'abattoir*. La bourse et les valeurs fonctionnent de façon identique et leur réduction synchronique indique leur similarité nuisible. Elles pâtissent de la même chute ; d'une part, suite à des milliards de dollars versés lors des guerres, la bourse est en mauvais état. Un trop-plein de transactions financières ou commerciales des valeurs a provoqué leur détérioration. D'autre part, c'est la toute-puissance de la décadence ("les valeurs se dévalorisent" ; p. 15) qui découle de l'injustice (p. 24), de la détérioration de la souveraineté, victime de la convoitise et des relations corrompues (pp. 38-41), et de l'inexistence des principes et d'idéologie (pp. 44, 51). La restriction dépréciative "Il ne reste que le triste spectacle d'histrions du pognon" qui inclut le terme péjoratif "histrions" et l'expression "pays des passe-droits" (p. 43) corroborent la signification de l'effondrement. C'est la prédominance de la mafia (p. 48) et c'est le mal qui sévit dans le monde entier.

cours de la bourse
marché des valeurs
qui s'effondrent.
Cash
Crack
Crash –
en milliards d'années-lumière,
en milliards de dollars,
à la roulette ! (*Imprécation dans l'abattoir*, p. 21)

Vain, mille fois
Vain celui qui vit de certitudes !
Et niais
et pareillement fou
celui qui croit aux principes ? (*Imprécation dans l'abattoir*, p. 44)

Il en est de même de la démocratie qui, au lieu de contribuer au développement des pays en sauvegardant la liberté individuelle, va contraindre au silence les insurgés. Son assimilation à la prostitution notée dans le syntagme “peep-show démocratique” va en accentuer la dépravation (p. 26). Rares sont les rescapés des combats qui s'organisent contre les Palestiniens et nombreux sont les morts, les handicapés ou les expatriés. Et la réaction universelle face aux infractions est le mutisme qui éternise la souffrance. En l'absence absolue de révolution organisée (p. 42), nous assistons actuellement à la désagrégation des révoltés, leur déportement (p. 41), leur installation dans des guettos (p. 32-33) et la réduction de leurs manifestations à des émeutes. La mise en lumière de l'état généralisé de déstructuration se développe également dans *Imprécation 36*. C'est la dégradation des valeurs et la vacuité, c'est l'obstruction et la chute des rêves, c'est l'emprisonnement et les gloires fanées et c'est l'automatisme et la corruption. Le monde est en désordre (*Imprécation 36*, p. 70) et est menacé de disparition (*Imprécation 36*, pp. 41-48).

Universel ordre moral
 En fatale doctrine
 N'admettant pas d'objection !
 Parfums d'Arabies...
 O démocratie
 Il n'est plus temps de te coucher
 Devant le djihad des islamistes – (*Imprécation dans l'abattoir*, p. 29)

Les conditions de vie des individus au sein des sociétés sont mauvaises. La diffusion simultanée des renseignements sur l'isotopie de réaliser son indépendance et son existence et la sémantique de l'espace socio-économique manifeste la collision perpétuelle de deux domaines en mouvement. La vie socio-économique est bouleversée et les individus endurent le chômage et la situation financière désastreuse. Dans *Dimanche*, la mine est confinée à l'inaction et les ouvriers/grévistes sont des révoltés. Ceux-ci se dressent contre l'ordre établi et essayent de remédier à l'injustice qui règne. Le discours/illustration établissant le rapport scénique/extrascénique s'ouvre sur cet univers masculin de disjonction et de séparation qui tient de la dénonciation de l'ordre politique en place. Un des fondements théoriques de la bourgeoisie et de ses développements historiques est condamné. En parlant de *Dimanche*, Michel Deutsch dit : « il ne s'agissait d'ailleurs pas de juger de la valeur politique d'un tribunal populaire, mais de montrer qu'une aspiration égalitaire se

manifeste aujourd'hui, une visée antiétatique, qu'il y a critique d'un des appareils principaux de l'Etat bourgeois, le judiciaire. » C'est la peur de se faire virer ou de se faire retrancher du salaire (p. 149) et c'est l'obligation d'économiser "Tu aurais pu économiser ça! Quelle idiote tu fais!" (*La Bonne Vie* p. 150, 152). Pire encore, c'est la constance du chômage ; Bodo (*La Négresse Bonheur*) rappelle René (*Dimanche*). Et désarmé et dépossédé des moyens de subsistance, l'être s'abandonne à l'alcoolisme ou au suicide pour s'en sortir. Le désœuvrement et le désespoir dominant totalement la vie de René qui se tue. Tous les réfugiés sont membres de cette société de désavantagés. Le pluriel est le signe de la synthèse de l'unité et de la multiplicité, de la ressemblance généralisée. La situation sociale et financière déficiente induit le désengagement familial ; Rose recherche un travail en ville car ça fait "un salaire de plus" (*Dimanche*, p. 27).

Françoise: [les mineurs] vont voter la grève, aujourd'hui ou demain... C'est les syndicats qui hésitent, mais les gars sont vraiment décidés... (*Dimanche*, p. 35)

[...]

Françoise: C'est la première journée vraiment belle. Ce soir, c'est la première séance du tribunal populaire. (*Dimanche*, p. 79)

[...]

Françoise. [...] A dix heures, il y a une assemblée générale pour l'élection du comité de grève. Le comité est élu tous les jours... (*Dimanche*, p. 80)

La mère: On a trouvé... On a trouvé le petit René dans les bois. Il est mort.

Le père. Mort?

La mère. Des enfants, qui allaient à l'école ce matin, ont trouvé son corps au pied d'un stère de bois. Il y avait une bouteille de schnaps et un fusil à côté de lui. Les gendarmes de Merlebach sont venus. Ils sont à la recherche maintenant des vagabonds – on dit que ce sont des chômeurs. Ils ont été aperçus dans la forêt de sapins il y a quelques jours. Mais ce n'est pas un crime. René ne trouvait pas de travail depuis que... Ginette! Mon Dieu! ... (*Dimanche*, p. 63)

La barbarie va se ranimer ; l'homme se trouverait désormais devant la nécessité de faire usage des moyens qu'il condamnait auparavant car il n'existe nulle autre manière d'en finir avec cette situation de la toute-puissance des gouvernements et de l'indifférence des responsables. Le dramaturge nous avertit d'une future cruauté tout en sonnant le glas d'une réparation envisageable. Quoique historiques et descriptives, les nominations "l'extrême droite", "l'antisémite", "la vichyste", "la nostalgique de l'Algérie française", sont péjoratives et portent des connotations d'excès ou d'extrémisme. Les tentatives de rétablissement se sont soldées toujours par

¹⁹⁴ "L'écriture au présent", Entretien de Jean-Pierre Sarrazac avec Michel Deutsch, *op. cit.*, p. 96.

l'échec. Le manquement de la république à se rendre à l'objectif d'établir un pouvoir équitable propage la misère. Le capitalisme où la hiérarchisation et la primauté du profit financier s'appliquent au préjudice des "petits gens" sévit en permanence. Tous les soubassements d'un monde équitable sont néantisés. Le morcellement du pouvoir politique de la France qui défendait autrefois l'humanisme met définitivement un terme à la réparation.

Mais prenez garde !
La plèbe
Un jour redeviendra horde féroce !
Sans avenir autre que le crime
et la vengeance,
poussée par le vil démagogue de la droite extrême,
l'antisémite, la vichyste, la nostalgique de l'Algérie française – (*Imprécation de l'abattoir*, p. 29)

Mais République bafouée,
[...]
République sans volonté de destin commun
République !
Qu'as-tu fait de la souveraineté des citoyens !
République
Qu'as-tu fait de la fraternité ?
République qu'as-tu fait de la République? (*Imprécation dans l'abattoir*, p. 41)

Dans la nuit, une jeune femme épuisée, traîne derrière elle des lambeaux d'un drapeau tricolore. (Imprécation 36, p. 69)

4.1.2 Le monde, un "large camp d'extermination"

Dans les textes examinés, l'espace dramatique, le langage, les actes et les gestes des personnages assimilent l'univers à un large "camp d'extermination" où se déploie la torture physique et morale. Il est régi par la loi du plus fort et toute la cruauté des enfers peut y être vécue et ressentie, dénué qu'il est des principes et des valeurs. Pas de grils, de pals et de fouets, les armes et les bombes atomiques s'y substituent. C'est la mise en œuvre du mal sous toutes ces formes, les guerres sont partout et les individus sont à la fois bourreaux et victimes. Il n'y a pas d'échappatoire mais un tourbillon infernal s'empare du sort de tout le monde. L'Histoire témoigne de la mise à mort continue de la masse par des méthodes industrielles, inventées nouvellement, pour des massacres organisés dont chacun est condamné pour l'éternité à subir le poids.

Même si *Imprécation dans l'abattoir* prend pour toile de fond la guerre du Golfe, elle élargit son propos tragique à celles qui se sont déroulées tout au long du siècle dernier dans des espaces réels distincts. L'Histoire contemporaine a vu naître tant de génocides : la deuxième Guerre Mondiale (p. 47), la guerre du Vietnam (p. 12), la guerre en Irak (p. 15, 20, 42, 43...), les attaques continues sur les Palestiniens (P. 29, 35, 36, 40...),... N'est-ce pas une politique d'extermination qui s'opère actuellement sur ces derniers sans interruption pour les faire disparaître et les exiler de leur territoire pour en prendre possession. L'humiliation et l'injustice nourrissent ce conflit éternel qui oppose deux forces inégales. Et pour décrire la situation désespérée de ces brutalisés, le dramaturge use ironiquement du titre d'un programme télévisé (roue de la fortune). Dans une sorte de jeu de mots, il le modifie en "roue de l'infortune" pour dire que dans ce jeu barbare, les Palestiniens sont en proie à un complot qui provoque perpétuellement leur perte. L'allusion à la politique hypocrite qui prend violemment possession du sort de l'humanité se note aussi dans le texte. Le monde peut être considéré comme un prototype des camps de déportation construits durant la deuxième Guerre Mondiale. "L'Etranger" qui fait son apparition dans la deuxième partie signale que l'installation de la paix est illusoire et opposée à la nature des êtres. La seule vérité est le mal, c'est pourquoi il faut promouvoir les gestes d'"égorger" et de tuer pour exceller dans les guerres. Les bouchers regrettent le temps passé et arrivent mal à se retrouver dans le monde actuel. Le paradigme de la désorientation se note dans les expressions : "vous trébuchez sur la paix", "vous avancez péniblement dans cette paix", "mais vous tous qui ressentez comme un obscur regret" (p. 56). Leur univers fut la "boucherie" d'autrefois où ont eu lieu de nombreuses guerres et crimes comme indique l'expression "dans cet endroit qui est le nôtre". Le renoncement obligatoire à leur nature pour supporter la vie nouvelle se note alors dans l'expression "et il nous a fallu renoncer à nous-mêmes pour survivre".

Ne laissez pas rouiller vos couteaux.
 Affûtez les lames tous les jours,
 C'est un bon conseil.
 Et toi, capitaine,
 Entraîne ton bras à frapper,
 Ne laisse pas se perdre le beau geste d'égorger !
 [...]
 Crois-moi, ménage tes forces !
 Rien n'est éternel –
 Seule cette tâche de sang sur les mains
 Que toutes ces années n'ont pas réussi à effacer. (*Imprécation dans l'abattoir*, p. 56)

Les idées que se font les bouchers contredisent celles qui sont établies et l'attitude de soutenir la paix ne peut pas être la leur. Ceux-ci opposent la pérennité conflictuelle à la précarité de la paix inventée, indice de l'omnipotence du passé criminel. Une énorme disproportion en résulte et le temps doit reconnaître sa déficience face aux choses immuables. Autrement dit, la guerre continue à perdurer et à se structurer et le temps passe sans rouiller les armes ou estomper la tâche du sang qui est l'indice de la guerre bientôt ressuscitée. La survivance du passé fait admettre la dégradation éternelle et la vision d'un espace-temps statique. L'érosion temporelle dérive de la résurgence impérative de la guerre ; l'armement/le désarmement ; la perpétuité/l'instantanéité ; l'emprise/la carence ; la fermeté/la déstabilisation ; l'immanence/la frivolité ; le renouveau/la circularité ; des moyens de réalisation intacts/inefficacité, ressources faibles ; indemnité (sans dommage matériel)/valeur ou intensité atténuée ; succès/échec. La guerre a ses fondements et sa logique et son dessein se targue de toujours sauvegarder le pouvoir. L'Histoire puise constamment dans le mal et emprunte à la même intention de détruire. *Imprécation 36* rapporte l'histoire de Richard III le tyran, "l'assassin cynique et criminel" (p. 28...30), celle du trafic d'organes comme profession à exploiter vu ses profits illicites (p. 47) et celle du meurtre de la princesse Diana suite à la transgression de la royauté (p. 49). Le sujet de la dégradation caractéristique du monde actuel se prolonge dans le texte ; "les hypocrisies et impostures" affluent (p. 57, 58, 64), les estropiés et les démunis sont les victimes des systèmes politiques autoritaires qui se désintéressent de leurs besoins et nécessités (p. 57, 59... 62, 65). Les morts qui surviennent après la décolonisation de l'Indochine et de l'Algérie sont nombreuses (p. 57, 65).

Trente dollars le baril de brut !
Le sabre contre le cimetière,
C'est "la logique de la guerre". (*Imprécation dans l'abattoir*, p. 15)

Un bain de sang – qui s'accommoderait d'un bain de sang? Tout un enfer de l'extrémité de l'Asie aux djebels d'Algérie. (*Imprécation 36*, p. 57)

4.1.3 La perversion politique afflue de partout

Les systèmes politiques qui se posent contre la liberté individuelle et qui privent les gens des ressources essentielles pour se les approprier vont réduire à néant l'espoir d'une vie équitable. Ils ont tous pour fonction ultime, non la séquestration

mais l'extermination, plus ou moins rapide, des populations en se désintéressant de tout souci d'humanité. Celles-ci furent ensuite, selon les cas, massacrées ou exilées. La guerre est le principe fondateur et commun à tous les régimes politiques. S'ensuivent les meurtres systématiques des résistants et des opposants politiques. Les régimes politiques qui gouvernaient alors n'ont-ils pas eu recours aux bombardements aériens, aux bombes atomiques et aux crimes? Les différentes nations participent de la même détérioration et la corruption politique irrémédiable illustre la dépravation caractéristique des unes et des autres.

Le caractère propre du monde s'articule autour du pouvoir et de son associé indissociable, l'argent. Il n'y a plus de politique... partout la spéculation, les actions de la bourse, l'argent. (*Imprécation 36*)

Imprécation dans l'abattoir se fonde sur la situation politique contemporaine. Il y existe une volonté de renouer avec le théâtre politique puisque, d'après Jean-Louis Hourdin, « il s'agissait de faire un grand poème sur l'état du monde aujourd'hui¹⁹⁵ ». Michel Deutsch le dit aussi,

j'ai commencé à écrire *Imprécation dans l'abattoir*, vers la fin de l'été. Le texte, comme le spectacle, ont été fabriqués pendant les préparatifs de la guerre de Golfe. J'étais convaincu qu'elle aurait lieu. La première du spectacle se déroula à Dijon, le jour où les armées alliées ont attaqué l'Irak. Donc il y a certainement, en arrière-plan, la guerre du Golfe¹⁹⁶.

Les prétextes que les armées alliées ont avancés ne sont qu'un ensemble de mensonges et les conséquences qui résultent en sont les preuves. Ils ont longtemps exagéré la puissance de Saddam Hussein, son armement et sa volonté de faire la guerre aux Américains. Les génocides et les destructions qui se produisent révèlent l'énormité de ce mensonge. La guerre menée, au nom de la démocratie, ne fait que nourrir la soumission et favoriser l'entrave de la faculté individuelle d'agir. Actuellement, l'Amérique s'empare du pouvoir, s'octroie la puissance et soumet les Irakiens à un despotisme politique qui prend le relais de l'autorité dont disposait auparavant le “tyran” Saddam. Au gouvernement démocratique de tous, elle oppose

¹⁹⁵ Chantal Boiron, *Entretiens autour d'Imprécation*, In théâtre/public n° 136/137 juillet-octobre, 1997, p. 11.

¹⁹⁶ Propos recueillis par Chantal Boiron, *Acteurs* n° 90-91, Mai-Juin 1991, p. 40.

une politique autoritaire dictatoriale qui dépasse toutes les limites. Sous le joug d'un tel régime, les Irakiens sont démunis de tout droit légal de décision interdit par le pouvoir d'autrui. Une technocratie moderne se fait jour aussi par une autre manière de manipulation des foules. Michel Deutsch annonce :

On nous a tellement abusés sur la capacité de Saddam Hussein à mener une guerre contre les Américains, tellement dit que l'Irak était la quatrième puissance militaire alors qu'il suffisait d'ouvrir une revue militaire pour se rendre compte de l'énormité de ce mensonge. *Imprécation dans l'abattoir* a rapport à tout cela¹⁹⁷.

L'actualité, c'est l'absolutisme américain qui s'est imposé dans le monde entier suite à la deuxième Guerre Mondiale. Il est impensable de se défendre contre la désorganisation ou la destruction qu'il va provoquer. L'occupation excessive de la langue anglaise dans le texte français fait écho à cet autoritarisme.

L'avenir nous appartient!
US go home (*Imprécation dans l'abattoir*, p. 12)

Pour la nouvelle croisade,
mille vaisseaux appareillent,
les porte-aéronefs scintillent sous le soleil,
les super-étendards appontent,
Guerre à l'Orient!
Liquidons enfin les légions de Saladin!
Le combat,
de Bagdad à Jérusalem,
Mer rouge
- sang de l'incendie -
au roulement de tambour :
en avant! (*Imprécation dans l'abattoir*, p. 15)

L'agressivité historique palestino-israélienne marquée par une énorme disproportion des effectifs et des militants est aussi mise en valeur dans *Imprécation de l'abattoir* (p. 35). L'injustice y prend toujours le dessus et la tuerie sauvage des Palestiniens faibles et sans défense se reproduit continuellement. La politique décline et pratique actuellement l'obstruction de la diversité idéologique et de l'objection. Le dysfonctionnement s'empare des institutions sociopolitiques égocentriques qui se jouent du peuple et ignorent ses besoins. La dégradation de la politique en France, comme partout ailleurs, puise dans la réalité d'une transformation négative qui s'est

¹⁹⁷ Propos recueillis par Chantal Boiron, *op. cit.*, p. 40.

opérée. La déformation résultant des principes longtemps défendus s'impose dans le monde entier. L'hypocrisie a tout envahi, y compris la littérature. Compte tenu d'une interdépendance corruptrice, la politique qui opte pour la simulation mystifie la littérature. Cette dernière s'est convertie d'opposant à la politique en allié. Elle est dénaturée car le politique se pare du titre de littérateur pour manifester son affiliation politique. Elle en est dorénavant la partisane et ne peut plus objecter contre ses imperfections en faveur du citoyen. L'univers s'enfoncé irrémédiablement dans la corruption et le laisser-aller. Le projet de nombreux politiques consacrés à la nation est tronqué, étant donné que leur ultime aspiration était de se procurer la gloire et le pouvoir. Le peuple se fait souvent rouler par ces gouvernements qui ne se soucient que de leur propre intérêt et leur façon de faire dément souvent leur discours. Le dramaturge s'en prend violemment à Mitterrand – l'un de ces politiques – en lui reprochant de ne s'occuper que de puissance alors qu'il fallait se rendre aux exigences du peuple. Il condamne les responsables, les possédants de l'autorité politique, qui font généralement preuve d'un égoïsme forcené. Les restrictions "ne... que" ne laissent place qu'aux despotes en dépit de toute possibilité de réparation.

Le métier d'écrivain alors faisait fatalement rouler à droite. C'était autrefois. Aujourd'hui, la littérature est à gauche, est de gauche. C'est pour cela d'ailleurs qu'il n'y a plus de littérature. (*Imprécation 36*, p. 85)

[...] Aux Grands Hommes la partie reconnaissante – jouer les Grands Hommes contre la sociale, contre la révolution. De toute façon, il n'y a que le pouvoir qui compte. L'essentiel, c'est le pouvoir – la jouissance suprême. (*Imprécation 36*, p. 88)

[...] Il n'y a plus de politique. Il n'y a plus que l'économie et la morale. Et l'argent, le capital, le capital financier et la morale amoralisée, l'hypocrisie et les faux témoins ! (*Imprécation 36*, p. 90)

La perversion atteint le courant précurseur de la révolution, à savoir le socialisme. Celui-ci qui s'est érigé en protecteur et porte-parole de la classe ouvrière en se dressant contre l'injustice et la hiérarchie sociale se corrompt et se compromet en abandonnant ses idées de base. Le Parti socialiste, parti français de gauche issu "du courant de pensée socialiste, en particulier de la Section française de l'Internationale ouvrière", n'est plus "un parti ouvrier". Il s'y prend mal avec le social et se désintéresse actuellement de la situation médiocre du peuple. L'aspiration à la gloire qui compromet les préceptes et les valeurs d'autrefois passe en premier. L'histoire a changé d'aspirations et a renié les chefs-d'œuvre des Grands Hommes qui ont soutenu

la création et l'immortalité de la patrie. Ceux qui devaient épargner au pouvoir toutes les tares éventuelles se sont adonnés à la corruption. Leur manière d'être fut de s'opposer au bien et au correct et d'agrèer à la seule fin de se garantir des bénéfices. Ils ont agi "comme les autres" et avec "l'avidité des autres" et le renoncement consécutif aux principes est commun. L'identification relève d'un monopole politique et d'un capitalisme étatique préjudiciable quant à la progression des libertés individuelles.

[...] Je n'ai pas su l'empêcher, je n'ai pas voulu l'empêcher et je n'ai pas pu l'empêcher. C'est une pente naturelle. Le monde entier – les principes ne servent plus qu'à dire ce monde entier – est devenu l'objet de l'appropriation privée, du compte en banque privé, de l'épargne privée ! (*Imprécation 36*, p. 91)

La désindividualisation va de pair avec le despotisme. L'être humain est dorénavant membre d'un groupe de personnes interchangeableables et ne dispose plus d'aucun moyen pour reconstituer son identité. Il est dépourvu de son être et de la volonté fondatrice de l'action. Ainsi, il se réduit à un témoin passif, sinon complice, de cette violente agression. Le dépaysement résultant de l'espace de la révolution induit le désordre et la mise en jeu de la vie d'autrui. Le peuple n'est plus en mesure de se créer son propre destin ou de contrer le déploiement du système politique qui fait mauvais usage des ressources du pays comme le souligne l'expression "prendre en main leur destin" (*Imprécation 36*, p. 71). La dégradation caractéristique du monde moderne s'étend à la totalité de la collectivité. Ceux qui défendaient autrefois la masse trahissent leurs engagements passés, se soustraient à leurs obligations envers elle et la manipulent à des fins intéressées. Sa mise à profit a abouti à une "génération orpheline". L'état abject inspire, en conséquence, le dégoût :

Le journaliste. Je voulais raconter l'époque qui m'a vu naître et grandir, [...] je poursuivais à travers cette époque où les guerres coloniales furent menées par des gouvernements de gauche... Mon enquête irait jusqu'à aujourd'hui en se frayant un chemin dans l'abrutissement général, la falsification, l'apathie de cette fin de siècle... (*Imprécation 36*, p. 65)

4.1.4 La dégradation des valeurs

La révélation de la dégradation des valeurs qui met en péril l'existence de l'homme dans le monde actuel est également incluse dans les images, dans les

allusions ou dans les gestes symboliques. Le Cosmos est dénaturé, et l'automatisme et l'homogénéisation ont foulé aux pieds la différentiation fondatrice de la richesse. Le dénuement de l'être néantise le potentiel de vivre paisiblement. Les principes et les valeurs qui régissaient le monde d'autrefois s'exposent actuellement à la décomposition. La France voit s'anéantir ses principes, longtemps réclamés par la Révolution, à cause de la colonisation. Ses défaites actuelles s'opposent à son rôle humain d'autrefois : le geste de l'illusionniste sous-entend l'effondrement de son pouvoir et le sang qui coule est symbolique de la ruine irrévocable. La conjonction de coordination "mais" introduit le parallélisme entre deux positions antinomiques passé/présent et les périphrases rassemblant des qualificatifs opposés connotent le mauvais usage des dispositions antérieures. Le raffinement dans le mal cause du tort à sa position passée de protectrice de la liberté individuelle. Les phrases exclamatives expriment l'indignation et l'étonnement de Kayser face à son déclin. La France a abusé des peuples colonisés et a exercé sur leur territoire des transgressions politiques, économiques et humaines pour des centaines d'années. Les expressions qui illustrent sa chute sont : "sauvagement attaquée", "fusillée dans la gloire et l'honneur de son drapeau". « Les historiens, après les militants colonialistes en leur temps, soulignent classiquement l'incohérence existant entre l'affirmation des principes républicains par la France (« Liberté, Égalité, Fraternité ») et la pratique autoritaire de la colonisation, notamment par l'intermédiaire du Code de l'Indigénat et du travail forcé¹⁹⁸. »

Kayser. [...] Pour vous ce soir, Mlle Malidor incarne la France ! La France, mesdames et messieurs – la France, telle la puissance des contes de fées, dort !... Chut ! Et maintenant, phénomène inouï, de l'Eglise jadis, fille de 1789 et des Droits de l'homme d'aujourd'hui, la France éternelle va s'élever au-dessus des siècles portée par sa seule gloire... à deux mètres du sol !... (*L'Empire*, pp. 12-13)

L'illusionniste déclame son texte tout en exécutant une danse de scalp autour de la jeune femme en lévitation. Puis il s'arrête soudain et, après un moment d'insoutenable suspense, il arrache le drapeau qui couvre Mlle Malidor, s'en saisit et, froissant l'extrémité rouge de la bannière, fait couler un flot de sang sur la scène. (L'Empire, pp. 13-14)

Kayser. [...] Mais voici le drame ! Mesdames et messieurs, voici la France, terre de liberté et de culpabilité, sauvagement attaquée par les peuples d'Asie et d'Afrique abusés par le Marxisme. La France, mère du progrès et émancipatrice du genre humain, fusillée dans la gloire et l'honneur de son drapeau éternel par la conspiration communiste ! (*L'Empire*, p. 13)

¹⁹⁸ Colonisation française - Africaciél.com ; www.africaciél.com/afrique/portail/index/Colonisation...

L'opposition passé/présent fait constamment écho à la décadence. Les principes d'égalité et de liberté issus de la Révolution Française sont violés. L'égalité qui, par définition, exige le partage sans distinction des biens entre les individus et qui se fonde sur la solidarité, l'abolition de tous les privilèges et l'égalisation des conditions et des droits est devenue la négation de la démocratie et a abouti à un pouvoir sans partage. Et au lieu de favoriser un monde équitable, elle a provoqué sa destruction par une soumission absolue à la volonté unique, génératrice d'une société apathique et passive. Le présent a également vu détruire la résistance qui a fait naître l'égalité dorénavant perdue. La métaphore continue du chapitre *La liberté guidant le peuple* et *Miss France – Fraternité* dans *Imprécation 36* traite de la décomposition progressive des figures emblématiques de la République, liberté, fraternité, égalité (Marianne) et de la liberté (Jeanne d'arc et Antigone) en les traitant de femmes corrompues. Les signes véhiculés constituent une représentation théâtrale des informations historiques. Ceci dit, Michel Deutsch qui puise son matériau dans notre présent historique en utilisant différentes écritures pour l'actualiser, au détriment du calque, applique alors le "détour".

[...] les morts doivent se survivre, Miss Liberty ! La poitrine dénudée enjambant des cadavres. (*Imprécation 36*, p. 69)

[...] vous êtes cette femme, cette fille. Vous êtes cette jeune sportive aux cheveux courts. [...]
Jolie petite madame, [...] ce rêve d'être pendant toute une année une putain idéale (*Imprécation 36*, p. 79)

Le désordre englobe aussi la notion de République et réactive de façon inattendue l'injustice. Ses principes disparaissent, ressurgissent pour être ensuite revendiqués par différents révolutionnaires mais n'ont jamais porté à bien le destin du peuple. La liberté, la fraternité et l'égalité qui devaient étayer l'instauration d'un système politique égal ont subi les pires déformations. Michel Deutsch met continuellement en relief les avatars de la République et de ses principes et l'échec de l'Histoire à en faire bon usage. Marianne, la représentante de la République et de sa devise a changé de rôle et ne dispose plus de la pureté d'autrefois. La conversion radicale de la pudeur à la prostitution annule l'espoir d'une réhabilitation. Les temps où la France luttait pour les intérêts de l'homme et où elle contribuait à la suppression de la supériorité ou de la « vocation historique » d'une caste, d'une race, d'une classe ou d'un quelconque

groupe social sont révolus. La dégénérescence se note dans l'opposition passé/présent : Hier/aujourd'hui ; rêve/décomposition du rêve ; voué à diffuser la justice/origine inépuisable de maux ; acceptant de souffrir au pied de l'Histoire/intraitable sur les tarifs ; pudique/prostituée ; gracieuse et jolie/capricieuse et légère ; vestales frigides/catin délicieuse ; ne baise jamais/vend ses charmes ; une Miss pure, prude et chaste/fille souple ; innocente jeune fille/une fille de joie. La mise en jeu des valeurs se révèle aussi par l'oxymore et par la comparaison. Marianne est actuellement en ruine, c'est "une putain idéale" et l'oxymore est le signe de l'incongruité et du glissement sémantique défavorable. L'action d'enfreindre l'ordre et la logique manifeste une contradiction interne où, « [l'écrivain exprimant] ce qui est inconcevable, [il] crée ainsi une nouvelle réalité poétique. Il rend aussi compte de l'absurde¹⁹⁹. » L'expression s'annonce d'emblée en rupture avec l'usage commun et par le fait même avec les conceptions habituelles de la République. Celle-ci est réduite à un objet de désir pourri et hors de portée. L'accessibilité se limite uniquement au regard. Marianne est désormais une prostituée qui "se livre au commerce charnel par intérêt pécuniaire" et ses "principes" sont destinés à la vente. Elle s'est réunie à Antigone non pour célébrer la victoire du peuple mais pour annoncer sa fin irrévocable. Elles sont les témoins des morts et des destructions qui neutralisent toute probabilité de sauvegarder la liberté et l'égalité ou de faire face à l'autorité du mal. Leur existence illusoire se confirme par le biais de leur intégration dans l'univers féérique. A l'image parfaite de Blanche neige, Marianne en "reine de beauté" et en "femme idéale" s'adresse au miroir lui demandant : / *Miroir, petit miroir dis-moi laquelle est la plus belle?* / (*Imprécation 36*, p. 80).

Marianne pudique en buste dans les mairies de la République. Mensurations parfaites! Un rêve qui flotte sur votre visage peint, ce rêve d'être pendant toute une année une putain idéale, une putain que personne cependant n'a le droit de caresser ni même de toucher – une image pour les regards avides et le désir des mâles haletantes – *executive woman* dans un autre rôle encore, le visage protégé par des crèmes subtiles et des films invisibles. (*Imprécation 36*, p. 79)

¹⁹⁹ Oxymore – Wikipédia ; fr.wikipedia.org/wiki/Oxymore. Dernière modification de cette page le 30 août 2014 à 23 : 08.

Vous voici catin délicate battant des cils comme une vierge effarouchée sur les premières marches de l'échafaud.

[...]

Dans le miroir vous voyez encore une vie désordonnée : une fille de joie en bonnet phrygien vendant ses charmes rue Saint-Denis, capricieuse et légère, mais intraitable sur les tarifs – Une fille brandissant le drapeau de la raison et des Lumières dans la fange des salons – écrivant des lettres d'amour folles : ainsi va la vie des vestales frigides, bigotes sur le tard au sortir du tapin, c'est bien normal ! (*Miss France – fraternité, Imprécation 36*, p. 80)

4.1.5 La mainmise de l'inhumain et de l'esprit commercial

La monstruosité s'empare de l'univers et réduit à néant les droits humains. La réduction du monde à un organisme commercial dont fait partie l'être humain a fait événement à la suite d'un accord prescrit et conclu par les détenteurs du pouvoir politique, c'est un consentement mutuel d'une loi édictée par l'État et à laquelle tout un chacun est tenu de s'aligner. Le commun des mortels doit s'en remettre à cette logique inévitable des circonstances car il n'est nulle autre façon d'exister. Les termes dépréciatifs qui accentuent le désintérêt des gouverneurs du bien-être des citoyens sont : “histrions”, “bouffons”, “tristes”.

Écoute le chœur fameux des experts experts,
Historiens histrions, sociologues bouffons, spécialistes
tristes en économie-politique
Réunis en conférence internationale
Pour convaincre convertir le monde à la fatalité libérale
«Au reniement enfin consommé de l'homme par l'homme ! »
Car le monde désormais n'est plus saisissable qu'à travers le marché. (*Imprécation 36*, p. 14)

L'esprit prédominant du capital corrompt la politique, l'économie et la morale. Les gouvernants recourent aux mensonges et à la déloyauté pour faire des bénéfices et, ce, en se désintéressant de la citoyenneté et de la nation. La dépravation gagne la gauche, laquelle, au nom de la morale, prônait l'individualité et la dignité humaine et condamnait les prérogatives. La condition est tragique car le potentiel de rectification est nul. L'oxymore “la morale amoral” relève du bouleversement intégral de la

situation passée. Michel Deutsch, tout comme Peter Szondi considère qu'

il convient d'appeler "réaliste" non pas le théâtre du mimétisme et de la reproduction picturale ou photographique du réel extérieur, mais un théâtre qui, dans la lignée brechtienne, à des fins rien moins que scientifiques, fait subir à la réalité objective nombre de torsions, de transpositions, de transformations, autant d'opérations préalables à un réalisme de la structure, un réalisme au sens philosophique²⁰⁰.

Ray Butcher. [...] Détrouseur de cadavres, ça paye plus mon cœur. Faut se recycler, tu comprends. Ramasser les viscères de porc ou les yeux des petits enfants... Suffit d'avoir les papiers en règle... Et encore... Faut se recycler mon cœur... (*Imprécation* 36, p. 48)

Des conflits armés entre États ou puissances politiques, militaires ou économiques sont menés, au nom de la démocratie pour que s'aperçoive au fond leur vraie intention, à savoir la recherche du profit monétaire. *Imprécation dans l'abattoir* cite la guerre en Irak menée par les U.S.A. à laquelle collaborent les nations européennes. « L'histoire manifeste une scission entre les gouvernements qui appuyaient la guerre et la volonté des citoyens. De nombreuses manifestations se dressent contre cette intervention. Elles s'amplifient particulièrement en Europe, à Londres, à Barcelone et à Madrid. Mais l'entrecroisement des intérêts des gouvernements européens avec ceux des Etats Unis les poussent à passer outre l'opposition populaire. Or, non seulement ils la soutiennent mais ils s'engagent pleinement dans la guerre²⁰¹. » La disposition rythmique de la rime dégagée dans le passage ci-dessous entre les termes [ga3] et partages [parta3] consolide la proximité sémantique. Les échanges se poursuivent et les gouvernements européens troquent des garanties contre des bénéfices. Ils renoncent à leurs principes et se soustraient à leurs engagements qui consistent à combattre pour les droits de l'homme. « Ainsi, les mots à la rime sont rapprochés par leur signifiant et, par extension, leur signifié doit être confronté : ils deviennent des mots-clefs du [passage]²⁰².»

Que le coq gaulois,
Dressé sur ses ergots,
à l'ombre de l'aigle américaine
donne des gages,
pour être présent
à l'heure du partage – (*Imprécation dans l'abattoir*, p. 28)

²⁰⁰ Peter Szondi, *op. cit.*, p. 101.

²⁰¹ Guerre d'Irak – Wikipédia ; fr.wikipedia.org/wiki/Guerre_d'Irak. Dernière modification de cette page le 1 septembre 2014 à 10 : 44.

²⁰² Rime – Wikipédia ; fr.wikipedia.org/wiki/Rime. Dernière modification de cette page est le 21 juillet 2014 à 06 : 24.

L'invasion a conduit à la défaite rapide de l'armée irakienne et à la capture de Saddam Hussein qui fut exécuté, quelque temps plus tard, par pendaison à Bagdad suite à la revendication de sa mise à mort. « Ils l'ont accusé de crimes de guerre, de meurtres, de crimes contre l'humanité et de génocide des Kurdes²⁰³. » Des actes contre l'humanité s'accomplissent en Irak sans dénonciation ni répression. Or, cette guerre qui use autant des opérations terrestres que de l'aviation pour en terminer avec ce système politique prétendu inhumain participe de la même atrocité. Ils prétendent combattre le système autoritaire de Saddam Hussein mais le leur ne l'est pas moins. C'est la même oppression, les mêmes massacres, ils y ajoutent la violation des territoires en prenant possession des ressources. La guerre menée fut sanginaire et destructrice comme le montre le désastre que les armées ont fait subir à l'Irak. Les conséquences sont politiques, économiques, sociales, religieuses, humanitaires, culturelles et écologiques (les pollutions des terres agricoles). Des milliers de civils irakiens sont morts de mort violente, essentiellement dans des attentats et d'autres auraient été blessés auxquels il faut ajouter des morts et des blessés dans les rangs américains, dans l'ensemble des troupes de la coalition, dans les sociétés militaires privées et parmi les combattants irakiens (armée irakienne et insurgés). De même, elle a provoqué l'exode d'au moins deux millions d'Irakiens, réfugiés à l'étranger depuis 2003 (principalement en Syrie et en Jordanie, mais également en Europe et aux USA). La réapparition linguistique reprend en substance l'envahissement géographique. Le texte évoque constamment ce système d'ordre matériel (p. 23) qui se joint alternativement à l'armée et à l'argent attestant d'une autorité propriétaire des deux assises du pouvoir. L'US (p. 12, 16), US Army (15, 20, 49,...), 525 dollars US (21), dollars américains (p. 23), l'aigle américaine (p. 28), "La céleste volaille" (p. 28). C'est un Etat-Parti totalitaire (p. 34). Les événements réels et les événements suggérés se recourent et, corollairement, la portée réaliste d'*Imprécation dans l'abattoir* est sauvegardée.

Cette année à Dahrán,
plutôt qu'à Miami,
avec l'US Army !

depuis que le NOMBRE
"norme le tout"

²⁰¹ Guerre d'Irak – Wikipédia ; fr.wikipedia.org/wiki/Guerre_d'Irak. Dernière modification de cette page le 1 septembre 2014 à 10 : 44.

Depuis que le nombre compte,
Mis en nombre,
Chiffre la masse –
citoyens qui s'additionnent –
chiffre la politique,
en sondage et en prix. (*Imprécation dans l'abattoir*, p. 20)

De plus, dans *La Bonne Vie*, Le professeur associe “[l]a règle de l'accroissement de tout être” à la lutte pour l'existence car “[l]e taux élevé suivant lequel tous les êtres organisés tendent à s'accroître entraîne inévitablement la lutte pour l'existence²⁰².” Un passage, puisé dans l'œuvre de Darwin, en rapport avec ce problème humain est sujet d'une discussion avec le professeur qui va en confirmer l'actualité. Le décalage spatio-temporel informe le lecteur/spectateur de la réalité de la prolongation historique de la corruption des relations interhumaines. Toujours est-il que l'homme confronte la difficulté d'exister et de persister. Il doit trouver des solutions qui s'avèrent souvent inhumaines. C'est l'intégralité du mal qui imprègne le monde d'aujourd'hui où l'individu est victime de la perfidie et aux prises avec la misère et le désespoir. L'esprit du profit financier et l'appropriation des ressources du pays par les gouvernements en place s'imposent. Il s'ensuit, partant, un partage inégal des biens. (*La Bonne Vie*, p. 124)

Mani. [...] Crève-la-faim qui voulait fuir la misère ou la guerre, qui n'avait pas les moyens de nourrir sa femme et ses enfants, et qui espérait trouver la terre promise de l'autre côté du détroit. (*Skinner*, p. 36)

L'Empire traite de la cruauté de la trahison et le va-et-vient entre l'individuel et le collectif emprunte à la chute réciproque. La vengeance de Kayser brutalisé à cause de la cupidité de son ami Homer fait écho à la rétorsion des peuples colonisés et soumis longtemps aux différents modes d'exploitation. Le face-à-face mortel aboutit simultanément à la suppression de l'un des deux adversaires. *La Bonne Vie* porte amplement sur la soumission perpétuelle de la femme à l'ordre existant, à l'homme, aux normes et traditions d'une société périmée. La justice cède du terrain devant la machine infernale du mal dans l'aire du travail ; c'est la maltraitance, le licenciement

²⁰² Michel Deutsch, *La Bonne Vie*, Union Générale d'éditions, 1987, p. 144.

arbitraire et le recrutement réduit du personnel. Les personnages indéfinis font écho aux individus dépersonnalisés dans le monde actuel où « ils luttent, dans ces échanges toujours polémiques, et sont devenus presque abstraits, supports de parole dans une joute verbale. Souvent anonymes, sans arrière-plan social, sans âge, à peine sexués, ils incarnent des options et des hypothèses de vies différentes, voire divergentes²⁰³.» Les infirmiers qui abusent des malades pour l'argent participent de la déchéance morale généralisée. Ils transforment l'hôpital en un “tripot, un bazar sordide” où “les désordres” et les “trafics d'organes” “s'activaient dans les ténèbres” ou “s'évanouissaient dans l'obscurité”. Ils sont “trop malins” et de “mauvais exemple” et leurs agissements sont condamnables ; ils baisent, “fument” et “boivent” trop.

Kayser... Théa m'a aidé à le rédiger, naturellement... Donc nous sommes bien d'accord ? Vous m'instituez votre légataire universel. Tout est fait selon les règles de l'art. Tout est parfaitement en règle... (*L'Empire*, pp. 79-80)

[...] Il m'arrive de faire irruption dans la salle au milieu de la nuit. Ils jouent aux cartes, dépouillent les malheureux patients des provisions que leurs familles leur ont apportées dans la journée. D'autres font leur lessive ou se livrent à des trafics de doses de morphine qu'ils ont dérobées à la pharmacie de l'hôpital. (*Imprécation 36*, p. 61)

Le trafic d'organes humains où, le détrousseur de cadavres, se pose comme un professionnel qui doit être adapté à l'usage en cours, connecte la déshumanisation irrémédiable. La conjonction de coordination “ou” qui, par définition, sert à relier des mots ou groupes de mots de même fonction grammaticale associe l'être humain et l'animal “ramasser les viscères de porc ou les yeux des petits enfants...”. Le fait de les soumettre au même sort résulte de la dévalorisation de l'être dans une société corrompue. La gestualité métaphorique connote l'état actuel des choses. Au chapitre V de *l'Imprécation 36*, le personnage mis en scène se sert d'un couteau de boucher et d'une scie pour découper horriblement le cadavre en morceaux afin de les insérer dans la valise. La contiguïté spatiale des “papiers récupérés” et des “morceaux découpés” les introduit conjointement dans le monde des affaires. L'analogie découle du sème du bénéfice financier puisque les cadavres sont de purs produits commerciaux. L'acte de récupérer et d'enterrer les cadavres sur les champs de bataille est “un travail de chien” et celui de leur retirer des organes sains est le seul à procurer des gains comme

²⁰³ *Nouveaux Territoires du dialogue*, op. cit., p. 94.

indique la restriction “ne...que”. Vu l'abondance des cadavres lors des guerres, les sommes drainées par cette industrie peuvent être colossales. Ray Butcher regrette le passé et les opportunités que les précédents prédateurs ont pu tirer des cadavres. *Skinner* qui s'engage dans la voie du symbolique représente le monde actuel où les rapports entre les êtres se défont irrémédiablement. Le texte nous introduit dans un territoire barbouillé du sang où l'humain perd du terrain et où l'animalité s'exerce différemment (p. 34, 35, 36, 37, 74,...). A plusieurs reprises, l'homme est comparé à un animal ; (“comme une bête” (p. 49)), (“ces chiens qui rêvent de fraternité”... (p. 46)), (“il saigne comme un porc” (p.63)). L'individu s'adonne à la corruption, à la prostitution et subit toutes sortes d'atrocités issues du chaos, du chantage et de l'exploitation. En abordant le problème du passage des clandestins à l'autre côté du détroit, Vandam profère un discours d'aspect “universel”. C'est le cas des gens qui, tout en prônant des principes humains, s'entretuent.

Ray Butcher. Il n'y a que le trafic d'organes qui paie... Soliloquer, radoter, avec pour seuls témoins des hyènes et des fossoyeurs... Combien pour ce foie? Combien pour cette paire d'oreilles? Pour ce fémur?... (*Imprécation 36*, p. 48)

La vieille, à *Mani*. Holà! Détache le crâne et les mains et fous-les dans les sacs en plastique! Fais vite! Pas le moment de songer à refermer le mort. Dépêche-toi fainéant! À *Yakov*. C'est un flic de la police des frontières qui m'a rencardée. Je dois reconnaître qu'il m'a avertie que la marchandise serait en mauvais état. (*Skinner*, p. 37)

Vandam. [...] Par conséquent ces chiens qui rêvent de fraternité pendant qu'ils sont en train de s'entretuer doivent de l'argent au Passeur – me doivent de l'argent. Ils m'en doivent même tous les jours davantage – ils doivent tous les jours davantage d'argent à l'organisation. Si je les écoutais, si par faiblesse je me laissais aller à m'apitoyer sur leur sort, je perdrais de l'argent et j'en ferais perdre au Passeur, ce qui est impensable, inconcevable... (*Skinner*, pp. 46-47)

Yakov. Au-dessus de la porte du hangar on peut lire : Abandonne tout espoir, toi qui pénètres ici. C'est barbouillé avec du sang, c'est écrit en lettres de sang.
Skinner. Une manière comme une autre de souhaiter la bienvenue. [...] (*Skinner*, p. 30)

Les personnages effectuent les pires actions ; ils mangent de chair humaine et vendent les organes en bon état. Ils entassent les cadavres dans des conteneurs ou les balancent dans la mer pour servir de nourriture aux poissons. Ils se mettent à “vendre femmes et enfants pour rassembler le fric” et à faire des “travaux de merde” pour s'assurer le passage (p. 46). Ils se corrompent par l'argent (Leila s'abandonne à un type qui lui donne de l'argent). La criminalité envahit tout, y compris l'espace individuel. Elle

régit et oriente la vie qui se réduit à un ensemble d'inconduites des hommes antagonistes. Ainsi, Michel Deutsch affirme en se confiant à Jean de Maillard :

Le crime de nos jours ne peut plus être considéré comme une pathologie marginale des sociétés, mais bien comme l'une des composantes incontournables²⁰⁴.

Et en notant l'extension du crime, il écrit :

[I]e “nouvel ordre régnant” est celui du règne des mafias, de l'infiltration de la criminalité dans les centres de décisions politiques, économiques et financiers, de la délocalisation de la menace et du désordre. [...] une seule chose compte : ne pas gêner la vitesse et le flux de la circulation des capitaux et des marchandises²⁰⁵.

4.1.6 Des lendemains qui se détruisent

Les différents individus se trouvent dans un cul-de-sac. Ils sont confrontés aux mêmes peines et pâtissent des mêmes inquiétudes existentielles. L'aire du plaisir et du rêve s'ouvre sur le vide et l'absence de projets. L'échec couvre l'ici-maintenant, là-bas est hors de portée et l'avenir prolongerait le passé. Là-bas est l'espace requis du passé (*Les bouchers*, *Imprécation dans l'abattoir*) ou désiré de l'avenir que le personnage quête en renonçant au présent (*Skinner*, *Dimanche*, *La Négrresse Bonheur*, *La Bonne Vie*). C'est un espace géographique déterminé, l'Amérique (*Dimanche*), l'Afrique (*La Négrresse Bonheur*) ou indéterminé, “l'autre côté du détroit” (*Skinner*). Il relève souvent d'un projet, d'un état de plénitude prospère et de bien-être recherchés (*La Bonne Vie*, *Imprécation dans l'abattoir*, *Imprécation 36*, *Skinner*). La maltraitance d'Awa par sa belle-mère prolonge son malheur passé d'autant plus qu'elle est mal vue par les hommes. La tentative de fuite que Skinner trame à l'insu de l'organisation en se servant d'une carte marine – “qu'il était en train d'examiner l'autre jour” – est ratée (*Skinner*). La réplique de la vieille qui clôt la pièce annihile la validité de l'attente en vue d'un changement bénéfique. Sur ce, vu qu'elle est condamnée à la précarité, à la perte de profondeur et de durée, l'existence du hangar est forcément mise en péril et les réfugiés qui l'occupent sont aux prises avec l'inévitable. De plus, c'est un lieu

²⁰⁴ Jean de Maillard cité par Michel Deutsch dans *Le Théâtre et l'Air du temps*, op. cit., p. 26.

²⁰⁵ *Ibidem*.

sans mémoire, sans épaisseur historique, il est impossible de s'y référer. Catherine Naugrette le note ainsi :

C'est donc vers Müller qu'il faut se tourner, pour trouver, au travers de sa description de «l'Ange malchanceux», dans *Le Dieu Bonheur*, la vision d'un futur bloqué ainsi que l'anticipation d'un état panique du monde²⁰⁶.

La désillusion porte atteinte à tous les projets, la révolution est vaine, la liberté décline et la lumière-dévoilement fléchit. Les individus doivent alors se rendre à la non-réalisation et à la soumission. Le recours constant à des comportements factices creuse l'écart entre le réel et le supposé réel. La dissimulation se produit paradoxalement au grand jour et l'illumination, supposée concourir à déployer le réel, va le sous-tendre tout en installant le mal. La conversion radicale s'inscrit dans le passage à l'action d'une réalité incongrue, impossible auparavant. L'antagonisme passé entre les défenseurs et les ennemis de la liberté se vit actuellement de façon détournée. Ce qui s'impose présentement, c'est la restructuration déformée de la liberté, revendiquée jadis en vue d'une amélioration de la situation existentielle de l'individu et associée pleinement à la notion d'action. Elle consiste à prendre part active à l'évolution du monde en faveur des droits du citoyen et à l'élimination de l'injustice pour lui garantir le bien-être. C'est tout à fait l'opposé de la liberté qui se manifeste, c'est sa contestation intégrale, c'est la perversion et la subtilisation. L'étonnement et le désarroi du soi-disant locuteur face aux gouvernements qui s'alignent sur la désorganisation se notent dans les interruptions. Ainsi en est-il du syntagme "globalement mondial" connotant l'extension du mal sur le monde entier. Se révolter c'est essentiellement s'opposer à l'injustice pour créer une société convenable et favoriser le déploiement de la littérature et de l'art. Mais sous l'effet néfaste de la dégradation, la résignation/passivité est paradoxalement une obligation. Les mauvais déroulements qui sont advenus en France passent pour une malédiction qui pèse sur les Français. Citons, par exemple, la commune de Paris 1871 qui désigne une période de soulèvement à Paris, unie à des communes qui furent proclamées dans plusieurs autres villes de France. Elles furent cruelles, catastrophiques et ont provoqué la destruction des monuments historiques. Leur répression rapide indique leur manquement au dessein voulu.

²⁰⁶ Catherine Naugrette, *op. cit.*, p. 159.

La vieille. Une relique, des souvenirs... Tu deviens sentimental, Skinner. Et puis, tu peux bien pourrir sur place, salopard!

[...]

Le camion de toute façon ne viendra pas.

[...] *Skinner immobile, l'air égaré, la suit du regard. (Skinner, p. 75)*

[...] Désormais, les ennemis de la liberté se présentent comme les très fidèles amis de la liberté. Ils avancent masqués en pleine lumière, masqués par la lumière, ce qui est le plus fantastique et le pire des masques – [...] – cela est désormais possible, ce qui autrefois n'était que contradiction logique est désormais possible, est passé dans les faits, est un fait... (*Imprécation 36*, p. 70)

[...] Le désordre, le désordre mondial, global, globalement mondial – la liberté de tuer, de laisser mourir, d'assassiner innocemment, de ne pas voir dans un monde où tout est vu, est à vue [...] (*Imprécation 36*, p. 70)

La révolution c'est Paris et les jeunes gens, les jeunes gens de Paris [...] Il fallait purger la France de la révolution – la république est conservatrice de gauche, n'est-ce pas... ? Le parti socialiste n'est pas un parti ouvrier. Une fois pour toutes. Aux Grands Hommes la partie reconnaissante – jouer les Grands Hommes contre la sociale, contre la révolution. De toute façon, il n'y a que le pouvoir qui compte. L'essentiel, c'est le pouvoir – la jouissance suprême. (*Imprécation 36*, p. 88)

Le rire tragique tient du destin inexorable. Skinner blesse moralement Leila et la gifle et celle-ci rit tout en avouant qu'elle a mal. En fait, sa réaction inconcevable découle de l'engrenage, étant donné que ce que dit Skinner concernant son départ prochain est inadmissible. La fonction conative et injonctive de son discours est à l'appui de son geste violent. Yakov qui traite Skinner de quelqu'un qui radote, un halluciné qui ne sait que dire, en confinant ses propos à des "élucubrations d'un fou" réduit à néant son projet de départ. Les différents espaces se recourent dans l'affirmation de la stagnation. L'accumulation des métaphores spatiales qui suivent un aménagement décroissant connote la fin d'une vie bénéfique. Tout le monde est pris au piège, nulle réaction ne semble possible pour le rétablissement de l'ordre détestable.

Leila rit.

Skinner. Ne ris pas ou je recommence!

Leila, *qui continue à rire*. Tu m'as fait mal.

Skinner. Arrête de rire ou je recommence..." (*Skinner*, p. 26)

Skinner. C'est loupé ! Merde ! Tu ne vois pas que c'est un roman loupé ? ... (*Skinner*, p. 40)

Le chirurgien. Et la vie de ces hommes tombe en lambeaux, s'effrite et pourrit. Vous ne pouvez rien contre les émanations pestilentielles, contre les déjections glaireuses, les souffles fétides, les tremblements... les humeurs mauvaises. (*Imprécation 36*, p. 57)

4.2 L'IMPRODUCTIVITE GAGNE DU TERRAIN

4.2.1 Une circulation stagnante, quoiqu'interminable

Les déplacements appartiennent aux modes de l'expression corporelle qui comportent aussi un double aspect statique et dynamique, sous forme de place occupée dans l'espace théâtral (l'attitude), de déplacement à l'intérieur du lieu scénique ou de mouvement vers l'extérieur. Les différents trajets parcourus par les personnages n'aboutissent qu'à des impasses et la circularité inhérente à la stagnation spatiale ou au temps répétitif provoque leur engrenage. Bien loin de se réduire à des personnages fictifs, internés dans le petit monde de la pièce, les personnages représentés s'avèrent des témoins «de la vie de tous les jours comme du destin du pays et du désaccord du monde²⁰⁶.» Les personnages (=individus) pâtissent ainsi de la frustration, leurs nombreux déplacements sont improductifs et la circulation créée ex nihilo engendre l'insécurité d'autant plus qu'elle introduit les mêmes territoires à parcourir sans aucun progrès. Ils refont indéfiniment les mêmes actions, dépourvus qu'ils sont de la capacité d'agir, de réagir ou d'affronter leur désespoir. Leur langage et leurs gestes dépendent largement du milieu dans lequel ils se déplacent, animés de la même force de fuite.

Jules sort. (La Bonne Vie, p. 142)
Le garçon s'en va. (La Bonne Vie, p. 148, 149)
Jules sort. (La Bonne Vie, p. 158)

Les deux répliques de Françoise sont entrecoupées quatre fois du même geste, repris ensuite par Raymond :

Françoise. Jean, mon amour... (*Une taloche.*) Sale gosse ! (*Une taloche.*)
Petit voyou. Comme tu m'as fait peur... (*Une taloche.*) Mon chéri...
Mon chéri... (*Une taloche. L'enfant pleure.*)
Raymond. – [...] (*Taloche à Jean.*) (*La Bonne Vie*, pp. 101-102)

²⁰⁶ *Nouveaux Territoires du dialogue, op. cit.*, p. 116.

Skinner s'organise autour du destin de Skinner, le héros au passé trouble de soldat perdu, rebelle sans cause qui finit par se plier à la double nécessité : survivre, partir. Il donne l'impression de tourner en rond, de s'enfoncer et le lecteur est pris par un sentiment de surplace. Ainsi, par un procès identique et aussi révélateur, des éléments issus d'ordres extra-dramatiques convergent dans la pièce, comme si l'affranchissement s'acharnait à se détruire par un double mouvement de fuite et d'emprisonnement. Les espaces qui reviennent incessamment connotent l'enfermement définitif des personnages. Dans cette microsociété criminelle où l'organisation procède de nombreux réseaux de complicité, le réfugié est retenu. Celle-ci s'engage dans le mal et dans la prostitution et s'adonne au trafic des organes humains. Au lieu de défendre les exilés, les flics prennent le parti de l'organisation. En situation inférieure de demandeur, l'individu lui doit tout. Il est contraint de s'aligner à ses règles, autrement il est condamné à mort. La décrépitude dépend de la dépossession et de la résignation. La révolution est horriblement réprimée. Mani, l'insurgé, exhorte Skinner à s'unir à lui en se servant de la carte que ce dernier possède pour recouvrer leur droit de choisir et pour remédier à la situation corrompue. Il se soustrait à l'univers des fainéants car il a eu l'audace de se distinguer d'eux et de penser à se fixer un sort différent de celui assigné par l'organisation. Or, son destin est toujours soumis à l'inachèvement. Il s'imprègne de tragique et se fait décapiter. La réaction atroce de l'organisation à son égard connote l'anéantissement de l'insurrection supposée introduire un changement dans un ordre régnant. Comme elle envoie sa tête découpée à Skinner pour l'avertir d'un comportement pareil. Le jeu d'échecs qui entame la pièce se poursuit pour être un jeu sanguinaire, un jeu avec la mort comme l'illustrent les syntagmes suivants " Un jouet", " un cadeau du Passeur", "une sorte de surprise", "tête sans corps arrangée ballon de foot mélancolique" (p. 69). Ces réfugiés qui ne valent rien ne sont pas autorisés à se voir autrement que comme des soumis. Nicamor en disant "Insoumission orgueil, mauvais conseil" (p. 69) va appuyer la constatation de l'inadvertance de la révolution. La première personne du pluriel "nous" qui prend le relais du "je" dans le discours de Mani marque la suprématie de la solidarité dans l'action, faute de quoi l'autoritarisme s'impose. Or, à cause d'une fatalité inévitable, sa tentative est condamnée, identiquement aux autres, à l'échec. Sur ce, qu'ils se soumettent aux lois de l'organisation ou qu'ils s'y opposent, les exilés se partagent le même destin. Ils s'installent dans un hangar où se répand la

bestialité rongeuse de l'humain. La défaite s'impose et l'absence d'avenir saisit l'espace. Le naufrage, la maladie et le dépouillement finissent leur vie. Le renoncement à l'amour prolonge l'engrenage. Le fait que Leila regagne sa position initiale et qu'elle reproduise la même action qu'elle a effectuée auparavant connote l'impasse. L'aspect itératif du verbe "remonter", l'imparfait de la répétition "chantait" et l'adverbe de ressemblance "même" appuient l'immobilisme.

Skinner. J'ai de quoi payer. Je viens te dire que j'avais de quoi payer. Où est le passeur? Il était convenu que je rencontre le passeur.

Vandam *rit*. C'est ce qui s'appelle faire preuve de présomption ! On peut dire que tu ne manques pas d'audace !... Soudain sérieux. Qui crois-tu être pour parler sur ce ton? Tu n'es rien. Tu m'entends, connard ! Tu n'es rien ! Les yeux baissés, une attitude humble, résignée, voilà ce qu'exige l'organisation de ceux qui sont venus à elle !... Et puis mets-toi bien dans la tête que le Passeur peut accepter ton argent tout comme il peut ne pas l'accepter. Il ne t'a rien demandé. C'est toi qui es venu à lui pour lui demander quelque chose ; c'est toi qui as besoin de lui. [...](*Skinner*, pp. 47-48)

Mani. La solution à tes problèmes, et aux miens, et aux leurs, c'est qu'on passe tous ensemble – tous ensemble. De l'autre côté ils ne pourront pas tous nous refoutre à la mer. C'est évident ! Je dis simplement – ne nous laissons plus faire par l'organisation ; n'acceptons plus les lois de l'organisation – passons tous ensemble et on n'aura plus besoin des filières ! (*Skinner*, pp. 59-60)

Leila est remontée sur la dérisoire estrade et chante la même chanson triste et mélancolique qu'elle chantait avant d'aller rejoindre Skinner.

Dans *Le Souffleur d'Hamlet*, les mouvements s'étendent à perte de vue (p. 17, 18, 20, 22, 23, 24, 25, 28, 29). Les entrées (p. 17, 20, 27, 37, 45) et les sorties (p. 28, 43, 63, 28, 53, 102) se multiplient alors que la représentation n'a pas eu lieu. Le mouvement répétitif de Ginette vers le gymnase s'avère une mouvance vers la mort. Sa conduite exprime la signification profonde de la pièce ; aux origines de cette capture et de cet emprisonnement, une volonté de départ, aller en ville. Le dualisme entre le volontaire et l'involontaire, le possible et l'impossible, la réalité et le rêve, le sentiment et la logique provoque sa désorientation. In fine sa quête n'a pas abouti puisque, d'après Jean-Pierre Ryngaert, «accepter de partir revenait à tomber dans le piège, s'en aller menait à l'emprisonnement²⁰⁷.»

²⁰⁷ Jean-Pierre Ryngaert, *Introduction à l'analyse du théâtre*, op. cit., p. 80.

A l'image des personnages, les individus entretiennent un rapport conflictuel avec le monde chaotique et injuste. L'inertie s'en empare : c'est le désœuvrement, l'absence des rapports dans le couple et l'annulation des projets désirés. Dans *La Négresse Bonheur*, les personnages mis en scène font convenablement usage de l'espace actuel suivant leurs situations dépressives. Ils le remplissent de gestes, de mouvements (p. 12, 15, 14, 18, 28, 32, 38, 40, 44, 57, 58, 67, 74, 75) et de déplacements (p. 15, 38, 45, 58) qui disent leur stagnation. Leurs entrées précipitées (p. 38, 74) et leurs sorties obligées (p. 18, 28, 43, 67, 69) sont alors inopérantes. Ils ne trouvent la paix, ni ici, ni ailleurs. Et leurs gestes et attitudes recommencés connotent leur passivité. Bodo est le plus souvent inactif (p. 9, 28, 67) et "boit [constamment] du schnaps" (p. 9, 12 (2 fois), 14 (2 fois), 33, 68).

*Bodo, en survêtement de sport, boit du schnaps les coudes sur la table.
Bodo regarde la télévision, les yeux écarquillés et la bouche ouverte. (p. 9)*

Aldi et Philarmonic restent pour ranger les partitions et les pupitres. Bodo les regarde faire en continuant distraitement à lire une partition. (p. 28)

Aldi sort. Pendant que Kikèr s'affaire derrière le comptoir, Bodo boit en silence. (p. 67)

4.2.2 La spatialité stérile ou la stérilité spatiale

L'espace tel qu'il est perçu, vécu ou représenté à l'échelle des individus comporte, par-delà de fortes données matérielles ou référentielles, des signes qui ressortent à des réseaux sémantiques connotatifs. L'effet de réel syntagmatique dans la construction du lieu scénique ne se soustrait pas alors à une valeur métaphorique, tributaire des bretelles substitutives ou des connotations, faisant partie intégrante du signifié spatial. Tel est le cas du gymnase qui connote un lieu-piège réduisant à néant les sentiments de liberté et de sécurité. Cette aire du désir est atteinte d'effondrement suite à la mort de Ginette.

L'Homme ivre. Que faisiez-vous derrière ces hauts murs, dans la nuit? Que cherchiez-vous entourée de vos miroirs? Dimanche... N'est-ce pas dimanche que vous deviez célébrer votre victoire?

Rose: Dimanche! Dimanche! Dimanche! ... Vous ne voyez pas que l'être qui est étendu, là, devant vous se meurt? (*Dimanche*, p. 89)

La spatialité est improductive et le présent, parcouru par un “avenir sans horizon”, est impuissant à produire. Le “Monde” a subi tellement d’échecs et de défaites qui voient s’écrouler les rêves des individus. Les nombreuses révolutions ratées au cours de l’Histoire mettent à mal la validité des principes. Entre autres, ceux de la Révolution française furent relégués aux oubliettes de l’histoire. On n’en parle plus guère, et quand on le fait, c’est pour s’en moquer ou pour fustiger leur caractère prude et désuet. On y voit une déformation et une exécution honteuse qui va contrer le déploiement de la justice et les bonnes relations humaines. Et les guerres constituent l’origine essentielle des bouleversements qui ont marqué l’histoire et qui ont provoqué l’anéantissement des droits de l’homme. Elles furent sujettes à de sévères critiques, peurs et haines viscérales, et n’ont débouché que sur des issues tragiques, de mort et de crime. L’intensité de la violence qui s’est emparée du monde se note dans les métaphores “Tempêtes de feu” et “ouragan” et une situation de dégénérescence et de négativité se déploie.

Le Monde n’est plus –
Le Monde n’est pas tel,
ou tel que tu l’as rêvé –
Le Monde,
Le Monde n’est pas
Le Monde dont,
de ta jeunesse,
tu as voulu frapper la première mesure – (*Imprécation dans l’abattoir*, p. 11)
[...]
Tempêtes de feu,
Ouragan
Sur le vieux Monde – (*Imprécation dans l’abattoir*, p. 12)
[...]
Ah oui, l’injustice !
... Qu’est-elle devenue ta fureur ?
Que sont devenues tes professions de foi
En un Monde meilleur ?
Renées d’un seul coup ?
D’un seul ?
Avant que les noces ne fussent célébrées... (*Imprécation dans l’abattoir*, p.12)

La stérilité a trait à l’engrenage, à la circularité temporelle, à l’impuissance d’agir et de réagir et à l’annulation de l’aspiration à une vie meilleure. L’espace est frappé d’improductivité et, “l’aspirateur”, pris dans le sens d’un appareil qui fait le vide connote l’anéantissement de l’espoir. Les sonorités aspiration/aspirateur consolident l’équivalence sémantique des deux termes. “Mais” va paradoxalement renforcer la

confusion par l'association du verbe "aspirer" au verbe "s'acheter des pantoufles". La banalité accentue alors la vacuité existentielle.

Kayser. Alors je vais vous faire une révélation. L'aspiration à une vie meilleure passe par l'aspirateur Hoover. Mais ne vous en faites, je peux très bien intégrer cette aspiration de la France à aspirer, à regarder la télé et à s'acheter des pantoufles. (*L'Empire*, p. 20)

L'essai constant de remanier la situation néfaste se perd et le revers reprend toujours le dessus. Le sort des combattants et des opposants ne peut se concevoir avantageusement et l'issue est toujours tragique : l'échec. Au fil de l'Histoire, l'enfermement s'affermite et les révolutions ne font que multiplier les dégâts et renforcer le désespoir. La conversion compromettante et irrévocable se note dans la métaphore "mortelles étoiles" (p. 48). La réactivation des gestes de mort inscrite dans la révélation de l'Etranger s'adressant aux bouchers, "Il n'y a que vos routes à vous", (p. 59) connote la pérennité de l'immobilisation.

Culs-de-basse-fosse !
Impasses
d'où nul ne revient? (*Imprécation dans l'abattoir*, p. 12)
[...]
De la révolte
Qui tourne, tourne en rond
Sans horizon (*Imprécation dans l'abattoir*, p. 44)

La stérilité spatiale est reprise sur le plan formel ; la structure du texte détermine un temps sans aucune perspective Chantal Boiron le dit bien :

La deuxième partie [de l'Imprécation dans l'abattoir], écrite à la manière d'un "Lehrstück" mais sans leçon ni morale. (...) Peut-être un appel à la révolte, mais pas de pari sur une issue. (...) elle est un "Lehrstück" pour aujourd'hui²⁰⁸.

La réapparition débouche inmanquablement sur le vide. Le pluriel qui désigne le nombre infini de guerres, de jours enfuis et de défaites se change en singulier pour annoncer la fin unique. Les mille histoires se résument en une seule – "Mille histoires puis une seule histoire." – faute de discrimination. La guerre d'Indochine succède aux guerres Mondiales et "se poursuit" par la guerre d'Algérie ; les morts furent

²⁰⁸ Propos recueillis par Chantal Boiron, *op. cit.*, p. 40.

nombreux et les résultats infimes. Quoique multiples, les révolutions qui se reproduisent dans de nombreux territoires ont toujours négligé les intérêts du peuple. Et les pays qui en ont tiré profit, ont substitué à l'ordre passé un autre qui a les mêmes torts. La circularité temporelle infernale tient de l'impossibilité de modifier ou de rétablir une situation pénible ; sur ce, la destruction des valeurs fondamentales de la société est définitive. La passivité et la contrainte de s'aligner sur les opinions admises portent atteinte à l'élément fondateur du rétablissement, à savoir la révolution. Les rebelles convertis ont fini par s'abandonner à la dégradation. Dans le monde moderne, la spoliation des êtres de la volonté génératrice de l'individualité et de l'autonomie de penser et d'agir les rend interchangeables. Les contraintes prescrites par le pouvoir négligent leurs besoins et ambitions. Le citoyen doit prendre une part active à l'élaboration et à la progression de la nation et disposer des droits et des devoirs liés à sa nationalité. Le rapport de réciprocité entre citoyen/nation induit la destruction mutuelle. L'identification dudit citoyen à un consommateur va alors compromettre la nation qui court le danger de disparition. Le pire c'est que le peuple ne se contente pas de désapprouver la liberté mais il lui fait face.

Le jeune homme. [...] Des fantômes, des êtres de givre et de brouillard, des âmes prisonnières, silhouettes qui s'évanouissent dans la brume de chaleur sur la route lorsqu'on essaye de leur mettre la main dessus... Mille histoires puis une seule histoire. (*Imprécaction 36*, p. 63)

[...] La liberté du fleuve n'est pas la liberté qui est une action, une action libératrice, qui est en action, l'action qui conduit le peuple à s'assembler en tant que citoyen, [...] à saisir leur destin en brisant les chaînes de la télé-démocratie, [...], à effacer le mensonge et la vilenie, la bassesse de la liberté donnée en spectacle à ceux qui ont fait de la servitude volontaire et de l'obéissance l'accomplissement de leur volonté de citoyen, qui ont nié avec obstination et persévérance leur être de citoyen, dont l'ultime volonté est de ne plus vouloir. (*Imprécaction 36*, p. 71)

4.2.3 La non-progression du dialogue

Le ressassement langagier récupère la topographie répétitive et le temps circulaire. La similarité fond/forme est à l'appui de l'expression de la non-productivité. Il s'ensuit le retour à intervalles réguliers des mêmes répliques, structures et défauts langagières. L'automatisme fait écho à la détérioration du lieu d'intérieur. Les signes linguistiques et non linguistiques convergent, d'où une redondance sémique. Les mêmes répliques qui reviennent, avec une certaine variation

quant à la forme ou quant au sens, ponctuent les dialogues «en développant une temporalité du fragment²⁰⁹.»

Par-delà l'épuisement des locuteurs, le retour des mêmes expressions relève de la déficience du monde. Nous notons, à titre d'exemple, dans *Imprécation dans l'abattoir* :

Les étoiles qui s'enfuient
Les étoiles s'effondrent – (p. 21)

Les nuits sans étoiles,
Sans asiles – (p. 32)

Des lumières de l'abîme
Ne naquirent que de mortelles étoiles. (p. 48)

Les heures s'embrasent
brindilles incandescentes
soufflées par le vent

Un peu plus tard :

Le jour est en flammes ! (p. 25)

Dans *Imprécation 36*, les chapitres de séparation des couples (I, II et IV) se répondent au niveau de la structure. Ils commencent et s'achèvent de la même façon et sont parcourus par les mêmes répliques. Ils manquent d'indications spatio-temporelles et les valises s'y imposent en objets cités et prédominants. La séparation des couples, même pour des raisons différentes, se fait toujours de la même façon. Les répliques suivantes les entament et celles ultérieures les clôturent.

Qu'est-ce que tu fais ?
Tu vois bien. Je fais mes valises.
Donc tu es décidée.
Tout à fait décidée... Je m'en vais. (p. 37)

La femme. C'est vraiment fini... Tu vois... *La femme sort* (p. 39)
Deuxième femme. C'est ça – l'histoire s'arrête là. (p. 41)
La femme. Va-t-en. (p. 44)
L'homme. Donc tu pars.
La femme. [...] Ne sois pas vexé. Ne dis rien... Le taxi attend... (p. 46)

²⁰⁹ *Nouveaux Territoires du dialogue, op. cit.*, p. 48.

Dans *Skinner*, le langage des réfugiés procède souvent par recommencement. Il se rapporte à des êtres interchangeables et soumis à un destin inchangé. Skinner qui tâche de se démarquer de l'ensemble finit par se corrompre. Et refusant tout d'abord de se nourrir de chair humaine, il est amené finalement à en prendre en repas. Et à la fin, pris dans cette situation macabre, il en est empreint. Il se réclame d'un groupe obéissant qui recommande l'attente et sa parole reprend littéralement celle des autres. Les tentatives de fuite sont manquées et les actes révolutionnaires, soi-disant organisés, ne sont pas réussis. Face à la puissance inouïe du monde et au pouvoir socio-économique dominant, l'individu est abattu. Le mouvement circulaire des personnages débouche sur la remise en question de leur emplacement dans le monde. Leur prise de position passive entraîne leur isolement et la stagnation provoque leur mal-être. La constatation de l'inaptitude de l'homme à changer le monde se note alors dans le langage puisque, « [La parole] n'est pas un instrument policé de communication entre les êtres, elle est d'abord un témoignage de l'impuissance de l'homme à agir sur le monde²¹⁰ ».

Skinner. Assez ! Vous dites toujours la même chose – toi la putain, Rachid le boiteux, Yakov et les autres ! Tous les autres ! Toujours la même chose – les mêmes phrases qui reviennent : «faut être patient, parler à voix basse, faire confiance, ne pas enfreindre les lois de l'organisation...» (*Skinner*, pp. 39-40)

Skinner. Peut encore venir. Faut être patient. On attend tous quelque chose, pas vrai?... Faut être patient... (*Skinner*, p. 72)

4.2.4 Nul dénouement, sinon tragique

Le mal-être saisit tout et la quête de se réaliser ou de conquérir un emplacement dans le monde est constamment tragique. Quelques-uns se décident à renoncer à toute possibilité de changement et d'autres y croient et risquent tout pour l'obtenir. Or, tout un chacun se trouve dans un cul-de-sac. Le différend, la non-existence et l'engrenage débouchent sur le meurtre, la mort ou le suicide. *Skinner* montre une microsociété livrée à la corruption, à l'hostilité et à la débauche où l'individu ne trouve que le vide, l'esseulement tragique et une fin dramatique. L'image que Michel Deutsch en donne se distingue bien entendu du réel ; il attaque

²¹⁰ *Nouveaux Territoires du dialogue, op. cit.*, p. 179.

cette pellicule adjective que ce dernier dépose sur le tableau scénique pour amener son lecteur au sentiment d'une vision qui tient du fictif, du théâtral. Or, ce tas d'extrémisme puise dans le mal incontournable qui s'empare de toutes les sociétés. Il s'agit d'une similitude quant à l'âme même de l'œuvre ; Off limits. « [Skinner] ressortirait au théâtre de no man's land où l'homme est toujours déjà menacé par les ténèbres extérieures²¹¹.»

Le tragique s'empare de l'espace et survivre s'avère hypothétique. L'emprisonnement est définitif car le passage est impossible et la paix et la liberté n'existent qu'à "l'autre côté du détroit", d'ailleurs inaccessible. La restriction "ce n'est qu'un rêve" prouve que l'accès échappe à tout le monde. Les réfugiés sont désorientés, les accidents et les fuites désespérées rythment la pièce et déterminent la clôture. Le microcosme s'évide, la mort imprègne l'espace et les cadavres sont partout. La monstruosité décide du sort dramatique et débouche sur la désespérance et l'absence d'issue. Le potentiel de s'évader du lieu-prison est néantisé. "Comme chaque fois" adhéré aux tentatives recommencées des réfugiés est contredit par les syntagmes "cadavres nombreux", "plus nombreux encore sont les détresseurs de cadavres" qui en révèlent la fin tragique. Mani est massacré car il a dû outrepasser l'organisation dans sa tentative individuelle d'affranchissement. Sur ce, l'essai des exilés de franchir le hangar tout en sachant les risques à courir est un jeu avec la vie. Il s'agit d'un pari avec l'avenir où la mort est la solution, la seule, dans un univers sans futur. Les morts occupent en entier tous les espaces. *Dans le fond du hangar un corps d'homme sanguinolent suspendu par les pieds, comme une carcasse de viande de boucherie, pend à une poutelle métallique.* Ils sont déposés près du hangar dans un conteneur *dans lequel sont amoncelés des déchets et des ordures.* Les noyés, victimes d'une tentative de fuite manquée, remplissent la mer et servent de nourriture aux mouettes ou aux poissons.

Skinner. [...] Je rêve d'un pays où un homme doit pouvoir vivre en paix avec son prochain. J'imagine ce pays de l'autre côté du détroit, même si je sais que ce n'est qu'un rêve. (*Skinner*, p. 50)

Leila [...] tu sais pourtant que l'organisation interdit absolument de sortir du hangar, sauf si c'est elle-même qui l'ordonne – qu'elle punit de mort ceux qui commettent la folie de contrevenir à cette règle... [...] Les flics qui font partie de l'organisation ou ceux qui lui servent d'indics sont les pires. (*Skinner*, p. 27)

²¹¹ Sarrazac Jean-Pierre, *L'Avenir du drame*, op. cit., p. 28.

Yakov. Au-dessus de la porte du hangar on peut lire : Abandonne tout espoir, toi qui pénètres ici. C'est barbouillé avec du sang, c'est écrit en lettres de sang. (*Skinner*, p. 30)

[...]

Yakov. Tu vois Nicamor, mon joli, tu as devant toi un type qui a un problème... un sacré problème, et qui voudrait que je l'aide à trouver une solution. Qu'est-ce que tu en penses?

Nicamor. Horribles conditions. Nicamor pense comme Yakov, ouais. Vois pas solution problème Skinner. Besoin sang – toujours solution flash rouge terminé. (*Skinner*, p. 54)

La situation n'est jamais objet d'une évolution ou d'une réorganisation et, ce, jusqu'à la fin. Les réfugiés gisent dans un état de stagnation en attente d'une résolution irréalisable car la résurrection est obstruée et la tentative d'affranchissement finit par la mort. Rachid finira noyé (au cours d'une embarcation ratée) et Mani se fait décapiter (insurrection écrasée). Le texte traite de la thématique de l'infécondité. C'est l'absence du passé qui s'empare du lieu et des exilés. Or, « Skinner va découvrir que personne non plus n'a d'avenir, et c'est le sujet de la pièce : ce qui n'est qu'une parenthèse s'installe et la vie perd tout sens, nul n'est en mesure de maîtriser son destin, d'avancer ou de reculer²¹². » Les émigrés ne sont pas dotés du droit de choisir et c'est à l'organisation de décider de leur sort. C'est une sorte de mafia presque invisible qui aménage leur traversée au pays des rêves tout en se consacrant à des activités illégales. Elle en abuse constamment et si leurs intérêts déjouent les siens, elle les annule. Le hangar connote l'univers-prison et l'organisation maléfique, les systèmes politiques en place qui s'attribuent le pouvoir total, trompent leur peuple et monopolisent son destin. Tout se joue en dehors de l'individu et sans aucune conséquence favorable pour lui. La mort s'avère la seule solution à tous les maux. Le futur simple exprime la certitude du fait.

Rachid. Tu veux qu'on te fasse traverser le détroit, passer des postes frontières, qu'on t'amène à destination en évitant toutes les embûches, en évitant les flics et les garde-côtes, et tu hésites, et tu chipotes sur la confiance... Tes papiers, fils, je les remets à un des hommes de confiance du Passeur qui les lui remettra. [...](*Skinner*, p. 22)

René : Ça ne fait rien... Ici, l'endroit est mauvais pour parler...

Ginette : Pourquoi ? (Elle dépose son sac et s'assied dessus.)

René : Ici, tu ne te souviendras plus de ma voix. (*Dimanche*, p. 40)

²¹²«*Skinner*» manque d'air – Libération ; www.liberation.fr> [Culture](#)

4.2.5 “Pas de nouveau mais de l’ancien reproduit”

Toutes les actions tirent parti de l’immobilisation ou elles se refont sans marquer aucun développement, sinon funeste. Le retour des mêmes situations et mouvements accentue la stagnation. Tel que Yakov, Skinner adopte une attitude humble vis-à-vis de Nicamor. Celui-ci le place dans une situation d’infériorité abominable et met en relief son incompetence et le dysfonctionnement de son langage. Pire encore, il le dépossède de son rang social. La répétitivité factuelle est exprimée par Skinner dont le discours émotif est soutenu par les points de suspension et l’intonation en hausse des interrogations. L’imparfait exprime une action recommencée comme le sort identique des réfugiés. Ils sont sujets à des attitudes et comportements itératifs imposés par ce lieu clos. “Les candidats de départ” multiplient leurs tentatives de fuite malgré les risques à courir. Les scènes IV et X s’introduisent identiquement ; Yakov et Skinner sont en train de jouer aux échecs.

Skinner. Qu'est-ce qui lui arrive à ta tantouze, mec? Qu'est-ce qui lui arrive? Elle délire? Elle prend de la benzédrine? Qu'est-ce que tu lui fourgues comme came quand tu la bourres? Sûr, tu l'as trop baisée. Ça l'a fait déjanter ; lui a filé des problèmes avec la syntaxe, évident – bouffe sa propre langue de travers ce connard. Bientôt il va être réduit aux sonorités élémentaires, ce fils de pute! (*Skinner*, p. 68)

Skinner. Que se passe-t-il? Il n'y a plus personne... Où sont tous ces corps qui dormaient enchevêtrés les uns dans les autres, blottis les uns contre dans les autres? Où sont toutes ces femmes et tous ces hommes bouffés par la vermine, qui s'épouillaient et se haïssaient en silence, mais qui ne pouvaient se quitter de peur de rester seuls avec leurs peurs... (*Skinner*, p. 39)

Skinner. Vive les naufrages. On ne revient jamais de l'enfer. Il y en a qui essaient malgré tout – contre vents et marées. (*Skinner*, p. 39)

“La cave” est axée sur des préoccupations pragmatiques, la hiérarchie sociale, le travail et l’exploitation économique. Le fait de s’appliquer à abuser du mineur reproduit l’ordre passé des habitudes féodales. L’infraction se dit par l’injustice sociale et le désintérêt de l’effort du mineur. Les lexèmes “creuse”, “arrache” et “fait” opposent le travail dur du mineur et de l’orfèvre d’extraire l’or pour en faire la couronne au geste du prince de la poser passivement sur la tête (*Dimanche*, p. 37). Tel est le cas des royaumes et des gouvernements qui font souvent mauvais usage du pouvoir et bafouent les droits des gens ordinaires. Le mal qui existera toujours implique un sort inchangé. *Imprécation dans l’abattoir* se subdivise en deux parties

dont la première s'établit comme un postulat de base qui sert à la démonstration d'une théorie et, dont la deuxième, s'avère la déduction. Le sous-titre *Coups de foudres* qui se pose en contradiction avec le titre laisse prévoir des penchants particuliers pour des objets de désir. Or, les sujets traités ultérieurement créent le lien logique entre le titre et le sous-titre. Les bouchers désirent avec avidité le sang, la guerre et le profit financier. Si nous nous reportons à leurs répliques, à la deuxième scène, nous nous rendons compte de leurs véritables passions qu'ils ont troquées contre un simulacre de paix. Ces bouchers qui ont "un goût morbide pour la catastrophe" font abstraction des délits et des contraventions passés pour instaurer le contexte actuel. L'inversion met en valeur l'espace entre eux et les crimes commis et les déplacements métonymiques désignant le contenu pour le contenant sont un supplément de détachement. L'expression "les entrailles fumantes" signifie les morts et le lexème "fumantes" connote l'extinction et la mort. L'énoncé se déplace par rapport au présent et l'écart spatial induit le décalage temporel.

Deuxième boucher. [...]
Hors des entrailles fumantes
Nous avons trouvé notre idéal.
Nous avons tué nos passions ;
Et désormais nos pieds ne glissent plus sur le sol visqueux de sang. (*Imprécation dans l'abattoir*, p. 55)

Le texte s'esquisse sans indication aucune sur l'espace dramatique et les paroles, proférées en l'absence absolue de personnages déterminés augmentent son opacité. La deuxième partie prolonge le brouillage car la désignation de l'espace dramatique correspondante n'apporte pas de cadre explicatif complémentaire *la scène est dans un abattoir désaffecté*. Or, la carence des signes spatiaux ne corrompt nullement la portée sémantique des thèmes abordés. Les nombreux événements rapportés sont pris dans différents espaces réels de l'Histoire universelle. Le dramaturge adopte une

conception totalisante des notions de guerre et de paix ainsi que le note Catherine Naugrette,

L'espace est appelé à se maintenir sur le vide. Il doit être nu et libre, flottant, indéterminé, d'aucune spécificité particulière. Dans l'espace perdu, ce qui doit être vu dispose d'une surface supérieure à la surface où se tiennent ceux qui sont venus pour voir. Il est fait pour que tout puisse s'y inscrire, surtout pour que l'image y soit parfaitement visible dans son intégrité, dans son intégralité, pour tous les spectateurs et pour chacun d'eux²¹³.

Les bouchers (=meurtriers) dénoncent violemment la situation actuelle qui va à l'encontre de leurs ambitions et de leurs désirs. Ils n'ont plus présentement de repères spatiaux et regrettent souvent l'abattoir qui fut l'aire des crimes et des profits. L'inversion "[h]ors des entrailles fumantes" met en relief leur refus indigné de sa fermeture actuelle. La récurrence connote leur hantise "abattoir fermé", "ce lieu", "les confins", "pays des Scythes", "prendre place". Et les déterminants définis s'avèrent des signes de reconnaissance "le temple de la fureur", "cet endroit". Le lieu des crimes fut le leur et sa dégradation aboutit à la leur. Le registre de la brutalité dessine un affreux spectacle accompli dans leur passé. Le premier boucher regrette de ne plus voir actuellement "des cadavres remontant des fosses communes", "les corps des femmes violées", "les enfants dans les bras de leurs mères égorgées", "les pendus" et "les fusillés innombrables". Cependant, la décomposition de l'abattoir et l'arrêt des crimes en vue de l'instauration de la paix actuelle n'ont pas aboli la perversion. Car ce sont les bouchers/assassins qui la détiennent et qui décident des lois du nouveau monde. La prolongation du pouvoir des tyrans du passé témoigne de la perpétuité du mal. Le nom générique "monde" rassemblant les autres lexèmes "ciel", "nuits", "terre", "empyrée" souligne que la stagnation ressort de l'extension du mal sur tout l'univers.

L'Etranger. [...]
Le ciel obéit à votre volonté.
Les nuits et les jours,
La terre et l'empyrée, sont captifs de votre entreprise.
Le Monde est devenu votre butin.
Et chacun s'est empressé d'échanger son fardeau
Contre le bonheur que vous avez décrété. (*Imprécation dans l'abattoir*, p. 60)

²¹³ Catherine Naugrette, *op. cit.*, p. 116.

L'étranger qui se désigne par "l'ange du remords" souligne la contingence du bonheur établi. Il clame que le mal est de la nature humaine et la concorde consensuelle n'instaure nullement une situation satisfaisante d'apaisement. Il demande aux bouchers/malfaiteurs de prémunir leurs gestes contre la détérioration et, ce, en leur promettant un avenir qui rétablit le passé car la haine est éternelle. Ils le considèrent comme "la puanteur nauséabonde" à cause de sa révélation de la réalité du mal qu'ils s'acharnent à dissimuler. La simulation témoigne de la prolongation de la fourberie qui s'inscrit aussi dans le fait que c'est le capitaine des Bouchers qui est le responsable de la paix actuelle. L'inversion "Bien naïfs" révoque la conviction en une modification avantageuse du monde. L'association syntaxique péjorative et l'adverbe accentuent la dévalorisation des individus qui ne croient pas à la continuité des guerres. Vu son objection au projet visé, l'étranger est renvoyé par les bouchers et les métaphores spatiales tracent le cheminement progressif de son renvoi. La métaphore, l'inversion, l'anaphore, la répétition, le parallélisme, l'accumulation et la comparaison font partie du détour poétique utilisé dans l'expression symbolique de l'état du monde. L'imagination souscrit alors une manière différente en faveur de la représentation du mal prédominant car la reproduction photographique induit le dédoublement irréalisable de la réalité. C'est en se passant de la réalité qu'on peut bien la peindre et c'est en s'écartant du temps et de l'espace qu'on peut bien les restituer puisque, pour Catherine Naugrette, « [u]tiliser les ressources de la poésie pour mettre à distance, et mettre en évidence la trace de l'horrible. Car c'est par la poésie, par l'agencement poétique de l'écriture, que fondamentalement le théâtre peut devenir aujourd'hui porteur de mémoire²¹⁴. »

Premier boucher
Qu'on se saisisse de cet être malfaisant !
Qu'on l'expulse de cette ville.
Qu'il erre sans patrie sur les rivages glacés.
Que toute paix soit refusée à l'esprit qui toujours nie! (*Imprécation dans l'abattoir*, p. 61)

²¹⁴ Catherine Naugrette, *op. cit.*, p. 92

L'Etranger
 [...]
 Mais dans le fourreau
 L'épée est toujours tachée de sang.
 Et c'est pourquoi vous me voyez encore optimiste !
 Je vous mets en garde,
 La guerre est le seul avenir des sociétés.
 Bien naïfs ceux qui veulent l'ignorer. (*Imprécation dans l'abattoir*, pp. 62-63)

L'équivalence historique connote le recommencement ; l'échec de "Waterloo" et de "Sedan" qui fait écho à la décolonisation de la France en Indochine témoigne de la circularité temporelle infertile. Le socialisme qui s'est érigé en ligne de refus contre les défauts du capitalisme s'est corrompu actuellement. La reproduction continuelle du passé tient non seulement de la prolongation du mal mais surtout de la stérilité (*Imprécation de l'abattoir* ; p. 16). La mystification qui obstrue tous les usages, les valeurs et les principes réduit à néant la condition d'une vie ou d'un avenir bénéfique. L'extermination historique des Indiens fait écho aux guerres et massacres d'actualité (*La Bonne Vie*, p. 136). Le non-lieu et l'anonymat suggèrent des réalités et des conditions qui s'appliqueraient à l'ensemble de la collectivité. Le monde est l'enfer et les êtres humains sont des perroquets ou des singes qui se consacrent à la fourberie (*L'Empire*, p. 25). Le préfixe / re / dans les verbes "réconciliée", "renouée", "retissée" connote la répétitivité stagnante car ce qui vaut c'est le pouvoir ; "seul compte, seul importe le pouvoir!" (*Imprécation 36*, p. 91).

Homer. [...] Comme je vous le disais, j'ai pensé au début de votre spectacle et il m'est venu à l'idée d'écrire une sorte d'ouverture, vous voyez? Une sorte de préambule... Waterloo, Sedan, Diên Biên Phu... Ça ne changerait évidemment rien à votre numéro... (*L'Empire*, p. 62)

Premier boucher
 Sais-tu seulement rire ?
 [...]
 L'Etranger
 Je hais le mensonge.
 Voilà ce qui me fait rire ! (*Imprécation dans l'abattoir*, p. 61)

La réapparition des mêmes situations dramatiques connote l'interchangeabilité compromettante des êtres. Théa qui s'est foulée la cheville (*L'Empire*, p. 24) rappelle le répétiteur qui s'est foulé le pied (*Le Souffleur d'Hamlet* ; p. 91). L'acteur alcoolique (p. 24) reprend l'actrice dans *Le Souffleur d'Hamlet*. Dans *L'Empire*, la complaisance présente d'Homer prolonge son hypocrisie passée. Jadis, il a trompé Kayser en

s'accordant indûment sa fille et son pognon (p. 63). Et actuellement, il le considère comme un projet profitable, "un investissement", "une vraie mine d'or" (p. 70, 71). Les idées qu'il profère à Théa sont aux antipodes de celles énoncées auparavant à Kayser et sa perfidie va contrarier ses revendications d'amitié.

La perversion politique s'avère constante car l'homogénéisation de l'opinion s'impose par suite d'une regrettable abolition de la résistance. Les institutions témoignent d'un fonctionnement néfaste car les détenteurs du pouvoir appliquent la fourberie et l'hypocrisie et négligent les intérêts du peuple. Une politique mercantile façonnée à des fins inspirées par l'appât du gain s'édifie. Tout ressortit en totalité à un goût de l'argent complaisant. Sur ce, le rire manque dans le monde actuel ou relève du tragique. L'ironie produite par le décalage entre le rire et ses origines fait voler en éclats la structure du comique et donne accès à la cruauté et à la crise comme le note Catherine Naugrette,

dans des pièces, qui dépassent la banalité de l'ordinaire et des petites monstruosité quotidiennes, pour ouvrir sur la banalité d'un mal plus radical et sur l'horreur à l'échelle de l'histoire et de la politique, l'ironie est ce qui permet d'accéder à «une tension se rapprochant de la tension tragique²¹⁵.»

Clément Rosset le dit également

Ne s'agit-il pas d'un rire extrême, d'un *rire tragique* au sens où l'entend par exemple Clément Rosset dans la *Logique du pire*, soit « une certaine manière de rire appartenant en propre à la perspective tragique », ou encore : « un rire qui tourne court²¹⁶. »

4.2.6 Le monde résonne

Michel Deutsch manifeste une attitude pessimiste à l'égard d'un monde dénué de toute valeur politique, sociale, morale et humaine. Le terrorisme politique, le non-sens sociologique, l'inanité de la révolution, la vacuité idéologique et l'absence absolue de la réalité à cause de la fréquence des apparences et des faux-semblants

²¹⁵ Catherine Naugrette, *op. cit.*, p. 57.

²¹⁶ Clément Rosset cité par Catherine Naugrette, *op. cit.* p. 43.

séviennent. La dépravation, la priorité de l'argent, l'autoritarisme et la soumission populaire passent également en premier. L'amoralité est en hausse, tout est détestable et tout inspire le mépris et le dégoût dans le monde. Ce n'est plus l'espace individuel de fertilité où nous voyons se développer et se réaliser ambitions et rêves. Michel Deutsch, tout comme Günther Anders interprétant Kafka considère que « c'est précisément cette absence qui caractérise ce monde²¹⁷. »

La carence définit l'univers des réfugiés, c'est le nowhere, l'atemporalité et la néantisation de l'être. Face à l'absence de solutions et de sentiments, l'impression du vide s'impose. Loin de s'écrire sur l'espace, le couvrant aussitôt de gestes familiers, de souvenirs, d'usages et d'intentions, les réfugiés s'y installent en ne possédant pas d'objets personnels. La dépossession du passé induit la détérioration du rapport personnage/personnage et personnage/espace. Les rapports interhumains se fondent sur la convoitise et le lien avec l'espace est déformé, indice d'exclusion et d'écart.

Michel Deutsch préconise la liberté individuelle et dénonce la perversion et surtout la négation des règles morales. Son théâtre rejette toute psychologie et opte pour la représentation des situations historiques et sociales par le biais des personnages. Les textes consistent en la narration d'une phase de l'épopée humaine ou en la démonstration des mécanismes d'une structure sociale. L'espace témoigne d'une valeur fonctionnelle ou métaphorique en faveur de l'histoire racontée et les personnages n'existent pas mais signifient. L'appauvrissement qui touche le statut même des personnages sert de point d'appui car ils ne sont que par le réel qu'ils dénoncent et annoncent. L'être souffre également de l'inexistence ; "les yeux", le miroir de l'âme, reflètent la peur et le vide qui gisent au fond du moi. Même le miroir proprement dit manque à sa fonction de réverbération, étant donné la nullité de la chose à réfléchir. L'être est "un zéro", un non-être. "Le non-être est par définition l'absence d'état et d'existence, de réalité, par opposition à «être»". Dans *Dimanche*, Ginette se retire de son milieu naturel et déplace ailleurs son lieu favori. Sur ce, le potentiel d'appartenir au monde est réduit et son existence l'est davantage.

²¹⁷ Günther Anders, *op. cit.*, p. 94.

²¹⁸ **Non être** – Wikipédia ; fr.wikipedia.org/wiki/Non-être. Dernière modification de cette page le 5 juillet 2014 à 19 : 29.

L'inexistence s'accroît en fonction de la non-réalisation car l'espace désiré reste toujours hors de portée et les desseins sont mis en désordre. De même, dans *Skinner* l'ultime volonté est d'être à l'autre côté du détroit et de fuir le lieu qui "pue l'odeur pourrie des cadavres". Or, l'inaccessibilité va proroger le mal-être actuel. Le non-être s'avère une exigence pour appartenir au monde ; les bouchers sont contraints de contrer leur nature pour s'y repérer.

Le vide, le néant (*Imprécation dans l'abattoir*, p. 66)

Ginette: J'ai le cœur si serré... Oui, soudain la lumière manque. Ces yeux sont vides, si vides... Regarde, Regarde... les miroirs vides... Même les miroirs... (*Dimanche*, p. 61)

Troisième Boucher
Repeindre l'abattoir ne fut pas chose facile.
Il nous a fallu renoncer à nous-mêmes pour survivre. (*Imprécation dans l'abattoir*, p. 57)

Nous sommes en présence d'un monde de carence. Les rêves sont à jamais reniés, les professions de foi désapprouvées, les révolutions ratées et les principes sont dévalorisés et menacés d'anéantissement (*Imprécation dans l'abattoir*, p. 15, 21). Le bouleversement affecte la vie et tous les phénomènes de la nature. Il ne se passe rien, rien de rien car le monde risque la disparition. Rien de bon ne se produit, la passivité et l'inertie prévalent et l'espoir en une vie meilleure est annulé. La carence est le propre de l'expression car les langues sont réduites et le sens n'est plus qu'un cadavre.

Toutes ces années de paix,
et de liberté –
Toutes ces années...
Pour rien seulement. (*Imprécation dans l'abattoir*, p. 51)

Actualité,
ciblée pour public berné,
MENSONGE de l'actualité spectacle,
CADAUVRE DU SENS – (*Imprécation dans l'abattoir*, p. 22)

C'en est fait
de votre chienne de vie !
[...]
La pluie tombera sans cesse,
et la nuit sans nuit durera éternellement –
Galaxies naufragées
De langues réduites,
puis accommodées
A nouveau – (*Imprécation dans l'abattoir*, p. 49)

La vie a peu de valeur ou de qualité, elle est saturée d'agitation bruyante et de tumulte. Le lexique de la vacuité qui la caractérise inclut des connotations péjoratives “pleine de fureur et de bruit”, “ne signifie rien”. Le monde chaotique, insignifiant et inconsistant plonge la vie dans le désordre, la confusion et la désorganisation. Le Changement s'avère une mission irréalisable car l'amputation ébranle la révolution, le soutien moral et le point de départ de la réforme étatique. Les différents objets du monde sont insignifiants, ils incluent un sens identique, inchangé. L'analogie des faits ou attitudes, d'ordinaire antinomiques, est signe de bouleversement (“être debout” équivaut à “être agenouillé”). Le règlement est de faire obstruction à l'action qui permet l'extériorisation concrète et ordonnée de la volonté individuelle ou collective et de réprimer celles qui, délibérées, furent fatales au développement du monde. C'est extraire la réalité aux faits en fixant l'envers de la raison et de la cohérence. Par suite à l'établissement d'un monde déséquilibré, l'effort de se soustraire à une contrainte sociale, politique ou morale est inutile.

La vie,
c'est une histoire dite par un idiot,
pleine de fureur et de bruit,
et qui ne signifie rien.
[...]
La pointe empoisonnée cependant,
nul déluge, nulle catastrophe, nulle mort
ne provoque plus. (*Imprécation dans l'abattoir*, p. 52)

De même il ne servait plus à rien de se tenir debout
Puisque être debout était comme être agenouillé – (*Imprécation dans l'abattoir*, p. 66)

L'histoire est atteinte de déchainement et les régimes politiques et les institutions déséquilibrés s'établissent au détriment de l'individu. La profession de foi de Deutsch pourrait s'appliquer au nihilisme passif de Nietzsche où le Nihiliste « est l'homme qui juge que le monde tel qu'il est ne devrait pas être, et que le monde tel qu'il devrait être n'existe pas. De ce fait l'existence (agir, souffrir, vouloir, sentir) n'a aucun sens : de ce fait le pathos du “en vain” est le pathos nihiliste – et une inconséquence du nihiliste²¹⁹.»

²¹⁹ Nihilisme – Wikipédia ; fr.wikipedia.org/wiki/Nihilisme. Dernière modification de cette page le 16 août 2014 à 10 : 23.

Le terme néant apparaît à la fin d'*Imprécation dans l'abattoir* pour exprimer l'état des choses existant où le tout se réduit au non-être. L'être et la perpétuité des choses ne correspondent désormais à aucune réalité. L'existence provisoire ou limitée dans le temps est le propre du présent et de l'avenir. L'indigence est absolue et l'individu est impuissant à réaliser ses rêves et ambitions. Le bonheur est inexistant, sinon forcé. Il surgit au sein d'un monde imprégné de simulation et de fourberie. Il s'impose sans fin et intégralement sans aucune possibilité de le freiner ou de le faire cesser. L'association syntaxique "bonheur assourdissant" déclenche un sentiment désagréable mêlant l'enchantement et l'agacement. Le rire tragique s'impose en l'absence d'un exutoire aux maux.

Il est condamné,
par ce seul à être la publicité
De l'état des choses existant.
Le prévenu est condamné au néant. (*Imprécation dans l'abattoir*, p. 66)

Rassure-toi, il n'y a pas de quoi être rassuré,
Dit-elle, en m'étreignant. (*Imprécation 36*, p. 16)

Les mains plus nues qu'à la naissance
Sur le haut promontoire
Rêvant d'un droit d'asile
Dans l'âpre Cité du futur, au bout du monde
Trois fois rien pour faire tout! (*Imprécation 36*, p. 13)
Éternellement réjoui,
Condamné au rire,
Plongé sans rémission dans l'avachissement de la routine festive
– Arcadie sonique et sirupeuse, impossible à couper, à interrompre !
Vous ne pouvez vous dérober au bonheur assourdissant ! (*Imprécation 36*, p. 22)

Michel Deutsch se méfie d'une réparation réalisable ou d'une future justice qui pourrait porter remède au manquement quant à l'être humain. Il précipite les êtres et les choses dans une vacuité ontologique, sujets de désindividualisation et des différenciations disparues. Comme il affiche un refus systématique des valeurs transmises par sa société qui est de plus en plus désabusée par l'avortement des réformes politico-sociales. Les diverses actions entamées pour assurer la reconstruction du bonheur des masses n'ont fait que multiplier les destructions.

Colette Godard mettant en lumière la portée réaliste de l'œuvre de Michel Deutsch affirme :

le texte de Michel Deutsch, lucide et poignant, pose la charpente d'un monde à la fois concret et impalpable, saisi dans ses espoirs falsifiés, dans ses contradictions navrantes. Il porte un regard ouvert sur le courant des comportements et leur source, sur le quotidien et ses mythologies²²⁰.

Les événements récents ont vu se dissoudre la confiance d'un rétablissement longtemps réclamé car ils n'ont abouti qu'à des défaites. Nicole Ramogino le note ainsi

Les récits convoquent les actions et les événements d'ailleurs et d'avant, réels ou imaginaires, dans des interactions ici et maintenant, en face à face (oralité) ou à distance (écriture ou autre médias). Les récits sont d'abord des machines à voyager dans le temps et dans l'espace, machines qui autorisent le déploiement des sociétés symboliques au-delà de la bande. Ils nous transportent dans d'autres mondes²²¹.

Le communisme a multiplié les morts et les ruines et a même fait voler en éclats le principe de la révolution. Nous voyons se détruire tous les rêves et les gloires passés et ce qui s'impose actuellement c'est l'absence d'amour et de vie. Tout est bouleversé, il n'y a plus que pleurs, mensonge, déformation et mort du langage. Le socialisme s'est passé des desseins fondamentaux de la citoyenneté et des droits du citoyen et, ce, en sapant les fondements de la société. La non-hiérarchisation sociale avantageuse n'a pas été mise en application et ce qui s'est établi a passé outre les intérêts populaires et le partage équitable des droits.

Tout,
Je veux dire les êtres et les choses,
Tout serait-il donc condamné à être semblable,
mon beau différent ? (*Imprécation 36*, p. 12)

Voici, jonché de flèches, de lances et de cadavres
Le cul-de-sac de feu le communisme.
Voici, les rêves et les espoirs foulés aux pieds,
Les âges froissés par les râles de tous les naufrages. (*Imprécation 36*, p. 13)

²²⁰ Colette Godard, "Création à Strasbourg «DIMANCHE» de Michel Deutsch", Le MONDE, 5-3-1976. Les Nouvelles de l'Inde.

²²¹ Nicole Ramogino, *Le virtuel et sa nécessité dans l'analyse sociologique*, Discussion de l'ouvrage d'André Petitat, *Le Réel et le virtuel. Genèse de la compréhension, genèse de l'action*, Genève, Librairie Droz, 2009, p. 13.

L'intérêt et la volonté de chacun doivent se confondre avec l'intérêt et la volonté de tous ! Tout part de là ! Tout commence là ! Ce qui importe, c'est l'unité de la société. Pour cela, il a fallu commencer par abolir les privilèges, tous les privilèges – ceux de la naissance, ceux de la fortune – il a fallu accorder à chacun des droits égaux. (*Imprécation 36*, p. 75)

La négation de l'être effondre l'éventuel futur et l'histoire. Elle instaure une abrogation de la volonté dont l'impasse culmine dans la substitution néfaste des rôles. La détermination du sort se place, du point de vue ultime, au-delà de l'être et de ses intérêts. Tenant compte de leur origine fictive, les “vestales cyniques” qui prévoient l'état à venir des choses vont annoncer une paix utopique que l'association antinomique des termes va réduire, voire annuler. Le dépeuplement qui pourrit le ressort de la genèse d'un univers convenable est conforté par son emprunt à la magie. Les qualificatifs péjoratifs “cyniques”, “fées frivoles”, “libertariennes”, “neurones sur pied agités infatués et vains” font ressortir davantage la futilité du mécanisme annoncé, (*Imprécation 36*, p. 15). Les choses sont tronquées et le résultat est une interprétation erronée ou une ignorance de la réalité. Nulle probabilité de fournir aux gens un monde tel qu'il devait être ou de le restructurer car il s'est réduit à des bribes puis annulé pour de bon. Il était en proie à des manipulations, destructions ou échanges commerciaux qui ont provoqué sa fin définitive. On le dénonce ou on l'accorde contre de l'argent en le mettant à la disposition du trafiquant.

Acrobaties de funambule au-dessus de l'abîme...
Que peut-il bien y avoir entre la mort et la dixième heure?
L'épaisseur d'un papier à cigarette... infime...
L'abandon inexorable et le vide
La gueule béante de l'abîme
Seulement le vide... (*Imprécation 36*, p. 17)

Le trafiquant des lambeaux du monde,
Fort essoufflé, dans les courants atmosphériques contraires,
Est un homme heureux. (*Imprécation 36*, p. 20)

Conclusion

Les actions dramatiques dans les textes examinés de Michel Deutsch bénéficient de repères spatio-temporels réels. *L'Empire* jouit d'une introduction dans le temps réel, l'an 1958. *La Négrresse Bonheur* se passe dans une région de l'Est de la France – une précision supplémentaire en est donnée dans le dialogue “Rue du Docteur Albert Schweitzer”. Même les textes qui en manquent ne se cantonnent nullement à des affabulations fantaisistes mais connectent métaphoriquement le statu quo de l'individu dans le monde actuel désorganisé. Michel Deutsch traite de l'autre-différent qui doit se confronter aux obstacles de l'existence dans des sociétés racistes. La carence sévit dans le monde entier et les principes humains censés attribuer à l'Homme mondial la paix et la liberté s'écroulent. *Imprécation 36* prend pour contexte la France qui a succombé sous le poids des fautes historiques. La colonisation a opéré l'effondrement des prérogatives antérieures de la Révolution française. La correspondance signe/référent dégage un effet de vraisemblance en ce sens que la localisation des signes dans le réel concret s'avère un ajout sémantique indispensable à la signification. Le personnage introduit le lecteur dans un univers qui peut potentiellement se réaliser où la carence des renseignements est rectifiée par l'organisation et l'effet mimétique. La conjonction des deux modes de fictionnalisation dégage un effet de confirmation et de certitude. En l'absence de marques spatiales, le passage de l'indéfini au défini ou le contexte spatial à caractère itératif opère le rétablissement.

La disposition de l'espace dramatique en faveur de l'insertion du texte dans le réel s'effectue par l'agencement réaliste des objets. Ces signes fictifs de repérage qui situent l'action diégétique dans un contexte spatio-temporel mimétique vont accentuer sa valeur référentielle. Le sens se construit par l'union des codes dramatiques qui se serrent les coudes au profit d'une signification homogène et convergente. Les personnages qui appliquent des activités et des gestes réalistes connectent la vie quotidienne, représentent les êtres et leur destin est le leur. Les objets mis en scène par le dramaturge s'adapteraient à la situation et l'usage dont font ceux-ci est conforme aux normes sociales couramment acceptées. Ils s'accordent parfaitement au besoin et à l'accomplissement des actions par ceux-ci. La coïncidence de l'aspect fonctionnel de

l'espace et factuel du personnage semble appuyer la valeur référentielle de l'espace dramatique. La focalisation du langage dramatique sur l'ici-maintenant, la relation de convergence entre contexte/fonction des personnages et homogénéité figure/fonction sauvegardent la portée réaliste du texte. Ainsi en est-il de l'entrecroisement énoncé/énonciation dans la description du protagoniste scénique et de l'enchaînement sémantique tributaire de la récurrence thématique. L'espace dramatique se charge également d'une valeur sémantique dépendante de la façon individuelle de l'envisager. Le fonctionnement de l'espace dramatique en faveur du développement de l'action diégétique est un supplément de réalisme.

Le langage ordinaire et les gestes quotidiens traduisent les topos de la crise du couple et le bouleversement de l'espace du travail. L'actualisation s'accroît en fonction de la fragmentation du récit reprenant la déstructuration du monde. Le collage et le montage puisent alors dans la quotidienneté indissociable de la succession d'événements hétérogènes et alors de la discontinuité. Éclatements successifs d'une existence ordinaire, minuscules péripéties du cours normal des choses. L'univers est désorganisé et l'individu est mal dans sa peau. Les pauses discursives ou didascaliques, les réticences, les suppressions ou les idées inexprimées sont les "blancs" qui participent amplement du signifié de l'écoeurement de l'être dans le monde d'aujourd'hui. Peter Szondi le remarque ainsi,

S'il produit un effet visuel de discontinuité, le blanc inscrit en outre la continuité d'une subjectivité ; et ce va-et-vient instauré, par son intermédiaire, entre le dialogue et les didascalies peut alors s'envisager comme un nouveau mode de "dialogue" théâtral, s'établissant entre le fonctionnement et l'instance ou le sujet de l'écriture²²².

L'irruption des segments ou structures incongrus, y compris l'emploi dérisoire de l'objet, reprend en substance le non-sens du monde où l'individu a peine à se retrouver et à se repérer. L'aire du moi et de l'autre puisent dans le malaise généralisé tributaire d'un monde déstructuré. La désintégration de l'individu induit l'espace du tragique de la vacuité existentielle où il se sent de trop. Le mal de vivre s'inscrit dans

²²² *Poétique du drame moderne et contemporain, Lexique d'une recherche, op. cit.*, p. 113.

le mal à dire. L'aliénation qui en découle débouche sur l'oscillation du langage entre vouloir dire et ne pas pouvoir dire ou se dire. Le défaut d'être ou de se réaliser est irrémédiable et le recours au double "thérapeutique" creuse l'écart à soi. Les discours inconditionnés résultent de la désorientation des individus et de leur dépossession des moyens d'expression. L'être est toujours aux prises avec un social contraignant dont l'emprise passe de la dissidence utopique à l'intériorisation du pouvoir. Cependant, l'incorporation de l'individu dans le social par la diffusion de l'idéologie régnante n'entrave pas l'expression de l'existence de l'individu dans le monde. Serge Bonnevie le dit bien,

M. Gauchet, parle pour cet âge moderne d'une «intériorisation de la norme», c'est-à-dire d'une «appropriation consciente et volontaire de ce qui était reçu et subi, mais sans que soit remise en cause l'inscription dans le social²²³. »

L'individu souffre de l'emprisonnement et ses rapports conflictuels avec l'espace actuel débouchent sur la topographie centrifuge. Le renoncement à l'ici-maintenant s'inscrit dans son désir d'affranchissement en vue d'un bien-être utopique. Les gestes sont bien liés à un désir d'émancipation. Et Michel Deutsch dit en ses propres termes «tous mes personnages ont ces types de refus ; toutes mes pièces sont traversées de gestes émancipateurs, d'«invariants communistes»²²⁴».

Les manquements à une existence au profit de l'homme se multiplient. L'intérieur censé soutenir l'individualité de la personne qui y réside se décompose. Au lieu d'assurer à ses habitants une vie calme et paisible, à l'abri du trouble et du désordre, l'espace d'intérieur est à la source de leur perturbation. C'est une situation de dénégation où le monde va mal et s'ordonne au-delà de l'être et de ses intérêts. Les nombreuses irruptions de l'espace extérieur dans l'intérieur accentuent sa dislocation. Il s'ensuit que l'individu ne dispose plus d'un lieu susceptible de lui procurer la paix. Il y est mal-en-point et s'empresse toujours de se trouver ailleurs, indice de mal-être et de non-existence. Il est à la poursuite d'un autre espace et s'obstine à se le procurer en

²²³ "L'écriture au présent", Entretien de Jean-Pierre Sarrazac avec Michel Deutsch, *op. cit.*, p. 96.

²²⁴ Serge Bonnevie, *op. cit.*, p. 21.

s'exposant à des risques graves ou à des conséquences catastrophiques, à savoir la mort. Or, cet espace évoqué, imaginaire ou réel, a toujours trait à l'irréalisable car les quêtes s'achèvent en cul-de-sac. Le désir de se réaliser s'établit en pure perte car la situation est toujours sans avenir. Le désir amoureux pâtit de la même carence ; le déni du destinataire de s'aligner sur l'objectif du destinataire provoque la mise à mal ou l'annulation du désir. Il en résulte l'auto-expulsion, le suicide et l'absence définitive à l'espace actuel. L'inaccessibilité renforce la condition douloureuse de l'homme. La carence anime les pièces et les festivités sociales. Seul le clan des mineurs atteint le but fixé en faisant substituer l'ordre au désordre et à l'injustice sociale dans *Dimanche*.

Le temps dramatique, identique au temps chronologique, rajoute de l'exacitude au texte dramatique. Il est uniforme et adhère l'action à la temporalité réelle. Les personnages qui font siennes les activités quotidiennes et les données temporelles établissent le réel. La syntagmatique temporelle réelle s'établit par le rythme quotidien des personnages (travailler, manger, dormir, acheter des provisions,...), la succession des jours et des nuits et le cycle des saisons. Le temps social se construit également par le travail.

Le théâtre et la vie partagent la même fondation et, corollairement, la possibilité de l'espace dramatique de représenter la vie s'intensifie. Les deux puisent dans la simulation : « tout n'est qu'une affaire de masques » (*Imprécation 36* ; p. 17). La fiction qui structure l'art dramatique est paradoxalement un cessez-le-feu imaginaire car le réel s'inscrit dans le symbolique. L'aire du "jeu" s'avère l'aire du "je". De surcroît, l'homme à double (ou plusieurs) facettes ressemble à l'acteur. La scission de l'être et du paraître et le changement des vêtements font écho au changement de rôles sociaux. La parodie se manifeste dans la prise de distance du personnage par rapport à son discours et de l'auteur par rapport à son texte.

Michel Deutsch puise sa thématique dans le réel et son personnage est à l'effigie de l'homme dans le monde actuel. Il est le porte-parole de la scission de l'individuel et du collectif. La tension qui s'ensuit est le motif occulte qui se manifeste en des influences et des réactions individuelles contradictoires. Quelques-uns se résignent à

l'exil, d'autres tentent de s'affranchir de l'emprisonnement et d'autres se donnent la mort : Jean-Pierre Sarrazac le note ainsi

[I]es figures oscillent constamment entre la révolte et la soumission, entre les comportements les plus sérialisés et la subversion²²⁵.

Mis à la retraite, le père s'isole dans la cave et, ce, dans une sorte d'auto-oppression et de renoncement à sa situation sociale actuelle. Évincés, Jules et René se tuent et Ginette s'exclut dans son propre univers et se supprime moralement en déjouant tout rapport possible avec sa famille. Les autres figures féminines mises en scène ou évoquées par Michel Deutsch telles la mère de Bodo, la mère de Jules, Marie et sa mère crèvent de solitude et leur langage est stérile. La mère de famille qui est absorbée par ses préoccupations quotidiennes, en rompant tout lien avec un avenir progressif, est une autre forme d'auto-annihilation. Lorsqu'elle a l'occasion de s'exprimer, «ce ne sont que “petits riens”, que rêves appris, nostalgies incertaines, stéréotypes, paroles symptômes d'une existence anesthésiée [voire écrasée]²²⁶. »

Tous les personnages sont victimes de la même crise existentielle et subissent la même fin tragique. La dégradation progressive mène constamment à la mort. La quête de Ginette se mue en échec et son corps social se réduit à la voix enregistrée sur le magnétophone. La frustration de son désir sexuel exile irrémédiablement son amour. Nous constatons la réduction de l'héroïne puisque « le corps social et le corps de jouissance s'évanouissent dans un corps d'absence²²⁷. » Le conflit entre le personnage et l'ordre social qui le nie provoque alors sa désorientation, sa désintégration et son autosuppression. Jean-Pierre Sarrazac affirme

que l'individu, à vivre une situation économique et existentielle qui le ravale au rang de sous-humanité, à un statut de dépendance totale, ne trouve pas pour autant l'efficace d'une révolte : anesthésié ou en proie à des convulsions, il participe à son propre anéantissement²²⁸.

²²⁵ Sarrazac Jean-Pierre, *L'Avenir du drame, op. cit.*, p. 98.

²²⁶ *Ibid.*, p. 95.

²²⁷ *Ibid.*, p. 103.

²²⁸ *Ibid.*, p. 100.

L'univers est un lieu d'agressivité où l'individu doit affronter un ordre désastreux de barrages et de condamnations stériles. Il est l'aire de disjonction où tout le monde se soustrait au sentiment de bienveillance et de sympathie vis-à-vis de l'autre. L'examen du rapport interhumain atteste la crise, l'indignation et le rejet de l'autre. C'est la mise à mal du lien confidentiel qui s'inscrit dans l'inaptitude à s'exprimer. Les relations interhumaines préjudiciables, le refus éternel de l'autre-différent et l'existence dans une situation de conflit meurtrier se traduisent par l'expulsion et la barbarie. Le langage qui procède par moquerie puise aussi dans le monde chaotique.

Le langage dramatique procède par révélations et s'avère une source d'informations essentielles quant à la localisation des fables. Sa valeur sémantique augmente en fonction de l'ancrage de l'action dramatique dans un contexte historique. La référence au temps historique réel se fait par des éléments linguistiques, issu essentiellement du dialogue. Leila Hawi le remarque aussi,

Les signes du temps réel apparaissent dans le renvoi référentiel des événements politiques dont il est question. Mais comme ces signes sont essentiellement référés à l'univers référentiel, extra-scénique [...], ils demeurent des éléments actualisés par le contenu du dialogue et non par la forme et le développement de la pièce²²⁹.

Le langage-instrument de l'action dramatique entraîne l'assortiment des sujets de conversation à la situation spatio-temporelle. L'information est bilatérale et l'actualisation concerne aussi le hors-scène. Les faits représentés en voie de développement engagent une chronologie linéaire et un aboutissement logique comme changement dans le sens du temps. Le langage dramatique est à l'effigie de la conversation quotidienne qui réunit des sujets divers en rapport avec la politique, l'Histoire, l'économie et le social.

La langue est l'agencement de fragments, de matériaux divers venus directement de la réalité, extraits de l'actualité historique, économique et politique, de l'intimité et du quotidien des gens, des faits divers et des menus événements de la vie de tous les jours: ce que Vinaver appelle le "tout-venant"²³⁰.

²²⁹ Leila Hawi, *L'écriture du réel dans le théâtre français contemporain*, op. cit., p. 226.

²³⁰ *Nouveaux Territoires du dialogue*, op. cit., p. 112

Le sens s'accomplit avec cohérence et les répliques juxtaposent plusieurs thèmes qui se répartissent les uns et les autres dans une dépendance. Entre autres facteurs d'actualisation, nous citons les déterminants, les définis, les démonstratifs et les temps verbaux. Ils renvoient à une réalité évoquée par la fiction et donnée comme connue et connotent l'installation de l'action dans l'ici et le maintenant ou dans un espace situé à une grande distance. La répétition des mêmes structures, le retour ou la continuation des thèmes abordés sont des facteurs d'enchaînement. La parole des personnages s'ouvre sur le réel et le raisonnable en rassemblant des renseignements effectifs du point de vue de l'action dramatique et des éléments contextuels du personnage. Ses signes concrets ont pour fonction l'insertion de l'action dramatique dans l'espace vrai et perceptible. L'agencement des éléments contextuels induit le cheminement logique. Les signes linguistiques et les signes non linguistiques entretiennent entre eux un réseau de combinaisons favorables à la signification. La mise en avant du fonctionnement pertinent du langage dramatique en découle. La gestualité connecte le réel ou effectue la restitution de l'action dramatique par la focalisation sur l'ici-maintenant. Le fonctionnement de l'espace dramatique en tant que "point d'ancrage d'une kinésique et d'une proxémique bien définies" s'accomplit conjointement au déploiement de la parole appropriée. Toute attitude corporelle, animée ou non, est consubstantielle de l'espace et suppose son occupation par l'inscription de signes. Le rapport obligatoire de la gestualité à la temporalité décrivant son agencement par rapport à la parole, démontre qu'elle précède la parole, la suit, ou bien les deux systèmes s'inscrivent dans la simultanéité. Les nombreux exemples triés dans les textes examinés témoignent d'une correspondance entre geste et réplique et vraisemblance au niveau de la fonction diégétique.

Bien loin de se résumer à un duplicata ou à une transposition contextuelle retracée fidèlement, le réel relève essentiellement du symbolique. La connotation s'érige en maître-mot ; « cette citation fugitive, cette manière subreptice et discontinue de thématiser [la] définissent [...] »²³¹.» L'exploitation symbolique de l'espace dramatique

²³¹ Roland Barthes, *S/Z*, op. cit., p. 29.

par un langage pluridimensionnel incluant les allusions et la gestualité métaphorique engendre un signifié second qui recouvre tous les textes puisque, d'après Leila Hawi,

[l']instauration du jeu montre que l'espace mobile est prêt à toutes les identifications. Débrayé de son renvoi référentiel, il devient équivalent à un indéfini et semble prêt à recevoir de nouveaux ancrages et de nouvelles dénominations. Il accumule des fonctions à chaque fois renouvelées. (...) Il se libère des contraintes pragmatiques et peut virtuellement adopter toutes sortes de fonctions/identifications que lui prêtent le dialogue et le comportement des personnages²³².

La valeur métaphorique qui en dérive vient contrebalancer la non-implantation de l'action dramatique dans le réel concret et, ce, en tissant un lien différent avec ledit réel. Ces signes connotatifs qui se démarquent de la matérialité improductive incluent l'exposition d'un état de crise généralisé où le monde s'identifie à un "large camp d'extermination". La perversion politique, la dégradation des valeurs et la mainmise de l'inhumain et de l'esprit commercial sonnent le glas de toutes les bonnes relations interhumaines et réduisent à néant tous les lendemains. Le monde résonne et l'être endure la vacuité "existentielle". L'improductivité gagne du terrain et tout est frappé de nullité. Nul dénouement, sinon tragique et le désordre présent reprend en substance celui d'autrefois et l'ancien recommencé va perdurer le mal. L'inachevé est de tout-terrain, la circulation est stagnante, quoiqu'interminable, le dialogue est sujet à la non-progression par l'effet de la ritournelle et des répétitions. Les personnages sont condamnés à tourner en rond dans un espace clos. Ils manquent de possibilité d'agir et de réagir et sont en proie à la décrépitude de l'âme, du corps et de l'esprit. Un effet de non-existence se produit à cause de la non-réalisation de soi, de la non-insertion dans l'espace et dans le temps. Le parcours recommencé prolonge l'incarcération de l'individu et le lieu-refuge se transforme en un lieu-prison. La spatialité stérile découle de la perte des personnages et de l'absence d'issue. Le retour des mêmes lieux scéniques où ils se retrouvent au fur et à mesure de la progression de l'action tient de l'improductivité et de l'inaptitude à changer d'espace. Et la mobilité débordante n'aboutit nulle part, sinon à une situation improductive d'engrenage. La stérilité et l'immobilité règnent pourtant même dans le langage. Le présent s'applique à envoyer, par-dessus bord, toutes les valeurs des sociétés précédentes. L'avidité sape l'amitié.

²³² Leila Hawi Chamoun, *Lire Mademoiselle Ma femme De Labiche*, op. cit., p. 45-46.

Les relations entre les individus se corrompent et sont à l'origine de leur désintégration. Loin d'être le leur, le langage dont se servent les locuteurs est collectif, indice de carence.

L'œuvre de Michel Deutsch s'imprègne de la vie et traite de multiples problèmes sociaux. La peinture du trouble existentiel y est également sauvegardée. L'absence d'ancrage spatial et l'atemporalité de l'action dramatique, les situations transformées, amplifiées ou même défigurées, les images et les gestes insolites ne compromettent pas l'expression du réel. Le malaise de la non-insertion de l'être dans le présent, celui de sa désintégration dans un monde hostile et son acharnement à se procurer une place dans un espace autre sont parfaitement représentés. L'irruption des espaces virtuels sert d'appui à la révélation de la désorientation de l'être dans l'ici-maintenant car « [I]es interférences de l'espace virtuel avec l'espace actuel modifient obligatoirement les structures des lieux et enrichissent leur formule sémique car l'actuel possède grâce au virtuel, des prolongements prochains ou lointains, des racines rattachées au personnage ou à ses motivations²³³» La répétitivité temporelle de l'action dramatique reprend la circularité de la vie et l'impuissance de l'homme face au sort inéluctable s'inscrit dans les quêtes inassouvies. La vie ne fonctionne pas normalement, le passé n'existe pas, le présent est annulé et l'avenir est aboli.

Sur ce, le réel se développe par à-coups et la reproduction littérale de l'objet représenté est condamnée. Le recours du dramaturge à l'affabulation ne brouille nullement la révélation des faits réels et ne consiste plus à maintenir dans l'ignorance le lecteur-spectateur mais c'est une manière de dire le réel autrement que de l'imiter exactement. Ce qui se voit n'est pas nécessairement le réel, l'exigence est de creuser pour faire naître, de voiler pour dévoiler. La "déconstruction-reconstruction" dans l'actualisation du réel dans le texte dramatique de Michel Deutsch prévaut.

²³³ Leila Hawi Chamoun, *L'espace et Le temps dans Lorenzaccio de Musset*, op. cit., p. 209.

DEUXIEME PARTIE. LA TRANSGRESSION DU RÉEL

« Un chef d'œuvre, selon Italo Calvino, est une œuvre qui n'a pas jamais fini de dire ce qu'elle avait à dire. Un des traits par où l'on reconnaît les grands textes, ou même ceux d'une certaine importance, c'est qu'ils se prêtent à être analysés au-delà des genres, sans qu'aucune analyse générique ne suffise à en rendre compte complètement. "Un livre n'est pas un chef d'œuvre", disait Edmond de Goncourt, "mais il peut en devenir un".» (Emmanuel Goldstein)

Délivrance et **transgression** dans **la** littérature et les arts ;
books.google.com.lb/books?isbn=2858921679.

INTRODUCTION

Nous tâchons dans cette partie de faire ressortir, dans les différentes composantes du texte dramatique de Michel Deutsch, la transgression du réel. Dans les pièces examinées, les didascalies couvrent parfois un ancrage spatial relatif à l'univers diégétique. Elles se réclament souvent de l'indécision : Il est question du "nowhere" qui rompt avec l'implantation géographique de l'action diégétique et relève de l'anti-naturalisme structurel et factuel, tributaire de l'agencement immotivé des signes spatiaux ou de l'emploi dérisoire des objets. Le recentrement fragmenté a décuplé l'incursion spatio-temporelle des costumes. L'usage atypique, voire transgressif de la cuisine s'inscrit dans la relégation de ses constituants traditionnels. "L'anti-cuisine" se déploie parallèlement avec le développement des signes de mort : la disharmonie sémique et fonctionnelle produit un effet d'absurdité qui englobe tout l'espace. Le débordement spatial et le renoncement du personnage à l'ici-maintenant provoquent également la déstabilisation de l'espace dramatique. Ainsi en est-il du surgissement constant des sujets de conversation non-contextuels. L'espace onirique s'établit à l'opposé de l'espace dramatique et sa spatialisation néfaste culmine avec la fusion rêve/réalité. Le rêve s'avère l'une des formes de la négation du réel. L'indétermination de l'espace dramatique à cause du changement abusif de son sens, de sa fonction ou de sa structure est accentuée par son hybridité. Le rapport de force est sujet au bouleversement et l'auto-exil s'avère un facteur de neutralisation spatiale.

L'occupation de l'espace dramatique par l'interrogation sur la dramaturgie est à contrepied du déploiement du réel. Les gestes de la répétition se substituent à ceux de la représentation et l'exposition de la scénographie et le questionnement sur le statu quo du théâtre relayent l'action dramatique supposée révéler le réel. Le métathéâtre et la construction d'emboîtement "concrétisent" la différence réalité/théâtralité. Le temps est à court de signes d'identification à cause d'une mise en œuvre contestable par le personnage aliéné. Le dérèglement temporel augmente à proportion de la vacuité, le refus du présent induit le non-temps et le temps qui tourne à vide frappe de nullité et d'improductivité l'action. La circularité temporelle mène au "deuil" l'action. Un étrange à-rebours temporel, dû au retour constant du passé, et la progression en

discontinu vont le compromettre davantage. Il est réduit à néant car “les heures s'embrasent” et “le jour est en flammes”.

Le dysfonctionnement du langage coupe court au déploiement du réel. La fonction énonciative qui fonctionne mal obstrue les échanges et l'absurdité s'oppose à l'élaboration du sens. La difficulté à parler contredit l'extériorisation et induit le silence. Les on-dit et les poncifs remplissent le langage d'insignifiance en l'écartant davantage de son contexte spatial. L'incommunicabilité et l'incompréhension débouchent sur l'exclusion du réel. Le discours qui inclut des signes oppositionnels et détachés des conditions d'énonciation met en lumière la rupture et l'aliénation. La crise du personnage s'inscrit dans cet écart puisque, d'après Peter Szondi, « [c]ette impression d'écart énorme entre les figures et leurs discours est une caractéristique du personnage contemporain qui n'est plus derrière ce qu'il dit et pas davantage construit par ce qu'il dit, puisqu'il ne vectorise plus une somme de répliques cohérentes. [...] Désormais, le personnage est parlé plus qu'il ne parle²³⁴.»

Le langage littéraire tributaire de l'espace de l'écrit va renvoyer, par intermittence, aux différentes figures de rhétorique qui émaillent un langage qui se veut ordinaire. C'est tarir son intégralité par le seul fait d'une duplication langagière. Cet arrière-plan culturel du dramaturge inclut l'intertextualité qui ne cesse de secouer le langage dramatique et, par voie de conséquence, l'espace dramatique. Il est question de références à des mythologies, à des cultures antiques ou à d'autres langues anglaises, allemandes, latines, arabes ou italiennes qui contrarient le langage ordinaire. Des interactions ou témoignages s'effectuent entre celles-ci et les sociétés modernes. Ainsi en est-il de la mise en chantier des formes symboliques qui fonctionnent et se structurent sur fond d'imagination et basculent les textes dans un univers dématérialisé. L'irrégularité contrecarre le symbolique des couleurs en ébranlant la constance de l'association du blanc aux événements bénéfiques et du noir aux dommageables et la contribution de l'auteur-rhapsode gagne en intensité. Dans cet univers chaotique, tout avance de travers ou n'avance pas et la déstabilisation lui dérobe l'ordre et l'ordinaire.

²³⁴ *Poétique du drame moderne et contemporain, Lexique d'une recherche, op. cit., p. 89.*

Les personnages représentés par Michel Deutsch font faillite en tant que signifiants et signifiés et manquent souvent à la mise au point du réel. La non-existence décuple l'existence atomique. La distorsion s'inscrit dans la non-identification tribulaire de l'anonymat et de la dénomination numérique et dans l'insuffisance des descriptions physiques et des déterminations individuelles. Le déploiement des énoncés sans locuteurs déterminés et des voix sans corps rajoutent de la désagrégation aux personnages. Ils sont aux prises avec le balancement, le renversement du rapport dominant/dominé et la non-réalisation et leur statut social est confus. Ce sont des antihéros qui manifestent l'insuccès du fonctionnement actantiel, le rejet de l'érotisme et l'échec professionnel. Ils pâtissent de la subordination sociale et morale et ils sont à court d'histoire, de présent et d'avenir. La crise touche à tous et l'interchangeabilité découle de la neutralisation mutuelle. Et dans la mesure où leurs paroles ne puisent pas dans leur situation et rompent avec l'exposition de leurs vies et sentiments, ils s'enfoncent davantage dans l'irréel.

L'impuissance ou la déficience des sensations et l'ignorance des locuteurs exposent à de multiples obstacles la saisie et la mise en place du réel. L'illusion ou l'aveuglement délibéré est un supplément de confusion et d'écart et la facticité s'avère un mode d'action politique. Le guichet de la vérité au théâtre et dans la vie est fermé et "tout équivaut à Mensonge". Les propos de Michel Deutsch qui se profilent constamment présentent l'art dramatique dans sa relation à la vie. Par ailleurs, sa conception du réel et de la manière de l'art de le traiter et de le représenter se détache de celle mise en œuvre par ses contemporains. Il dément l'immédiateté et le duplicata au profit du jugement et du recul dans la saisie et dans la représentation du réel. La prévalence de la conceptualisation sur la matérialité s'impose et, corollairement, la réclamation des "effets de réel", l'adhésion à l'imagination et au ludique représentatif sont les outils de l'actualisation du réel. Le dramaturge passe outre à l'énoncé direct et, ce, en juxtaposant le réalisme et l'insolite. Sur ce, le réel jaillit aux marges du silence tribulaire du mutisme et des "blancs".

1. LE “NOWHERE”

Les signifiants spatiaux que véhiculent les textes étudiés se corrodent car ils ne tiennent souvent pas leur rôle. L'ensemble des circonstances d'un événement ne sont pas déterminées et le contexte spatial est souvent imprécis ou ajourné. Les didascalies ne fonctionnent pas comme système de signes préalables, antérieurs au dialogue et ne reconstruisent pas, “en les déformant”, les structures de l'espace géographique et, ce, en figeant le lecteur dans l'abstraction. Elles sont absentes, insuffisantes ou en dysfonctionnement et n'aboutissent pas à la localisation de l'action dramatique. « Après le titre de la pièce, les didascalies initiales comportent la liste des personnages. Elles donnent des précisions utiles sur les rapports de parenté, d'amitié ou de hiérarchie entre ces derniers. Elles donnent également des informations sur leur âge, leur caractère, leur costume, le lieu et le moment de l'action²³⁵.» Le dramaturge pourvoit parfois au lecteur le temps de l'action à représenter et se prive d'une adjonction instructive qui concerne le lieu de l'action. L'imprécision s'accroît en proportion de l'indéfini “un cinéma”. *Dimanche*, *La Bonne vie* et *La Négresse Bonheur* se développent sans précision de localisation spatiale contrairement à *Skinner*. Le contexte spatial cité d'emblée est assez large et la délimitation du territoire est non marquée. L'action dramatique se déploie près d'un port, dans un “nowhere” où sont à l'abri les migrants clandestins et les voyageurs de l'ombre. Skinner, Rachid, Nicamor, Yakov, Mani et d'autres réfugiés habitent dans un hangar abîmé. Leur dépossession de papiers les confine au non-être. La contingence de l'avenir se note dans l'attente d'un embarquement dont ils ignorent l'heure et le jour.

Dernières répétitions d'un spectacle dont l'action est censée se dérouler dans un cinéma en 1958. La pièce s'appelle L'Empire. Les acteurs font du “sous-texte” avant de commencer. (*L'Empire*, p. 7)

Un port.
De l'autre côté d'un étroit bras de mer
L'Europe. (Skinner)

Une vaste salle de sport.
Au fond, très loin, une pâle lumière forme l'espace d'un précaire refuge.
Tendue, juste dans la faible lumière, une jeune fille fragile fait un exercice de danse à la barre.... (Dimanche, p. 13)

²³⁵ Didascalie (théâtre) – Wikipédia ; fr.wikipedia.org/wiki/Didascalie_(théâtre). Dernière modification de cette page le 2 septembre 2014 à 01 :30.

Dans *Le Souffleur d'Hamlet*, la vie réelle de Shakespeare, notée d'emblée, se décompose sous l'effet de la non-localisation spatiale. Le directeur enclenche le discours, aussitôt la pièce commencée, sans renseignements textuels complémentaires. Le lecteur est ainsi dans un état de frustration. En l'absence absolue d'indications scéniques correspondantes à l'ancrage spatial réel dans *Imprécation dans l'abattoir*, l'implantation géographique s'éclipse tout court au premier chapitre. L'indication spatiale qui apparaît dans le deuxième chapitre va paradoxalement prolonger la confusion à cause de l'indéfini (*un abattoir désaffecté*). Le premier intitulé "Ego Scriptor" se compose d'une suite de phrases énoncées incognito. Et le second "l'Assemblée des Bouchers" se lance dans une énumération qui poursuit l'anonymat du premier. Les différents personnages, sans noms, font partie d'une liste numériquement divisée.

La citation suivante de Hölderlin entame *Imprécation 36* :

Si l'enthousiasme meurt, les dieux meurent aussi... Hölderlin (*Imprécation 36*, p. 11)

Ensuite, le chapitre qui traite de la représentation de Richard III accorde à l'action dramatique correspondante des indices contextuels puisés dans le réel. Le dramaturge y fait appel à l'histoire réelle de Richard III, sa naissance en Angleterre en 1597 et sa vie de tyran. Or, le style emphatique des propos diffusés ultérieurement dans le dialogue va détourner la visée réelle de ces notations. Dans les chapitres de séparation des couples, les indications spatiales manquent complètement. Elles font leur apparition ensuite pour présenter "une femme qui traîne derrière elle des lambeaux d'un drapeau tricolore". Nous soulignons la présentation du personnage et de l'espace dans le dernier chapitre "Mitterrand au pied de la roche de Solutré". Et les signes spatiaux insérés dans les chapitres suivants vont maintenir la confusion vu qu'ils sont indéterminés. Ils subissent le même appauvrissement car ils ressortent plutôt à des situations générales et ont trait à des conceptions subjectives.

Une chambre minable, sordide, au vingtième étage d'un immeuble quelque part dans le Lower East-Side. (Imprécation 36, p.47)

*Une salle commune dans un hôpital.
Des dizaines de lits.*

Le journaliste et le chirurgien se tenant sur le seuil de la salle. (Imprécaction 36, p. 57)

Une jeune fille, très belle, assise au pied d'un monument aux morts. (Imprécaction 36, p. 79)

2. L'ANTI-NATURALISME STRUCTUREL ET FACTUEL

2.1 L'agencement immotivé des signes spatiaux

Les signes spatiaux inhabituels ou non-contextuels ôtent aux espaces leur fonction ordinaire ou leur attribue une autre dérisoire. L'anti-naturalisme structurel et factuel inclut l'emploi dérisoire de l'objet et l'incursion spatio-temporelle des costumes. Les détails vrais de quelques-uns s'entremêlent ainsi aux détails faux de quelques autres pour "ruiner l'illusion dramatique". L'hétérogénéité des divers codes scéniques porte atteinte à la signification. Sur ce, la rupture de la fonction des personnages avec le contexte, les gestes inappropriés et les mots déplacés déjouent la fonction mimétique et référentielle de l'espace scénique. L'incongruité résultant met à mal l'introduction du réel dans l'univers diégétique.

L'emplacement de la machine à coudre dans la "salle à manger" est inconvenable dans *Dimanche*. Le décentrement discursif va de pair avec le brouillage de la valeur fonctionnelle de ladite salle. Les deux protagonistes s'entretiennent au sujet des costumes que la mère est en train de préparer pour la parade qui aurait lieu Dimanche. La non-utilisation imposée ou l'immobilisation forcée contrecarre aussi l'abord ordinaire. Tel est le cas d'Awa qui est interdite de faire usage de la table de la mère.

Dans la salle à manger.

La mère devant la machine à coudre. Sur le divan, sur la table, sur les chaises, par terre, des uniformes de majorettes.

La mère : Pourquoi ne vas-tu pas te coucher ?

Le père : Le bruit de la machine m'empêche de dormir... Il m'empêche de lire aussi.

[...]

Le père : ce bruit m'agace ! (*Dimanche*, p. 22), p. 48

Heidi. Il y a une table dans cette pièce. Pourquoi tu ne prépares pas les foutous sur la table ?

Awa. [...] La table est à la belle-mère et un jour elle a dit que j'abîmais sa table. (*La Négrresse Bonheur*, p. 22)

La déconstruction spatiale s'accroît proportionnellement au débordement. La “salle de séjour” se fissure de partout et sa valeur référentielle est abolie par la présence des “casseroles” et des “bassines”. L'espace culinaire qui s'y introduit coupe alors court aux limitations spatiales. L'excès de renseignements et de détails sur le décor relance l'infraction qui impose une nouvelle réalité, et l'effet de réel décroît. Le déplacement temporel des objets prend part à l'extravagance et porte préjudice à l'espace, au temps et au personnage. Il est question de l'arrivée du pompier muni d'une luge dans la maison de Mlle Else sans se référer au temps exact. Sa méfiance des données considérées comme incontestables est un supplément d'incongruité. Le recours de Mlle Else à des arguments pour lui offrir des renseignements additionnels et la relation asémantique du syntagme grammatical “traîneau d'été” puisent également dans le dysfonctionnement.

Entre un pompier en uniforme. Il tient une luge à la main. (Le Souffleur d'Hamlet, p. 45)

Un peu plus loin dans la même scène :

Mlle Else. Alors, mon cher, vous comptez attendre le retour des étrennes? Qu'est-ce que vous attendez? L'été?
Le pompier. C'est-à-dire que nous sommes en été.
Mlle Else. Je peux vous assurer que non. Ça je peux vous l'assurer. Ce théâtre ne joue jamais en été [...]. (*Le Souffleur d'Hamlet*, p. 51)

A l'aide “d'un couteau de boucher” et “d'une scie” et avec le professionnalisme d'un chirurgien (il porte des gants), Ray Butcher s'est mis à découper le cadavre pour en insérer ensuite dans une valise les morceaux récupérés. Les gestes de la boucherie et de la médecine sont déviés et les objets contrarient l'usage vraisemblable. Le langage qui s'y rapporte accentue la confusion. Son discours revient au passé, le temps de la récupération des cadavres dans les champs de bataille qui fut une affaire profitable. Il regrette le fait de soigner les malades qui les sauverait ou celui de les enterrer qui empêcherait d'en tirer profit.

Il ferme la porte, puis à l'aide d'un couteau de boucher et d'une scie, il entreprend de découper méthodiquement le cadavre en morceaux plus ou moins grands. Il commence par détacher soigneusement la tête, puis il se met à scier les jambes... Il tire une deuxième valise de sous le lit et entasse les morceaux de valise. Il y a du sang partout. (Imprécation 36, p. 47)

Le détachement du décor du dialogue ou des préoccupations des personnages engendre l'insignifiance. Les entrées et les sorties “des remorqueurs et des chalutiers” qui occupent *les quais* où s'installent Leila et Skinner font appel au décor qui rivalise avec les personnages. Cet espace collectif et anonyme est vectoriel et les objets en mouvement s'opposent aux personnages inactifs. Il se crée ainsi une relation paradigmatique décor/position des personnages, deux actions qui se développent simultanément et séparément. La scène se réduit à une seule longue réplique où nulle réaction de l'allocutaire n'est marquée. Comme dans un monologue, Skinner s'engage avec impétuosité dans un discours explicatif qui se focalise sur le je/moi. L'implication subjective dans la parole et dans la conception individuelle des choses se réalise dans le monologue où Skinner communique ses pensées, ses sentiments et son désir d'épouser Leila. Le ton résultant des mélodrames et des scènes de confiance s'écarte de l'environnement et du mouvement des objets en place. Il y a presque une dimension verticale qui double la dimension horizontale, Peter Szondi le dit ainsi

[I]e décor naturaliste fonctionne aussi comme une force capable de rivaliser avec le dialogue. Incarnation scénique du milieu dans le théâtre de Zola, il devient chez Strindberg l'espace d'une action qui se joue en silence parallèlement à l'échange des répliques.⁽²³⁶⁾

*Sur les quais, dans la nuit.
Des remorqueurs et des chalutiers entrent et sortent du port.
Des trains manœuvrent sur des ponts métalliques.
Skinner et Leila. (Skinner, p. 50)*

L'absurdité se note également dans la disjonction parole/geste. Tout en confirmant qu'elle est insomniaque, la concierge s'est livrée à plusieurs reprises au sommeil lors de la visite du directeur (*Le Souffleur d'Hamlet*, p. 87). Comme il est invraisemblable et inconvenable que le pompier s'émeuve et s'évanouisse en faisant la connaissance de Mlle Else, censée être l'actrice préférée de sa grand-mère. Son style emphatique reprend sa gestualité exagérée et provoque la déformation du sens. De même, comment se fait-il que la deuxième actrice soit l'amie de Mlle Else alors qu'elle ne

²³⁶ Peter Szondi, *op. cit.*, p. 118.

connaît pas son adresse. Les informations véhiculées qui se repoussent entravent le progrès du sens et la décomposition du rapport cause/effet induit la dérision comique.

Le pompier. [...] Vous êtes son actrice préférée. Depuis vingt ans, elle vous admire. Pas de jour depuis vingt où elle n'a parlé de vous. C'est long, vingt. (*Le Souffleur d'Hamlet*, p. 48)

L'acte non-contextuel du personnage aliéné porte atteinte à "la première fonction pragmatique du lieu en tant que [...] point d'ancrage d'une kinésique et d'une proxémique bien définies". La dislocation de la cuisine résulte de la désorientation de Jules dans *La Bonne Vie*. La kinésie – l'entretien du fusil – altère le renvoi référentiel de l'espace du quotidien en n'actualisant pas de significations traditionnellement liées à cette syntagmatique, à savoir la préparation ou la consommation des aliments. Sa parole rajoute de la décomposition à l'espace. Assis à la fenêtre donnant sur une cour où des enfants jouent, il se lance dans une tirade qui enraye le discours dramatique et fait perdre à l'espace actuel sa consistance. Le dérèglement temporel issu de l'ajournement de la cérémonie du mariage s'accroît en fonction du changement spatial. Après sept mois de mariage, Awa est en "robe de mariée immaculée" et Bodo en "costume sombre" pour célébrer leur mariage qui s'est déroulé à Abidjan. De plus, leur introduction dans la salle du restaurant où chantent les choristes est bizarre (*La Négrresse Bonheur*, p. 50). Le langage et les autres codes scéniques se recourent dans l'expression de l'irruption. Kayser commente sur un ton ironique ce qu'il vient d'entendre par Homer et conteste l'inadéquation du discours, des gestes et des objets à l'espace et à la situation. La langue vietnamienne à laquelle il recourt se détache aussi du contexte actuel.

Awa, entrant dans le salon. Elle est en robe de mariée immaculée. [...] (*La Négrresse Bonheur*, p. 45)

Bodo, en costume sombre, entre à son tour dans le salon. (*La Négrresse Bonheur*, p. 46)

Awa. La robe et la champagne... Elle a dû coûter très cher cette robe de mariée. Ça fait sept mois qu'on s'est mariés à Abidjan, selon la coutume, et ça fait six mois que je suis en France, dans ta maison. On n'achète pas une robe de mariée six mois après le mariage. [...] (*La Négrresse Bonheur*, pp. 47,48)

Bodo. La mariée doit porter une robe de mariée. Elle doit être tout en blanc. C'est le signe de la pureté. Je tiens à ce que les choses soient faites selon la coutume, selon les usages. Peu importe si c'est huit mois après. [...] (*La Négrresse Bonheur*, pp. 47-48)

Kayser. Bravo! On dirait que vous y étiez. Cyclone à air comprimé – le clou des Quatre cents coups du diable au Châtelet. Essayez donc de sauter en parachute!... A

quoi riment ce discours et ce déguisement? Mây giõ mo³ mân dâý chi? (*L'Empire*, p. 61)

La récurrence de l'isotopie de l'entraînement qui s'accompagne de la réapparition des costumes prend part à l'anti-naturalisme structurel aussi longtemps qu'elle minimalise les autres structures du texte. Les costumes remplissent l'espace spatial et affectif des personnages et tronquent souvent leur dialogue. Ils octroient le prolongement à l'espace du gymnase en réduisant les autres "à l'état de squelette" ; tel est le cas du café et de la cuisine. Tout est frappé de caducité ; l'entraînement excessif affecte l'espace et les personnages et l'inaboutissement s'avère une chute. L'omniprésence des costumes est alors contrariée par leur manquement aux exigences requises de validité. Les majorettes s'en désintéressent (Françoise, Liliane), s'en dégagent (Marie) ou ne peuvent plus continuer car elles se sont sacrifiées outre mesure, le concours n'aura pas lieu et les costumes ne seront jamais mis en action. Dans *Le Souffleur d'Hamlet*, l'espace dramatique se décompose sous l'effet de la défektivité de l'équipe du travail. L'inculture, la maladresse et le non-professionnalisme portent atteinte à la représentation qui se prépare. Le directeur est inapte à accomplir sa mission et interprète maladroitement celle du souffleur. L'actrice discute avec l'habilleuse du costume tout au long du deuxième chapitre intitulé *Le costume de la reine du Danemark* alors qu'elle n'a pas appris son texte.

L'Homme ivre. N'est-ce pas jour de fête? Une heureuse journée... votre jour de fête?
Rose. Dimanche! Dimanche! Dimanche!... Vous ne voyez pas que l'être qui est étendu, là, devant vous, se meurt?
Françoise. Allez chercher de l'eau.
L'Homme ivre. Sans accomplissement... son secret de vierge. (*Dimanche*, pp. 89-90)

Mlle Else. [...] En tous les cas si je ne peux pas répéter avec le costume de la reine demain soir, je n'entrerai pas en scène le soir de la première. [...] (*Le Souffleur d'Hamlet*, p. 39)

2.2 Le recentrement fragmenté

L'univers quotidien dans l'œuvre dramatique de Michel Deutsch s'expose à la perméabilité, à l'inconstance et au rejet de ses constituants traditionnels. Sa fonction pragmatique référentielle se dégrade, dépérit et sa déstabilisation gagne en ampleur à

proportion de la défocalisation discursive. L'irruption des espaces collectifs dans l'espace individuel est l'indice de sa vulnérabilité. La décentralisation s'effectue aussi par l'orientation des personnages vers l'ailleurs. L'allusion des personnages à un hors scène, imaginaire ou réel, proche ou lointain, débraye le langage dramatique et réduit à néant l'ici-maintenant. Tout concourt à véhiculer le sème du bouleversement de l'espace d'intérieur qui induit le dépaysement de l'individu, Jean-Pierre Sarrazac en parle ainsi,

[c]e recentrage de l'espace du drame moderne sur l'univers domestique ne va pas non plus sans un espacement. Car l'univers domestique n'est pas convoqué dans son unité et dans son resserrement mais dans sa dispersion : les objets de la vie d'intérieur se découpent sur fond de *désert*. La table, le lit, les chaises, tous ces trophées du confort familial se retrouvent éparpillés²³⁷.

La syntagmatique spatiale de la cuisine ne répond pas à la "logique de la concaténation des signes". Les objets-repères "la vaisselle" et "la table" sont contrariés par les "cages à oiseaux" et son renvoi référentiel est de la sorte mis en échec. La transgression se concrétise par la spatialisation de l'isotopie de l'oiseau évoquée à la scène 2. La déformation de la cuisine due à l'insertion des cages à oiseaux, dans le sens de la rupture avec la fonction pragmatique, englobe la gestualité quotidienne de Marie. La prolongation du conflit corrobore un espace opposant condamné constamment par les personnages. La désapprobation de la voisine rapportée par Jules s'avère un argument à l'appui de la présence désagréable de ces cages et d'un glissement gênant d'un endroit dans l'autre.

L'usage atypique de la cuisine engendre l'anti-cuisine. Elle se développe avec l'infraction aux attributions et aux gestes traditionnels et le déploiement des conditions empêchant la survie. La répétition du syntagme "on étouffe ici" (3 fois) renforce l'oppression morale qui enclenche le meurtre et le suicide. L'agressivité et la menace transforment la cuisine en aire de mort et la "boucherie" s'y installe indûment. *La Nègresse Bonheur* et *La Bonne Vie* participent de la même dérogation ; le crime d'Awa, celui de Jules et son suicide s'y accomplissent. Nous voyons à travers

²³⁷ Jean-Pierre Sarrazac, *L'Avenir du drame*, op. cit., p. 68.

la fenêtre, sous les yeux d'Aldi, Awa tuer avec atrocité sa belle-mère. L'aire de la mort se développe conjointement avec l'isotopie du désastre et de la crise "Malheur" (2 fois), "drame", "catastrophe", "s'accompagne du sang partout" (4 fois), "sanglant" des os et de la cervelle mêlés", "la figure complètement écrabouillée", "masse informe du sang", "de chair et de cheveux...", "Elle est morte" (2 fois) "elle avait des morsures sur tout le visage".

Enfermée avec les voleurs et les assassins
Voilà de la négresse bonheur
Le triste destin. (*La Négresse Bonheur*, p. 78)

3. LE DÉBORDEMENT, MISE EN FORME DE LA DESTABILISATION

Les sons métonymiques qui découlent de l'espace contigu et les espaces virtuels qui tiennent de l'abstrait ou de l'intellectuel inhérent au langage entreprennent constamment le débrayage de l'espace actuel. Cet ailleurs inclut les lieux cités par les récits d'événements qui se sont déroulés hors de la scène ou dans un autre temps, qui peut être du passé ici ou ailleurs, du présent ailleurs et du futur ici ou ailleurs. Le désir d'émancipation tributaire du renoncement du personnage à l'ici-maintenant, l'imbrication rêve/réalité et la spatialisation de l'espace onirique sont des aspects de débordement spatial.

3.1 L'incursion de l'espace contigu

Des bruits se produisant aux environs de l'espace dramatique fondent l'espace contigu. « Il leur arrive comme à la musique, de créer une atmosphère, d'indiquer une tonalité, de pallier même l'absence de décor visuel²³⁸. » Ceux-ci, qui ont l'avantage de signifier, s'étendent au-delà de la limite spatiale dramatique, viennent se greffer sur l'actuel, le secouent constamment et provoquent sa déstructuration. Certaines scènes sont bâties alors sur un rapport de contiguïté : ce qui se déroule dans le hors-scène se trouve communiqué par un bruitage métonymique ou par le discours des personnages, comme la rue dans *L'Empire* et les bruitages dans *Le Souffleur d'Hamlet*. Cet espace

²³⁸ Pierre Larthomas, *op. cit.*, p. 112.

échappe au lecteur-spectateur et détourne son attention, menace l'ici, renvoie l'action dramatique, décale le discours intradiégétique et le retour au contexte immédiat se fait après coup. Il s'agit d'un fonctionnement in absentia qui fait disparaître la valeur de ce qui est en place. Le décalage spatial change alors le cours de la destination. Des espaces qui appartiennent intrinsèquement à l'espace théâtral jugés non visibles par le public et ceux géographiques adjacents envahissent l'espace dramatique. Il aurait ainsi des prolongements, indices de continuation et d'extension en longueur de l'espace virtuel et d'élargissement (et ouverture) de l'espace actuel, Leila Hawi le précise ainsi

[l'] espace prochain est le lieu adjacent qui communique de près avec l'actuel avec lequel il a une liaison intrinsèque²³⁹.

Les répercussions du chant du coq qui viennent des coulisses scandent le discours de Mlle Else qui est en train de préparer son texte dans *Le Souffleur d'Hamlet*. *On entend un coq chanter* (p. 44), *On entend le coq qui chante* (p. 52), *On entend chanter le coq* (p. 60). Mlle Else et la deuxième actrice enchaînent sur le registre de la volaille après l'avoir entendu chanter. Le décentrement discursif qui s'ensuit va de pair avec l'envahissement spatial. Ses effets contrariants suggèrent son inconvenance dans la mise en scène du texte. Les coups frappés contre le mur qui viennent de la chambre voisine où dort Monsieur Boulot intègrent l'espace adjacent. Celui-ci, qui prend part à la conversation en répondant affirmativement aux interrogations de Madame Boulot, trouble davantage la chambre bouleversée antérieurement par l'incursion du directeur.

La concierge. [...] A propos de la loge justement, on se disait avec mon mari... j'espère qu'il nous entend. Tu nous entends?... *On frappe trois coups contre le mur*. Il nous entend... je vais parler un peu plus fort quand même... [...] J'ai beau lui faire observer que tout le monde a besoin de gagner sa vie... N'ai-je pas raison, monsieur le directeur?... Mais mon mari n'en démord pas. N'est-ce pas, monsieur Boulot?... *Trois coups sont à nouveau frappés contre le mur*. (*Le Souffleur d'Hamlet*, pp. 85-86)

²³⁹Leila Hawi Chamoun, *L'espace et le temps dans Lorenzaccio de Musset*, op. cit., p. 210.

L'espace contigu perturbe constamment l'espace actuel dans *L'Empire*. Les voix des insurgés qui s'entendent dans la rue suspendent la répétition des acteurs tout en donnant des informations sur un événement réel qui se développe parallèlement à l'action dramatique. L'orientation préjudiciable vers le hors-scène fait intervenir des éléments historiques et le discours qui s'y rapporte prend la place du discours théâtral. Les acteurs mettent en relief le détachement présent du théâtre de l'actualité politique alors qu'il doit s'en imprégner et, ce, en prenant en charge le devenir de l'homme. Cette conception sous-tend les propos des acteurs qui s'ouvrent sur l'ensemble des événements présents. En outre, les déplacements métonymiques qui désignent la partie pour le tout font allusion, par-delà le débordement, à l'appropriation progressive de l'art dramatique par le cinéma. *On entend, venant de la salle, la bande son en V.O. de La Soif du mal d'Orson Welles. (P. 22). Le film casse. On entend des sifflements et des protestations venant de la salle. (P. 27) on entend des rires venant de la salle (p. 40).* "Les oreilles" qui donnent accès à l'inaccessible que vient appuyer le langage dramatique provoquent le rétrécissement de l'ici-maintenant. *Dimanche* intègre successivement *Une pluie de printemps frappe bruyamment le toit de tôles de la salle de sport (p. 13). Bruit de la douche (p. 58) Au loin on entend la musique de l'orphéon (p. 88) Ginette immobile. On entend des portes qui se ferment dans la nuit (p. 83).* Les coups de klaxon entendus et commentés par Bodo reproduisent le décalage des personnages dans l'espace étouffant.

Venant de l'extérieur du théâtre, on entend le brouhaha d'une manifestation, puis finalement on ne distingue plus que ce slogan inlassablement scandé : "Algérie française! Algérie française!" etc. qui envahit la salle du théâtre. Lili Ardent et Jean Traibon se sont arrêtés de jouer. Marcel Bouillon, Jo Zappapeur et des machinistes viennent sur le plateau. Tout le monde écoute.

[...]

Premier machiniste. Le théâtre est bouclé. Faudrait déjà qu'ils enfoncent la porte. (*L'Empire*, p. 43)

*On entend des coups de klaxon venant de la rue (La Négresse Bonheur, p. 49)
Nouveaux coups de klaxon (La Négresse Bonheur, p. 50)*

L'introduction de l'espace adjacent dans l'espace dramatique s'avère menaçante. Michel Deutsch dramatise la rue située au-dessous du lieu visible par un détail du décor. Elle est en hauteur et l'espace dramatique est orienté verticalement. Le garçon regardant surnoisement les filles est à l'image de l'enfant qui inspecte la chambre

parentale. Et la transparence du gymnase, métaphorique de sa vulnérabilité, favorise l'incursion du désir masculin qui remplace les assauts érotiques. Le voyeurisme y intègre "en cachette" la sexualité et, ce, en métamorphosant le gymnase en un lieu de séduction et les femmes en objets de désir. La chosification de la femme s'effectue par le regard équivalent à une attaque, à une violation du refuge. Le voyeurisme est complété par l'exhibitionnisme féminin, étant donné que les majorettes sont dans le gymnase pour préparer une parade. Le voyeurisme et l'exhibitionnisme se partagent le paradigme de la liaison homme/femme. L'espace est troué, l'insécurité érotique règne et personne n'est à l'abri du regard étranger de l'autre qui peut surgir à tout instant. Et le "vasistas", tributaire du "hors-scène" agressif, rappelle la serrure de la porte où le plaisir est comblé en l'absence de tout contact physique. Le "vasistas" qui « remplit une fonction quasi sexuelle d'entremetteuse²⁴⁰ », étayé par le lexique du regard ; "observaient", "s'est aperçu", "voyais", "épiées", "regarde", "détailler ton corps", "l'identifier", "yeux", "regard"... transforme l'intérieur en une aire périlleuse

Liliane: Tout à l'heure, j'ai vu quelqu'un qui errait autour du gymnase, et ensuite j'ai vu des yeux qui nous observaient par le vasistas. C'était un garçon... Il a dû grimper tout là-haut et en pleine nuit. (*Dimanche*, p. 60)

3.2 La confrontation constante espace actuel/virtuel

Dans les lieux dramatiques déterminés, les personnages par leur discours, leur comportement et la manipulation de certains objets en "ouvrent" ou "important" d'autres, Martine David le remarque ainsi

[Le lieu virtuel] est celui où se déroule ce qui échappe au regard des spectateurs ; actions ou événements rapportés par des récits²⁴¹.

Ces espaces co-présents qui s'inscrivent surtout dans le langage dramatique s'incrument en puissance dans l'espace actuel et déplacent le regard du lecteur-spectateur vers le hors-scène, réel ou imaginaire. Le virtuel est conforté par la navigation dans le comique. L'enchâssement des récits par le biais de la narration

²⁴⁰ Régine Yaari, *op. cit.*, p. 18.

²⁴¹ Martine David, *op. cit.*, p. 77.

importe les espaces virtuels qui s'implantent dans le langage dramatique et se déploient à côté ou au-delà de l'espace visible. La désintégration et la hantise de se retrouver ailleurs accentue la confrontation actuel/virtuel. Sur ce, l'incursion discursive de l'ailleurs s'intègre alors en menace et en conflit. Le langage décale, l'espace dramatique se décale. Nous voyons se développer par des retours en arrière et des projections dans l'avenir "l'infiltration" défavorable de l'extrascénique dans l'espace-temps actuel. Ce dernier donne sur le passé (l'évocation de l'enfance par Raymond dans *La Bonne Vie*, les récits de la guerre dans *L'Empire*,...). Ou sur le futur ; les personnages se fixent des rêves et des désirs de types différents détachés de l'ici-maintenant. La durée mythique ou onirique qui en dérive relaie la durée réelle et la focalisation de l'action dramatique sur l'ailleurs induit le décalage des actes et des paroles, ainsi, selon Jean-Pierre Ryngaert, la surimposition de

[c]es espaces absents mais littéralement présents «dans la coulisse» existent «hors texte» comme ils existent «hors scène» et parfois ils pèsent assez fort sur le texte ou sur la scène pour qu'on s'y arrête²⁴².

La perturbation de l'espace actuel qui résulte de la référence permanente à des espaces fictifs et la déstabilisation du personnage qui dérive de son non-ancrage spatial et de sa non-affiliation professionnelle, sociale ou affective se recourent. L'indicateur spatial "ici" qui focalise le langage dramatique sur le lieu actuel met en relief la déficience présente. Ainsi en est-il des espaces d'extérieur ; "l'autre côté du détroit" s'énonce constamment comme contexte spatial désiré qui s'établit en opposition avec "le port" désigné par "endroit", "jetée" (2 fois) "digue". Tout se déroule en recul avec le moment présent en l'absence de renvois déictiques relatifs au contexte immédiat et l'objet des paroles rapportées se détache d'une situation scénique actuelle. Il résulte un décentrement spatial et un décalage temporel où des éléments purement linguistiques, issus du monde raconté, puisent des séquences dans le passé lointain ou proche des personnages. Le prolongement de la fiction se fait alors au détriment du réel, de la linéarité ou de la progression temporelle. Les récits qui font

²⁴²Jean-Pierre Ryngaert, *Introduction à l'analyse du théâtre*, op. cit., p. 76.

irruption dans le texte détruisent “l'effet de réel” et induisent la rupture avec la temporalité diégétique pour renouer avec la temporalité mythique du passé ou du rêve. La rupture s'établit alors sur le plan syntaxique et sémantique et «[c]es signes visent à déchronologiser le fil historique et à restituer, [...], un temps complexe, paramétrique, nullement linéaire²⁴³.»

Ginette: C'est comme si tu avais été en Amérique pendant tout ce temps.

René: mais non! Tu te trompes! ... Tu te trompes... Il ne s'est rien passé... C'est ici que tout a changé...

[...]

René: Je dois me mettre à la recherche de travail... Si tu savais comme j'en ai rien à foutre [...] (*Dimanche*, p. 20)

Le mouvement à-rebours inhérent à l'évocation du passé individuel ou collectif emporte vers des espaces lointains. *L'Empire* introduit l'histoire en détails d'un accident qui a dû arriver jadis (p. 25), celle du vol de l'argent et de la fille (p. 27) qui renvoient allégoriquement au passé des personnages. Il fait également le récit du cinglé et de la demoiselle obligée de se lier à lui car toute sa famille avait été massacrée (p. 33-34). *La Bonne Vie* restitue le passé de Raymond (p. 102), l'enfance de Marie (p. 106) et le mariage de Marie et de Jules (p. 122). Le paradigme du présent régressif, à l'opposé de la marche ordinaire du temps se manifeste aussi par l'évocation des événements historiques. *La Bonne Vie* remonte également dans le passé collectif en citant, entre autres, la première Guerre Mondiale et l'extermination des Indiens par les Américains (p. 136). De plus, l'actualisation du hors-scène s'accomplit au détriment de la progression de l'action dramatique. Le professeur évoque la grève et les faits qui se déroulent simultanément à l'espace scénique dans *La Bonne Vie* et, dans *Dimanche*, Françoise donne des informations sur les stades de la grève des mineurs.

Le professeur. Vous m'inquiétez, n'est-ce pas... Cet air sombre... Je ne me souviens pas vous avoir jamais vu ainsi... J'espère que vous ne vous mêlez pas à ces furieuses bandes de grévistes et de pédérastes qui déferlent sur la ville. Vous n'êtes pas homme à prêter attention aux bavards des brasseries. Vous avez du bon sens, je le sais... Que veut donc la plèbe? Refaire Mai 68?... Qu'en pensez-vous? (*La Bonne Vie*, p. 131)

²⁴³ R. Robin/M. de Certeau, Débat, “Discours historique et le réel”, dans *Dialectique* 14, Été 76, Citation de R. Barthes, p. 43.

Françoise. Ils vont voter la grève, aujourd'hui ou demain... C'est les syndicats qui hésitent, mais les gars sont vraiment décidés... [...] (*Dimanche*, p. 35)
[...] Tu sais bien, ce soir, c'est la première séance du tribunal où on va juger ceux de la direction. (*Dimanche*, p. 79)

Des micro-séquences sémantiques incluant un contenu indépendant et détaché du contexte actuel induisent une fraction du temps dramatique et provoquent le glissement spatial. C'est le cas de Jules qui commente le regard de Humphrey Bogart jouant le rôle de Philippe Marlow (p. 138) et qui discute avec le professeur de la règle de l'accroissement de tout être (p. 143-144) dans *La Bonne Vie*. Le locuteur qui a du mal à dire ou à s'exprimer puise constamment ses paroles dans les lieux-communs. Il en est de même de la non-information et du non-sens qui décalent davantage l'univers diégétique en déportant bizarrement le langage dramatique et en mettant successivement en cause l'espace actuel. Dans *Le Souffleur d'Hamlet*, les récits qui dévient le sens sont le certificat médical (p. 25), l'histoire du coq qui a attaqué une maison de retraite (p. 60) et celle du travail du mari de Madame Boulot (p. 67). Ainsi en est-il de l'évocation de Faust de Goethe, de son interprétation et de sa représentation qui provoquent une rupture sémantique et un dérapage de "la maison de la concierge". "La loge de Mlle Else" se décompose également à cause de l'histoire banale du costumier et de l'histoire imaginaire de l'actrice. L'emploi du verbe "s'imaginer" et du conditionnel "elle coucherait" est révélateur de l'irréel. En outre, le glissement dans le social par la mention de la situation médiocre des actrices et le discours intertextuel "arrête de jouer la comédie" replongent le discours dramatique dans un contexte distancé. Les allusions historiques à Shakespeare impliquent non seulement des connotations axiologiques péjoratives mais dénaturent aussi "la salle de répétition". Le syntagme "le marteau-piqueur, et son barouf, est un outil véritablement shakespearien" cumule un sens dépréciatif qui se greffe à la signification. Dans *La Bonne Vie*, le récit de l'accident (p. 99), l'histoire de l'agent qui travaille aux presses (p. 114), celle du fils des voisins et celle du maître du travail (p. 148) sont insignifiants.

Raymond. L'autre jour, sur l'échangeur de Fontainebleau, un gars a pris l'autoroute à l'envers ! [...]
Il a fait un slalom entre les bagnoles qui venaient de Paris, puis il a loupé une Porsche. (*La Bonne vie*, p. 99)

Marie. [...] Le chef, c'est un vicieux.
[...] L'autre jour, il a coincé Anne, alors qu'elle sortait des toilettes. (*La Bonne vie*, p. 148)

Kikèr. Il était une fois un brave homme qui avait une grande famille ; il avait une femme jolie et travailleuse, et beaucoup de petits enfants en bonne santé et joyeux, et tous les jours il louait le ciel de lui avoir donné une telle femme et d'aussi beaux enfants, et il aimait... Et tu vois je ne sais plus. Je ne sais plus au juste ce qu'il aimait. L'histoire dit qu'il aimait beaucoup sa jeune femme et ses nombreux enfants mais elle le dit de telle manière qu'on ne peut pas le croire. Alors qu'est-ce qu'il aimait au juste le brave homme. [...] (*La Négresse Bonheur*, p. 54)

Le passé empreint le présent et le métamorphose, les effets subséquents se manifestent comme le souligne l'expression ("la figure rafistolée" p. 52). Les souvenirs perdurent ; les adverbes "trop souvent, toujours,..." et l'imparfait d'habitude indiquent une action répétitive stérilisante. La trahison qui s'est produite autrefois reprend présentement (*L'Empire*, p. 51, 52). Le passé fait boule de neige au point d'estomper le présent. L'opposition fondamentale des coutumes africaines et françaises qui relèvent de deux civilisations contradictoires laisse prévoir une catastrophe. Treichville se distingue de la France et Awa va en subir le contrecoup. L'opposition froid/chaud, blanc/noir, misère/aisance traduit le contraste spatial. La mère de Bodo lui fait obstacle car Awa est différente et n'est pas d'"ici". Elle la combat, sans recul aucun. Elle lui reproche d'avoir recours à la magie qui relève des us et coutumes africains pour manipuler Bodo et avoir son sort entre ses mains. Les expressions dépréciatives repérables dans le discours de la mère sont nombreuses "Cette femme est une sorcière" (p. 17), "il est complètement sous son influence. C'est une sorcière." (p. 38), "je suis sûr qu'elle lui a jeté un sort. Je suis sûr qu'elle l'a envoûté lui aussi." (p. 39), " Elle l'a ensorcelé" (p. 62). Heidi dit qu'Awa devrait adopter des comportements conformes aux habitudes de sa belle-mère si elle veut vraiment se réconcilier avec elle. Le passé façonne la vie de tout un chacun sans possibilité de supprimer ni même d'atténuer ses inconvénients. Le fait de changer de place ou d'état et de s'attribuer une identité différente ne modifie en rien la fatalité. La seule réalité d'Heidi est son appartenance à l'Afrique dont la reprise (3 fois) fait écho à l'effet qu'elle exerce sur elle.

Heidi : (...) Et je suis persuadée que, si vous le vouliez, vous finiriez par vous entendre avec Awa. Seulement vous préférez la haïr pour avoir le cœur malade et perdre le sommeil. Bien entendu, elle ne vit pas comme nous. Bien entendu... Mais chacun doit y mettre du sien, Madame Geiger... (*La Négresse Bonheur*, p. 63)

Heidi : Moi, je suis une négresse échouée dans l'hiver. Une négresse blanche ! Avec des pelisses, un anorak et le chauffage central. Je ne connais pas l'Afrique. Je n'ai pas davantage mis les pieds en Afrique que vous, mais un fer rouge a marqué ma peau du signe de la malédiction de l'Afrique. (*La Négresse Bonheur*, p. 60)

L'actualisation du passé s'avère l'un des aspects du désordre présent. *Imprécation 36* et *Imprécation dans l'abattoir* passent en revue les conséquences néfastes du passé dans le présent. Les révolutions perdues, les massacres et la "mise à mort" des principes humains font actuellement subir à l'individu de véritables malheurs existentiels. Dans *La Bonne Vie*, le passé se mue en présence effective qui va décider de la fin de l'action dramatique. C'est le fusil – un souvenir de famille – dont le passage du niveau discursif au niveau dramatique confirme son omniprésence. Jules en fait usage pour mettre fin à sa vie et à celle de Marie. Dans *L'Empire*, le dédoublement du présent dû à la réapparition du passé – Kayser/Bargan (le mort) resurgit – s'avère signe d'assombrissement, de malheur. Il détermine l'enchaînement et la fin catastrophique des événements dans la durée actuelle.

L'espace pourrait être virtuel tant l'extra-scénique s'impose. L'allusion au cinéma troue constamment le langage dramatique et le sujet initial est mis à l'écart. L'espace cinématographique fait face au dramaturgique jusqu'à l'anéantissement absolu. De plus, l'espace onirique qui parcourt les textes contrarie celui qui est en place et entraîne la décomposition de la parole contextuelle sous l'emprise d'un décalage temporel ou d'un éloignement spatial. Le futur compromet le désir du présent et l'avancée s'avère aléatoire. A l'opposé de la prospérité, du pouvoir, de la distraction et de la vie de l'avenir, le présent impose la vacuité, la carence et la mort. Le rêve de Bodo se réalise en retrait de l'espace et du temps actuel. Le futur simple qui prend la place du présent semble un signe de substitution définitive. Dans *Dimanche*, c'est le rêve de Ginette d'aller en Amérique qui va la détruire définitivement puisque nulle possibilité d'échapper à la fatalité d'une situation irrévocable, la mort ne se présente. Tout se mesure à l'aune de l'intensité du rêve et comme nous touchons là au degré zéro de la réalisation du rêve, nous avancerions que c'est l'absence d'issue qui prolonge l'état actuel de désintégration et de nullité. Le discours désorganisé est à l'instar du sujet disloqué, partagé entre deux réalités irréalisables car la soustraction à l'espace actuel se double de la neutralisation de l'ailleurs.

Bodo. On va ouvrir un maquis, investir dans une agence de voyage loin de l'hiver. Tu redeviendras une princesse. Awa, toi et moi, on n'a plus rien à faire ici. J'ai l'argent.
[...] Je n'ai pas envie de mourir étouffé, Mitzi !

[...] Tu redeviendras une princesse. J'en fais le serment. On pavoisera à Cocody et à Blokosso, et on dansera jusqu'à l'aube. Nous irons confondre nos ombres au crépuscule dans la plaine des criquets.
 [...] Mais si tu veux, une fois l'agence de voyage ouverte au Plateau, je rembourserai chaque centime à ma mère, et c'est seulement une fois que j'aurai tout remboursé que j'ouvrirai une succursale à Cocody.
 [...] Je rembourserai cet argent. Ma mère comprendra. Mitzi, il faut partir ! Je veux chanter.
 [...] Et n'oublie pas le coucou !... Demain soir, toi et moi, on sera en Afrique ! (*La Négresse Bonheur*, pp. 69-70-71-72-74)

3.3 La neutralisation de la réalité par le rêve

Le langage dramatique cumule des signifiés oniriques qui interposent le rêve dans l'espace dramatique. Il s'y insère indûment en troublant ou en interrompant le fonctionnement réaliste de l'univers diégétique. Or, le rêve se développe en opposition du réel, c'est le domaine d'en face.

L'extension de l'imaginaire est associée au rêve dans *Skinner*. Dans "Le plein air", l'aire fictionnelle se nourrit de l'orientation de Mani vers le hors-scène désiré, "l'autre côté du détroit". L'inaccessibilité met en valeur l'insignifiance du rêve et, par voie de conséquence, l'improductivité du présent. Le lexique du rêve conforté par l'imagination se décline à travers le lexème "vide" et dont l'équivalence sémantique à "vérité" se charge de dénoncer, somme toute, la réalisation.

Mani. Écoute. Le vent de la mer amène les chuchotements et les rires de l'autre rive jusque dans les eaux noires du port... Il y a ce vide entre les êtres – ce vide est la vérité et tu ne peux espérer l'atteindre que par le mensonge... Attends ! Maintenant je bande ! Viens ! (*Skinner*, p. 44)

Dans *L'Empire*, dans "la salle de cinéma", Théa et Homer s'entretiennent longuement sur le rêve, les revenants et les spectres. Les allusions sont nombreuses, nous en citons quelques-unes "fantôme", "spectre", "cauchemar", "rêve", "revenant",... (p. 24, 55, 56, 57, 69, 78). Les motifs qui collent au rêve sont le sommeil et l'intervention divine que les mythes et les croyances nourrissent. Théa, qui passe en revue les conceptions antiques du sommeil thérapeutique et du songe prophétique qu'elle préconise, va contrarier le déploiement de l'action dramatique dans l'ici-maintenant. Elle en rapporte quelques-unes et essaie d'en faire part à Homer. Ses propos sous-entendent sa volonté de se décharger de sa faute passée. L'irréel qui résulte de la récurrence de

l'isotopie du rêve s'accroît sous l'effet de la réalisation ultérieure des événements prévus comme le note Leila Hawi :

[l'] enchevêtrement du temps de narration avec celui du récit narré transforme le statut du rêve. Il perd sa caractéristique onirique et acquiert la densité d'un acte réel²⁴⁴.

Théa attribue au rêve l'arrivée et la rencontre avec Bargan (= Kayser) et l'événement passé perd alors de sa consistance. Elle ne veut pas le croire, c'est une manière d'échapper au réel, c'en est une autre de le concéder au rêve. La gradation repérable dans les syntagmes soulignés dans le passage ci-dessous connote son intention de se soustraire à l'espace et au temps actuels. La répétition du syntagme "je me suis endormie" met en doute les faits de la scène antérieure, à savoir l'apparition de Kayser. Le conditionnel "serait venu", "m'aurait épuisée" souligne l'incertitude de ses propos. La confusion rêve/réel contredit simultanément la perceptibilité de l'apparition et ce qui était affirmé ultérieurement en les confinant définitivement au rêve. L'accumulation progressive qui néantise la réalisation concrète s'appuie sur les expressions "une sorte de créature immatérielle, "un ectoplasme tombé de l'écran". La référence au rêve qui avait autrefois un rôle thérapeutique relance la méprise et le contenu du livre replonge les informations dans le désordre. Nous nous demandons si Théa ne s'est pas volontairement livrée au rêve pour guérir ou au sommeil pour oublier. Ou si c'est sous l'influence du livre qui retrace "des histoires disparates, confuses, pleines de symboles" qu'elle a eu ce rêve. L'inclusion dans le rêve reprend le dessus et dans cet état de dédoublement ou d'enchevêtrement inextricable de l'illusion et du réel, le lecteur s'enfonce dans l'incertitude. Homer accentue la part fictionnelle dans le discours de Théa en avançant la nécessité d'identifier celle du réel dans ce que nous discernons ou alors de dégager l'obstruction à la perception et à la signification adéquates de la situation, tributaires des illusions ou des déformations.

Homer, *se penchant sur Théa, doucement*. Tu dors?... Le sommeil accompagné du fastueux cortège des songes... Chuut... Comme dans ton livre, Théa ?... Tu t'es endormie sur ton livre?... (*L'Empire*, p. 55)

²⁴⁴ Leila Hawi, *L'écriture du réel dans le théâtre contemporain*, op. cit., p. 202.

Homer. Quelqu'un est venu te voir tout à l'heure ?
Théa... une apparition, qui a disparu, qui a été enlevée, qui a été avalée par le sommeil. J'ai tellement dormi.
Homer. Une apparition d'avant le sommeil?
Théa. Précisément. Mais c'est tout de même un rêve. (*L'Empire*, p. 56)

Homer. Le connard à la gueule à crédit, qui ne se démaquille jamais et qui ne doute de rien... Qu'est-ce qu'il voulait ? Qu'est-ce qu'il t'a dit ?
Théa. Tu le sais bien. Il voulait que je parte avec lui. Dans mon rêve, il voulait que je parte avec lui. (*L'Empire*, p. 58)

L'infiltration dans le rêve de Théa du contenu du livre sur lequel elle dort connote la contestation de l'interprétation erronée du réel par le biais du rêve. La comparaison met en relief l'analogie sémantique et le déplacement des signes d'un lieu à l'autre a annulé ceux qui ont été véhiculés antérieurement. Homer qui tourne en dérision les conceptions de Théa va en bannir l'efficience. Il les décharge de tout trait réel ou de toute quote-part interprétative ou thérapeutique. L'erreur est de se méprendre sur l'identité du rêve et sur sa qualification. Ce qui "existe" s'oppose aux constatations et aux déclarations. Autrement dit, le rêve ne peut pas nier la réalité de la réapparition de Kayser/Bargan. Le passage du particulier "je" au général "on" fait écho au glissement dégradant de l'individuel dans le collectif. Par-delà la parodie, la digression entraîne l'endommagement du langage dramatique. L'influence du rêve va crescendo pour monopoliser tout le déroulement de l'action présente. Le revenant n'est autre que Bargan et la personnalisation qui use des métaphores spatiales "sauté", "en passant", "s'est glissé" est signe de matérialisation. L'assombrissement de la réalité s'avère une revendication car la vie paisible ne peut se saisir que par le biais du rêve.

Théa. Qu'est-ce qui t'arrive ? Aïe...
Homer. Un cauchemar. Hop, il a sauté de mon rêve en passant par le goulot de bouteille. Il s'est glissé dans la réalité. Le revenant... (*L'Empire*, p. 24)

Théa. Il fallait que je dorme. Il n'y avait rien à faire. Jadis, on dormait pour chasser les mauvaises influences. On dormait pour oublier, pour faire avancer le temps. On dormait pour voir l'avenir. On dormait pour guérir. Les dieux envoyaient des rêves, et les images qui surgissaient du tréfonds du sommeil étaient des signes du divin qu'il suffisait de bien connaître pour guérir.
Homer. Je t'ai réveillée. Les rêves et les dieux. Excuse-moi. Surtout ne te réveille pas... Guéris vite ! (*L'Empire*, pp. 56-57)

Etouffer Mnémosyne,
(Dont naquirent les neuf muses au bandeau d'or,
qui se plaisent aux fêtes et à la joie du chant)
La vie est belle, que le rêve continue – (*Imprécaction 36*, p. 19)

Dans *La Bonne Vie*, le rêve induit l'assombrissement du présent. Jules s'en sert pour se dérober au réel. Le récit onirique imprègne le langage dramatique dont les signes vraisemblables vont subir le contrecoup de la réduction. Le rêve réapparaît pour s'immiscer dans l'espace du travail et la métaphore spatiale "avait coulé" connote son insertion maléfique. Le syntagme "étais bouclé" connote l'encerclement que Jules a du mal à contourner dans un cosmos astreignant. L'individu est à court de moyens de vie ; sa désintégration et son recours constant au rêve découlent du tragique existentiel puisque, d'après Kafka

le héros jamais arrivé (puisque'il "est là de quelque manière") se change en un homme qui, par principe arrive toujours en retard, et la vie en une course éperdue de place en place : si l'on est là, c'est que, déjà, on n'a plus à s'y trouver²⁴⁵.

Jules. Écoute. J'ai encore fait un rêve... cette fois, c'était comme si le rêve avait coulé dans l'usine... j'étais bouclé dans ma carcasse. Je ne te voyais pas... Le monde est fendu de manière inouïe... (*La Bonne vie*, p. 158)

Le réel échappe au spectateur et au personnage. Jules condamne Marie pour ce qu'elle faisait dans son rêve et son récit onirique fait écho à son désir. Il ne veut pas de l'enfant et sa castration est en rapport avec la réalité du refus. La saisie de la réalité s'accomplit uniquement par l'imagination : il n'y a pas de place pour lui dans le monde et l'émasculatation connote sa déficience. Le signifié second du récit réalise le glissement sémantique dans la psychanalyse car il coïncide avec l'interprétation du rêve par Freud. « Pour Sigmund Freud et selon le principe du déterminisme psychique, le rêve, loin d'être un phénomène absurde ou magique, possède un sens : il est l'accomplissement d'un désir inconscient²⁴⁶. » La substitution est double, la narration remplace la "parole-action" et le rêve la réalité. Or, c'est plutôt la fusion rêve/réalité qui provoque son érosion. Les propos de Théa (*L'Empire*, p. 69) et de Jules (*La Bonne Vie*) sur le retour d'un autre rêve qui ressemble au premier et l'imbrication réitérée rêve/réalité (*L'Empire* p. 55) résultent du parallélisme situationnel improductif quant à l'introduction du rêve dans le réel. Le brouillage des signes de reconnaissance tributaire de l'identification du rêve et du réel confirme la

²⁴⁵ Kafka cité par Günther Anders, *Kafka pour et contre* traduit de l'allemand par Henri Plard, *op. cit.*, p. 44.

²⁴⁶ L'interprétation des rêves – Wikipédia ; fr.wikipedia.org/wiki/L'interprétation_des_rêves. Dernière modification de cette page le 3 mai 2014 à 18 : 49.

confusion. Le rêve s'avère donc l'un des aspects de la contestation du réel comme le note Clément Rosset,

[i]l y a dans ce phénomène de double perception : non pas seulement une distraction momentanée à l'égard du présent, caractérisant "la forme la plus inoffensive de l'inattention à la vie", mais bien une *dénégation du présent*, déjà sensible dans toute perception normale."²⁴⁷

Jules. En tous les cas, c'est un mauvais présage. C'était pas très beau, ce que tu faisais dans mon rêve... C'est un mauvais présage, et ce n'est pas le seul.

Marie. N'y pense pas. Tu te fais des idées. Tu as eu des journées difficiles alors l'imagination travaille. N'y pense pas.

[...]

Jules. J'ai fait un rêve... Un homme. Il baisait une femme. Cette femme c'était toi.

[...] on te voyait dans le parking en train de faire tes saletés avec cet homme. Ensuite je me souviens de moi, d'un homme en tous les cas en qui je me suis reconnu, dans les toilettes d'une gare. [...] J'avais un couteau et je me suis coupé la bite. C'était pas extraordinaire du tout. [...] Comme si, tout à coup, la loi du monde avait exigé impérieusement mon émasculatation, c'était un mauvais présage. (*La Bonne vie*, p. 141)

Quelque part...

Homer et Théa.

Homer. Toujours le même rêve ?

Théa. Le même ?... Non, c'est un autre rêve.

Homer. Un autre rêve ?

Théa. Oui, mais il ressemble au premier. (*L'Empire*, p. 69)

Le père. Qu'importe, mon garçon. Peut-être es-tu dans un rêve, peut-être n'es-tu pas dans un rêve... (*Imprécation 36*, p. 64)

Le rêve, pris dans le sens d'un désir ou d'un objectif à atteindre, envahit tous les textes examinés et les nombreux récits prospectifs entravent le déploiement du présent. L'aspiration à s'affranchir de l'ici-maintenant implique des espaces extérieurs, virtuels ou réels, qui viennent le confronter. Ils appartiennent intrinsèquement à l'espace virtuel dans la mesure où ils découlent de l'énoncé linguistique des personnages puisque, «le dialogue stimule souvent l'imaginaire du lecteur, le forçant à "voir" des lieux simplement évoqués²⁴⁸.» L'acharnement à se déprendre du mal-être actuel et à atteindre l'agrément de meilleures conditions d'existence dans un espace particulier note la non-intégration. N'est-ce pas que toute l'entreprise des réfugiés dans *Skinner* est d'accéder à la "terre promise" où ils espèrent mener une vie paisible? C'est surtout

²⁴⁷ Clément Rosset, *op. cit.*, p. 64.

²⁴⁸ Martine David, *Le Théâtre, op. cit.*, p. 79.

leur désir de se retrouver ailleurs qui engendre leur rapport conflictuel à l'ici-maintenant. La pression est créée par l'évocation répétée, au fur et à mesure de la progression du dialogue, d'un hors-scène qui se dérobe à l'existence. "L'autre côté du territoire" fait toujours partie de l'ailleurs hors de portée. Le moment de la narration se superpose à celui du récit onirique et le rapport du rêve et du moment actuel est de substitution.

Vandam. [...] Il m'arrive de faire un rêve. Dans mon rêve, je vois l'organisation cotée en bourse comme n'importe quelle entreprise qui fait des profits et qui reverse des dividendes à ses actionnaires. (*Skinner*, p. 47)

[...]

Skinner. Je rêve d'un pays où un homme doit pouvoir vivre en paix avec son prochain. J'imagine ce pays de l'autre côté du détroit, même si je sais que ce n'est qu'un rêve. (*Skinner*, p. 50)

L'espace actuel fléchit sous l'emprise de l'espace utopique du désir. C'est la revendication de la liberté et du changement bénéfique dans un autre espace. *Dimanche* contient de différents rêves de fuite détachés de l'ici. L'ailleurs citadin "la ville, l'Amérique" s'établit en contradiction avec l'espace villageois où vivent les personnages et s'avère la concrétisation de leur souhait. Face à un lieu anonyme, général, s'opposent les espaces caractéristiques de chaque personnage tels que l'Amérique pour Ginette, la ville pour Rose ou la mine pour le père. Ginette s'obstine à accéder à l'Amérique, son lieu de prédilection, en occultant tout engagement familial et amoureux. Elle se livre à un entraînement démesuré pour le conquérir. La restriction "ne... que" est signe d'exclusivité contraignante. Liliane rêve de se marier et Rose se bat dans l'espoir d'une amélioration de sa situation financière, l'annonce du journal et les réponses constituent l'espace futur du travail. Or, son tiraillement bloque son aspiration future et son choix de rester découle de sa vocation de mère. Son malheur provient de l'indécision entre deux désirs ou choix opposés et l'acharnement à se lier à un avenir incertain. La confrontation de l'espace du présent et de l'espace de l'avenir implique la neutralisation bilatérale. Le présent qui se dédouble du futur est néantisé car le rêve ne s'est pas réalisé. Les projets de tous les personnages font faillite et relèvent toujours de l'utopique. L'ouverture temporelle se solde par l'échec car l'accession n'aboutit pas. Le désir de l'homme de se procurer la paix a définitivement disparu (*Imprécation dans l'abattoir,...*). Le rêve des exilés a été réduit à néant, (*Skinner*). La volonté du directeur et de son "équipage" de réaliser

Hamlet a sombré (*Le Souffleur d'Hamlet*). La discrimination provoque la mise à mort de l'autre (*La Négresse Bonheur*). Le projet de se réaliser s'achève par la mort (*Dimanche*). La non-inclusion traumatisante de Jules dans l'ici-maintenant perdure car sa quête s'est mal terminée et le départ s'avère la solution qui ne résout rien (*La Bonne Vie*). L'inachèvement des aspirations débouche sur la mort qui envahit quelques-uns des textes comme *Imprécation dans l'abattoir*, *Imprécation 36*, *Skinner* et clôture quelques autres comme *La Bonne Vie*, *Dimanche*, *L'Empire* et *La Négresse Bonheur*. L'épuisement des êtres engendre l'esseulement destructeur comme le remarque Catherine Naugrette,

dans la mort, écrit (Agamben), Œdipe, le dernier philosophe, découvre la "plus solitaire des solitudes", son être absolument seul dans le langage face au monde et à la nature ("personne ne me parle que moi seul")²⁴⁹.

Rose. [...] Raymond va être furieux si je travaille en ville, mais il finira par accepter... Il y aura un deuxième salaire.

Ginette: Tu m'emmèneras?

Rose: Tout ça c'est encore du rêve [...] (*Dimanche*, p. 28)

Le père : Tu lui as toujours passé toutes ses conneries! ... Sais-tu ce qu'elle m'a dit l'autre semaine?... Que si jamais elle gagnait le concours, elle irait habiter en ville! (*Dimanche*, p. 23)

Rose. Elle ne veut plus penser qu'à ça. Si elle gagne le championnat on parlera d'elle..., qui sait, peut-être qu'elle ira en Amérique... (*Dimanche*, p. 79)

Jules. Il y a des espèces qui se sont pas éteintes... Le crépuscule donne un caractère ultime aux grandes œuvres. Je vais te dicter cette lettre, et ensuite nous partirons en Italie, à Pompéi, à Cinécitta... Nous serons heureux, tu verras... au-delà de l'ombre, puisque la lire vaut moins que le franc... rien que toi et moi... (*La Bonne Vie*, p. 157)

²⁴⁹ Catherine Naugrette, *op. cit.*, p. 100.

3.4 L'AIRE FRAPPEE D'INDETERMINATION

3.4.1 L'espace change de sens, de fonction

Les espaces font preuve de vulnérabilité, ils se déchargent de leur aspect ou sens initial ou bien ils changent de structure. Leur manquement au rôle requis et leur métamorphose accentuent leur décomposition absolue. L'espace individuel est soumis aux agressions extérieures qui réduisent son caractère avantageux. Le personnage y est mal à l'aise, exposé à ce qui se déroule dehors et ébranlé constamment par l'intrusion des agents perturbateurs. Le meurtre et le suicide de Jules transforment la maison conjugale en un lieu de mort dans *La Bonne Vie*. Le remplacement du gymnase par le tribunal populaire est signe de dégénérescence dans *Dimanche*.

“L'arrêt du bus” passe pour un lieu d'intérieur vu l'orientation de l'individu vers lui-même en sondant la partie la plus intime de son être. Ayant su de Marie la nouvelle de la rupture définitive de sa fille avec la maison parentale, la mère de Ginette est troublée et sa situation tragique est connotée par son esseulement dans l'abri. Le monologue renvoie le “je”, non pas à un moi passé, mais à la part du moi liée à sa fille destinée à un avenir incertain. Elle se présente d'abord sous la forme de l'indéfini général, “une femme”, puis repasse en position personnelle, “Suis-je tellement fatiguée de vouloir, seulement”. Les didascalies qui anticipent la dernière réplique s'imprègnent d'expressivité et se joignent aux facteurs proprement verbaux de ladite réplique. Le jeu des modalités énonciatives (assertive, interrogative et exclamative) induit l'attitude de la conscience locutrice en face du monde. L'affectivité tient aussi à des facteurs paraverbaux (situation, action, état d'âme du locuteur). La métaphore spatiale “un champ fertile” rappelle l'image de la nature/mère et la constellation thématique s'ordonne autour du sème de la reproduction. Pourtant, elle se plaint de sa réduction à cette seule fonction qui ne suscite aucun intérêt chez sa fille ; la restriction “ne que” est révélatrice à ce propos. La densité psychologique de cet énoncé relève « d'une des lois fondamentales de tout bon langage dramatique qui se caractérise par la concentration des effets²⁵⁰ ».

²⁵⁰ Pierre Larthomas, *op. cit.*, p. 60.

Elle est seule dans l'abri illuminé
La mère serre son sac à provision contre sa poitrine. Elle joint discrètement les mains.
[...]
La mère : Est-ce bien une femme qui met au monde cet être qu'on appelle son enfant? Suis-je tellement fatiguée de vouloir, seulement. Ne suis-je donc rien d'autre qu'un champ fertile? Comme cela me répugne! Cette fille n'est plus rien pour moi...
(*Dimanche*, p. 56)

“La loge de Mlle Else” est remise en cause successivement par le retour incessant du chant du coq présent dans les coulisses, l'entrée incongrue du pompier et le glissement sémantique du langage dramatique. Des sujets divers font leur apparition dans le dialogue et rompent avec la prescription d'un lieu individuel destiné à la préparation de l'actrice. Le dialogue tourne ainsi en rond et l'action dramatique n'évolue pas. Le ressassement s'impose, le sujet principal – s'il y en a un – est irrésolu, en suspens ou mis à l'écart. La désorientation du personnage est un supplément de fragilisation ; l'actrice ne cesse de se plaindre de l'inachèvement de son costume alors qu'elle se désintéresse de son texte et l'isotopie qui s'y rapporte envahit l'espace et la discussion. Elle est perturbée car elle va se trouver obligée de se réveiller un peu plus tôt et son agitation extrême dément le rapport cause/effet. Son discours émotif est conforté par les interrogations, les exclamations et les points de suspension. Le syntagme “moi, je dors” est une chute qui néantise la charge affective du discours et de la répétition déconcertante du syntagme “à onze heures”. Et l'habilleuse qui interprète son comportement souligne sa perfidie en appuyant l'appauvrissement de l'espace actuel de son renvoi référentiel. La gestualité inadaptée au contexte spatio-temporel change le sens de l'espace.

Mlle Else. Et c'est parce que ce monsieur a un avion à quatorze heures que moi, je devrais faire un essayage à onze heures du matin?... A onze heures! Quelle impudence. A onze heures... A onze heures, moi je dors. Que ça plaise à ce monsieur ou non. (*Le Souffleur d'Hamlet*, p. 38)

Dans *L'Empire*, le dysfonctionnement de l'espace dramatique résulte de l'agencement des paroles non-contextuelles par le personnage aliéné. Dans “la cabine de projection du cinéma”, Homer se lance dans un monologue où ses propos s'entremêlent avec ceux d'autres personnages dans des dialogues et des situations antérieurs et des segments de discours en style direct. La transformation de ladite cabine en un lieu privé et personnel destitue simultanément son renvoi référentiel et

son statut professionnel de projection dont la restitution ironique par Théa renforce le brouillage. De même son énoncé – “Tu écrases ton pied sur le mien”, “nos amours”, “mon canari” – réoriente étrangement le débat dans la direction de l’action diégétique. Homer qui se réinstalle dans la même situation psychologique par la récupération du récit préalable, saturé de parole historique et distante, relance l’inconvenance que le déplacement de l’objet vient creuser. A la manière d’un comédien qui interprète un rôle théâtral au moment de sa déclamation, Homer s’est bizarrement muni du casque colonial et des ornements lors de son travail. La décomposition réapparaît avec “la salle de cinéma” où le bruit de l’aspirateur se substitue au décor sonore et les gestes ludiques ou symboliques aux gestes cinématographiques dans un temps de cessation d’activité en représentant allégoriquement l’histoire de la trahison et du meurtre qui a eu lieu autrefois. La gestualité non-contextuelle d’Homer fait perdre au jeu lumineux sa destination esthétique et son costume fonctionne bizarrement comme un signe spatial renvoyant à la couleur locale chinoise. Le glissement dans le passé lointain du personnage qui dérive d’un lieu décalé accentue la transgression.

Théa est littéralement «projetée» dans la cabine, un voile de mariée sur la tête.

Théa. Je me suis foulé la cheville !

Homer. La cheville ?... Tu écrases ton pied sur le mien. Hop ! A nos amours !
(*L’Empire*, pp. 24-25)

Homer un casque colonial sur la tête et la poitrine barrée par des décorations. Il cherche la bonne image dans des chutes de films. (L’Empire, p. 59)

La salle de cinéma.

La salle est vide. On entend un bruit d’aspirateur.

[...]

Un homme – un chinois portant robe, petit bonnet et natte de mandarin – est assailli par un fantôme de grandeur humaine sorti comme un diable d’une boîte. Le chinois se défend comme il peut avec une chaise, mais finalement s’effondre, étranglé par le fantôme. (L’Empire, p. 46)

La salle de cinéma.

[...]

La salle est plongée dans le noir. Seule une petite lueur qui se déplace au milieu des rangées de fauteuils troue l’obscurité. Après quelques instants, la lueur s’immobilise, s’abaisse vers un fauteuil et éclaire une forme humaine. Les yeux s’habituant à la nuit, on reconnaît Homer qui pointe le faisceau lumineux d’une lampe torche sur Théa assoupie dans un fauteuil. (L’Empire, 55)

L'indétermination de l'espace se confirme par sa disposition à s'approprier des attributions/fonctions subordonnées au dialogue ou au comportement du personnage puisque, « parfois, le lieu dramatique évolue en même temps que les personnages²⁵¹ ». Tel est le cas du gymnase qui se modifie simultanément avec Ginette et son érosion sémantique accompagne son effondrement. L'incursion du paradigme masculin ou sa présence constante au niveau discursif lui fait également perdre sa caractéristique d'espace féminin. Le gardien s'y introduit brutalement à deux reprises (II ; 3 et 8) et le garçon observe en secret les majorettes par la fenêtre. Le sujet de la séduction favorise le déploiement de la sensualité dans cet espace d'entraînement. Le désir de plaire aux hommes s'avère une hantise qui conditionne les répliques des majorettes au détriment du concours qu'elles préparent. Les objets séduisants qu'elles utilisent, le “collant” et la “robe courte”, pour avoir un corps sexuel, se situent métaphoriquement à la limite du corps et du monde extérieur en ce qu'ils déplacent le désir vers l'univers masculin et non plus vers la parade. La robe renvoie à un corps fantasmé par les hommes, à la limite de l'intérieur et de l'extérieur, de la sensation et du regard, couvert mais exposé.

Liliane: J'ai vu des yeux qui nous observaient par le vasistas. C'était un garçon.
(*Dimanche*, p. 60)

Rose : Cette robe n'est pas vilaine... Marie s'habille pour allumer et ça lui coûte cher.
Ginette. Qu'est-ce que ça peut te faire... Si c'est les hommes qui lui paient... Je trouve la robe très belle. (*Dimanche*, p. 48)

Le gymnase passe d'un à-côté social, en refuge puis en prison. Il s'ouvre de tous côtés pour ensuite se refermer hermétiquement, il est comme un topique du moi plus qu'un lieu scénique. A la fin, il perd ses repères de stabilité et, éclaté, il n'existe plus. Sa conversion en “tribunal” provoque l'enlèvement du personnel dans le collectif et la suppression de l'ordre normal. De plus, l'accomplissement par le père des faits inhérents à l'espace du quotidien dans la resserre est à l'origine de la conversion bilatérale et du déplacement de la destination de l'un à l'autre. Dans *La Bonne Vie*, la transformation de la cuisine en “camp militaire” accompagne celle de Jules en soldat américain.

²⁵¹ Martine David, *op. cit.*, p. 78.

*Jules pose le fusil sur la table. Il l'observe longuement.
Ensuite il barricade la fenêtre, déplace les meubles et fait de la cuisine une sorte de
camp retranché. (La Bonne Vie, p. 166)*

3.4.2 L'hybridité, signe de fragilisation

L'espace est de nature composite et associe des signifiés hétérogènes qui dérivent du déploiement dans le dialogue des isotopies antinomiques ou de l'opposition parole/geste. Le discours sur le bon Dieu cohabite avec l'amoralité et la criminalité et le signe de la croix s'effectue bizarrement en l'absence absolue de l'humain.

Nous citons, entre autres, dans *Dimanche*, "le pré" qui réunit des sèmes contradictoires Vie/mort ; protection/agressivité ; contact/rupture ; lumière/obscurité. "Une rue sombre" qui est alternativement un lieu de rencontre et de séparation ; d'échange et de rupture ; d'amour et de haine. De plus, dans *Le Souffleur d'Hamlet*, "La loge de Mlle Else" est tour à tour clos/ouvert ; de rencontre/d'aversion ; individuel/collectif ; d'amitié/d'opposition ; de travail/de désœuvrement. Dans *Skinner*, dans "Une cour derrière un entrepôt", tout en étant en train de prélever aux cadavres des organes sains dans le conteneur à destination de l'organisation, Mani se signe. Le geste barbare contrecarre celui du rituel non-contextuel (p. 36). La distorsion gagne en intensité en fonction de l'opposition de son acte inhumain à son discours sur la bonté de Dieu.

Mani. On a intérêt de filer avant le chant du coq, M'dame, car comme il est dit, le coq par son cri réveille le dieu du jour. On a intérêt à filer. (*Skinner*, p. 38)

Mani. [...] ... Dommage que le bon Dieu n'ait pas voulu que toi et moi, nous naissions de l'autre côté du détroit. Mais sans doute qu'il avait raison, pas vrai?... À la tienne!... (*Skinner*, p. 58)

L'hybridité de l'espace résulte aussi de son approche particulière par les personnages. Par exemple, le père perçoit "le gymnase" comme le lieu propice au déploiement du vice et de l'interdit et, la mère, l'aire du désir et la voie d'accès à la réalisation du rêve. Le sérieux s'associe au futile et l'austérité à la fantaisie et le dialogue alterne amour et frustration, présent et passé, engagement et désengagement. Il en est de même de l'espace d'extérieur dans *Skinner* où s'entrecroisent le désir et la frustration,

les dits et les non-dits, l'animalité et l'humanité, l'aversion et l'affection, l'humain et le sacré, la brutalité et la tendresse, l'égoïsme et l'altruisme. L'individualisme et le trafic d'organes contredisent toujours les propos sur l'amour intégral de Dieu.

CHAPITRE 2. LA DRAMATURGIE OU LE CONTREPIED DU REEL

L'Empire et *Le Souffleur d'Hamlet* traitent largement du théâtre et de la représentation en exposant les composantes, les caractéristiques et la situation. Ces isotopies se développent à contrario du théâtre qui se caractérise par l'artificialité et le jeu. Le langage dramatique manque ainsi à sa fonction de suggérer le réel et la portée didactique de l'espace dramatique l'emporte sur la portée symbolique d'illustration.

1. L'OCCUPATION DU TEMPS DRAMATIQUE PAR L'ESPACE THEATRAL

1.1 L'effondrement du langage dramatique par le registre théâtral

L'interrogation sur l'acte d'écrire ou de faire du théâtre, sur son rapport au réel et sur sa mission humaine occupe largement le langage dramatique. Nous citons, entre autres expressions appartenant à l'isotopie de la répétition et de la représentation, "la première", "répétition", "souffleur", "théâtre", "directeur de théâtre", "rôle", "audition", "on y répète Shakespeare", "on y répète Hamlet"... Les références à des chefs-d'œuvre, à de grands titres et à de grands hommes favorables au développement de la culture en général et de l'humanité abondent dans *Le Souffleur d'Hamlet*, en particulier, les poètes et dramaturges romains et latins *Lucain, Plaute, Sénèque* (p. 19). Des créations artistiques reconnues tels *Finnegan's Wake* considéré comme un monument de la littérature du XX^e siècle (p. 23), *Winterreise*, cycle pour piano et voix composé par *Schubert* sur des poèmes de Wilhelm Müller y figurent également (p. 33). Des institutions consacrées à l'enseignement ou à la culture proprement dits sont évoquées : les deux salles de spectacle *Le Piccolo Teatro* qui constitue le premier exemple d'organisation stable de la scène en Italie et *Schaubühne* qui est un théâtre et une salle de spectacle de Berlin en Allemagne (p. 38), *Oxford, Cambridge* en Angleterre (p. 98). *Macbeth*, pièce de Shakespeare (p. 63) et enfin *Gordon Graig* (p. 69) acteur, metteur en scène, théoricien et décorateur du théâtre britannique y sont cités. Il y est fait aussi allusion à *Mounet-Sully*, l'acteur français tragédien qui connut un nouveau triomphe en renouvelant le rôle d'Hamlet, et à *Gaston Baty*, l'homme de théâtre français qui apporta du nouveau en la fonction du metteur en scène, il publia des écrits théâtraux où il défendait une acception moderne dudit metteur en scène,

créateur égal de l'auteur, l'importance du décor et l'aspect visuel des pièces. Il y est mentionné de même *Faust* de Goethe qui est souvent considéré comme l'œuvre la plus importante de la littérature allemande, *Gustaf Gründgens*, considéré comme l'un des acteurs majeurs de son pays. Il est resté célèbre pour son interprétation de Méphistophélès dans le *Faust* de Goethe, au théâtre comme au cinéma (p. 70), *Thomas Bernhard* l'écrivain et dramaturge autrichien (p. 80) et finalement *Œdipe* (p. 94). Le dramaturge fait allusion aux metteurs en scène de grande renommée qui ont interprété ou représenté avec excellence Shakespeare. Il met en avant leur apport historique et dramaturgique dans la réalisation des pièces de Shakespeare les plus célèbres en opposition à la dramaturgie actuelle qui n'a fait que desservir et détériorer leur grande valeur culturelle et humaine. Le dramaturge s'applique à faire ressortir ironiquement leurs faiblesses ou à signaler leur mégalomanie – "orgueil et ambition démesurés" – qui n'ont abouti qu'à leur défaite. Il y introduit des intertextes parodiques, une rhétorique inter-discursive dont le but est de provoquer ou de prévenir un changement.

1.2 L'exposition de la scénographie

Par l'exposition de la scénographie dans *L'Empire* et dans *Le Souffleur d'Hamlet*, l'examen de la dramaturgie appartient intrinsèquement à l'espace actuel. La mise en avant de la valeur didactique de l'espace dramatique qui en résulte accentue la mise en échec de l'expression du réel. Les préparatifs de la mise en scène de *Hamlet* sont omniprésents dans *Le Souffleur d'Hamlet* et la recherche du sujet adéquat à représenter et la façon de l'accomplir pour actualiser le réel parcourt *L'Empire*.

Au lieu de favoriser la théâtralité censée suggérer le réel, la représentation qui fait preuve de décomposition va la détourner. La pièce *L'Empire* est introduite par un prologue annonçant l'action à représenter, parcourue par un intermède reprenant l'exhibition des préparatifs de la représentation, et se clôt par un épilogue. Ils fonctionnent comme la mise en apposition du théâtral face au réel en donnant des informations sur l'apport de l'un et de l'autre dans la mise en scène. Dans le prologue, le moment et l'espace dramatique où doit se dérouler l'action sont précisés. L'action dramatique a lieu en l'an 1958 dans un cinéma où les acteurs sont en train de répéter le texte à représenter. Ils traitent simultanément de l'espace culturel du théâtre, de

l'éclairage dont on fait usage pour réaliser l'ambiance convenable du texte, et font des allusions à l'histoire. Il s'ensuit l'attribution d'une implantation spatio-temporelle au titre de la pièce. Lors du prologue, de l'intermède et de l'épilogue, la prise en main de la scène par les acteurs opère la désunion du signifiant à son référent scénique, le rôle, et, la restitution de la figure sociale. Lesdits acteurs se chargent et se déchargent alternativement des identités réelles ou des rôles prescrits. Les gestes professionnels concernent l'espace théâtral et les acteurs et les gestes affectifs appartiennent aux personnages comme membres d'une société humaine. Il en résulte une instabilité du statut de l'espace car « la juxtaposition des schèmes salle/scène fait que le lieu neutralisé, rendu à son statut initial théâtral, est apte à toutes les transformations²⁵² »

Dernières répétitions d'un spectacle dont l'action est censée se dérouler dans un cinéma en 1958. La pièce s'appelle L'Empire. Les acteurs font du «sous-texte» avant de commencer. (L'Empire, p. 7)

La substitution des gestes de répétition aux gestes dramaturgiques met en défaut la feinte inhérente au théâtre et réduit, par contrecoup, le potentiel de l'actualisation du réel. Les signes qui y collent, s'alternent, en engendrant le changement du mode d'expression et l'oscillation entre l'intertexte qui résulte de la citation des passages du texte à représenter, et, le discours direct qui s'applique aux faits concrets de la répétition, la déclamation, l'éclairage et le costume. En reprenant d'une façon ou d'une autre ce qui a été dit par Kayser sur l'objectif de la représentation, les acteurs évoquent, dans l'intermède, des références historiques qui attestent la visée sociale incontestable de l'art dramatique. Ce faisant, les allusions à des espaces réels tels "les péquenots d'Aurillac et de Saint-Flour" et à des événements historiques comme la fin de la colonisation française "Algérie Française" semblent indispensables dans la représentation du réel. Néanmoins, l'introduction des voix des insurgés dans l'espace théâtral s'avère une parodie de l'approche adoptée actuellement puisque, la dramaturgie contemporaine, de par son contenu et de par sa forme, porte préjudice à l'héritage culturel. Elle renverse la visée du théâtre, s'acharne à se sauvegarder au détriment du peuple et son approche du réel est déviée. Elle ne se donne plus pour fin le monde, renonce aux intérêts du peuple et aux soucis politiques. La répétition du

²⁵² Leila Hawi Chamoun, *Lire Mademoiselle Ma femme De Labiche, op. cit.*, p. 46.

du syntagme “On fait du boulevard” est révélatrice d’une situation dégradante du théâtre qui a abandonné sa visée sociopolitique primordiale. D’après Michel Deutsch, le texte doit être examiné et mesuré à l’aune de son adéquation à la réalité politico-sociale. La non-implication idéologique de l’acteur dans l’action représentée et le recul critique du spectateur qui implique la réflexion et l’élaboration de la pensée, après examen des actes et des faits loin des idées préétablies, sont des exigences.

Jean Traibon. On s’en fout pourquoi ils sont excités. Il faut s’armer, camarades ! Défendre le théâtre, Jo ! Jusqu’à la mort, s’il le faut ! (*L’Empire*, p. 44)

Jo Zappapeur. On passe son temps à citer Brecht et on fait du boulevard ! Théâtre politique, la mystique du théâtre ! Gémier, Copeau, Vilar, Brecht ! Et qui d’autre encore ?... Vestiaire gratuit et pourboire interdit. *V-Effekt* ! Une chaise, un projo, une valise... Vous vous foutez du monde ! Du boulevard ! On fait du boulevard ! (*L’Empire*, p. 45)

Jo Zappapeur. N’oublie pas – je te le rappelle parce que hier tu as dit que tu n’allais pas oublier et tu as oublié quand même : «Algérie française ! Algérie française !» Scandé comme il faut ! Même si ça va contre tes convictions. Tu es acteur, oui ou merde ! (*L’Empire*, pp. 8-9)

1.3 Le questionnement sur le statu quo du théâtre

L’espace dramatique est doué d’ubiquité, il s’agit du dédoublement actuel/virtuel qui concerne la mimésis et le questionnement sur le statu quo du théâtre. Ce dernier qui occupe le temps dramatique met en relief la dégradation de l’art dramatique, de son rôle et de ses éléments constitutifs. Un compte-rendu parodique de l’état présent de l’art dramatique, de l’acteur et du spectacle a été donné. L’art dramatique est abattu dans son intégralité ; toute l’équipe est dans l’échec absolu, l’ignorance et le désintérêt. Entre autres expressions exprimant l’effondrement entier dans *Le Souffleur d’Hamlet*, nous notons “ce théâtre court à la ruine, à la faillite”, “annuler. Il ne reste plus qu’à annuler et à mettre la clé sous la porte”.

L’acteur. Le bateau coule. L’équipage est en plein désarroi. (*Le Souffleur d’Hamlet*, p. 27)

Le souffleur d’Hamlet illustre parodiquement la décadence qui a abouti à la destruction de l’art dramatique. Les “programmeurs de spectacles” supplantent les directeurs de théâtre et subjuguent les acteurs, l’actrice est désormais une vedette de cinéma. L’équivalence du syntagme “programmeurs de spectacles” aux syntagmes

“producteurs” et “administrateurs” sous-entend la prééminence de l’esprit d’entreprise dans le théâtre actuel et l’intention économique qui l’accompagne – la récurrence de l’idée est à l’appui de la prééminence (*Le Souffleur d’Hamlet*, p. 72). La démolition de l’espace théâtral par “le marteau-piqueur” suggère le projet qui prévaut actuellement. Il consiste à en finir avec le théâtre jugé très insatisfaisant et improductif et à lui substituer le dancing. La télévision, les chanteurs et tout l’émerveillement qui les accompagne sont privilégiés.

La déchéance englobe toute l’équipe. Le directeur de théâtre fait preuve d’impuissance et n’atteint pas le niveau de compétence requis. Il n’a pas de prise sur son espace et sur son personnel dans la mesure où il ne peut pas faire la loi dans son univers. Le rapport de force est au bénéfice des autres ; il n’a pas les pleins pouvoirs sur sa mise en scène et redoute l’intervention de l’acteur qui en a apparemment le droit (p. 18). Il est soumis à des agressions psychologiques répétées. Il trébuche sur le langage “dramatique” et les discours intertextuels qui démentent les siens dénués de bon sens accentuent la rupture figure/fonction. Il fut le premier artiste, mais, dorénavant, il n’est rien et son travail présent laisse à désirer (p. 67). Il est sans valeur et déconsidéré par tout le monde (p. 74) ; sa sous-estimation par l’acteur (p. 21) et par l’actrice (p. 31) apparaît dans le champ lexical dépréciatif récurrent (p. 76). De plus, la réduction de l’ensemble des directeurs à un seul ignorant inscrit un état d’incompétence généralisé. Son discours confine à l’illusion, il nie puis confirme successivement ce qu’il disait auparavant. Il se répète et sa parole atteste sa volonté de se convaincre d’une réalité injustifiée ou immotivée. En outre, la focalisation sur soi est signe d’aliénation, d’autant plus qu’elle est infondée. Le registre de la nullité et l’énumération repérée dans le passage ci-dessous illustrent sa décrépitude. Son échec, ses droits réduits et son attitude défaitiste sont actualisés (pp. 24, 28). Ses conditions de travail sont pénibles car il doit lutter contre tous et se plier aux caprices des administrateurs, des régisseurs et des acteurs ; “il est l’esclave de l’administrateur et des acteurs” (pp. 72-73). L’injustice sociale entraîne la perversion de l’art et, partant, la maltraitance des directeurs de théâtre (p. 75, 76). Sa façon d’agir recoupe sa mégalomanie. Son caractère est désagréable, il est furieux et crie tout le temps. Son comportement est suspect (p. 21, 27, 29, 31) ; entre plusieurs autres méchancetés, nous citons le fait de chasser la femme de ménage à trois reprises (p. 20, 22, 23) et de se trouver en pleine

nuit chez la concierge pour discuter avec elle des problèmes du théâtre. Il s'en dégage une situation comique qui repose sur l'absurde. Le comique de mots (p. 68, 73, 77 ; l'aparté, 82 ; l'ironie), de gestes (p. 72, 73) et l'effet comique qui résulte de la répétition (p. 69, 74) en sont des exemples. Le retour après disparition plus ou moins complète d'*Hamlet* et du chant du coq "qui est le clairon du matin, avec cri puissant et aigu, qui éveille le dieu du jour" (p. 71) prolonge l'incongruité. Bien que ses propos portent sur des problèmes essentiels du théâtre, comme le temps, les personnages, la construction de la salle et de la scène et le régisseur, ils sont entachés de dépréciations à cause de leur inconvenance spatio-temporelle.

Les mots encore informes sont frappés ensuite, par une langue de fièvre,
Comme des boules de feu dans un paysage de neige !
«Fortius hiberni flatus caelumque fratrumque, cum cepere, tenant, quam quos
incumbere perfida nubiferi
Uetat inconstantia crebris. » (*Le Souffleur d'Hamlet*, p. 13)

Le directeur. Je suis le directeur de ce théâtre. Il n'y a pas d'autre directeur. Il n'y en a qu'un seul et c'est moi. (*Le Souffleur d'Hamlet*, p. 69)

Le directeur. [...] Mais un directeur de théâtre, un directeur de théâtre qui est un artiste, eh bien, ce type-là n'est rien, compte pour rien ! Entendez-vous !... Zéro ! Rien ! Il ne compte pas. Une merde ! Moins qu'une merde. Si, si ! Vous pouvez me croire. Tout le monde s'essuie les pieds dessus. Il est l'esclave de l'auteur, de l'administrateur, du régisseur, des acteurs, des acteurs... (*Le Souffleur d'Hamlet*, p. 72)

Le directeur. Faute professionnelle! Syndicat ou pas syndicat! Faute professionnelle, ça s'appelle. Impeccable. Imparable. Renvoyés, tous les deux! A la porte! Ouste! Dehors! (*Le Souffleur d'Hamlet*, p. 24)

L'incompétence des directeurs de théâtre se marque dans les métaphores spatiales suivantes. "Un sacerdoce, "profession peuplée d'insomniaques et d'alcooliques, "une saloperie de boulot, "métier sans espoir ", "un métier de cocaïnés et d'intoxiqués de la cigarette". Ils s'avilissent dans ce milieu de perdition, ne disposent ni de pouvoir ni de moyens d'existence puisque, face aux caprices des actrices et aux mauvaises conditions de travail, le seul fait de griller une cigarette tient de "la bouée de sauvetage", d'"une corde de rappel" (*Le Souffleur d'Hamlet*, p. 76). L'ignorance atteint la totalité des metteurs en scène et celui qui est de qualité se fait extrêmement rare (*Le Souffleur d'Hamlet*, p. 77). L'emploi exagéré et importun de la figure historique "Tamerlan", l'emploi de la comparaison péjorative "comme un ver" et des adjectifs

dévalorisants “chairs flasques”, “haleine fétide”, “sa sueur puant l’alcool” attestent la mainmise de l’ignorance et la constance des troubles comportementaux.

[...] Pas un metteur en scène qui ne rêve de monter Shakespeare à vingt ans et qui, arrivé à la maturité de son talent, au sommet de sa carrière, alors que l’âge l’a rendu indifférent aux assauts sexuels des comédiens à l’affût d’un rôle – pas un metteur en scène quinquagénaire donc qui n’éprouve l’impérieux besoin de se coltiner une nouvelle fois au mélancolique prince de Danemark. Quel metteur en scène, devenu directeur de théâtre, se prenant pour Tamerlan dans son ambition, dans son désir de conquête et de vengeance, dans sa haine du public et des syndicats de techniciens, ne finit dans l’irrésolution pathétique et l’impuissance de Hamlet ? [...] Il jouera Faust nu comme un ver, avec ses chairs flasques, son haleine fétide et sa sueur puant l’alcool. (*Le Souffleur d’Hamlet*, p. 70).

L’annulation de la représentation comme l’illustre symboliquement la fin de la première partie dans *Le Souffleur d’Hamlet* symbolise la fin du théâtre (p. 33). Les indications didascaliques renseignent sur le départ de l’actrice (qui s’enfuit avec l’oncle), le malaise du directeur (atteint de crise cardiaque) et l’aliénation du souffleur. Ce dernier déclame de très loin et de très haut une traduction de *Finnegan’s wake* au lieu de se plonger dans le trou pour souffler *Hamlet*, la pièce à représenter. La chorale, qui d’habitude appuie les acteurs dans l’interprétation du texte à représenter, en entonne une libre de *Winterreise* de Schubert ou à défaut l’*Internationale*. Le décor est dévié ; “des plumes d’oiseaux” tombent au moment de la lecture du télégramme par le directeur. Il en est de même de la substitution incongrue de l’actrice par ladite femme de ménage et celle du texte dramatique par le récit banal que cette dernière raconte. Les acteurs qui manquent de formation et d’engagement font partie de l’effondrement actuel du théâtre. Faute d’individualisme, ils vont contrer l’ouverture au monde et trahir, par contrecoup, la responsabilité essentielle du théâtre de lutter contre les travers des systèmes politiques (p. 74, 97).

Voix du répéteur. Vous vous foutez évidemment que je sois gravement blessé ! Un acteur ne pense qu’à soi. Le monde peut bien aller au diable, que lui importe ! Les gens peuvent crever de faim, s’entretuer, se fouler la cheville. Un acteur est seul au monde. Ne pense qu’à soi. L’égoïsme de l’avenir. Moi, moi, moi ! (*Le Souffleur d’Hamlet*, p. 97)

Voix du répéteur. La journée de toutes façons est foutue. (*Le Souffleur d’Hamlet*, p. 105)

Depuis le moment où le directeur s’est mis à lire le télégramme, des plumes d’oiseaux tombent doucement – comme si elles tombaient d’un édredon – sur le plateau. (*Le Souffleur d’Hamlet*, p. 33)

L'éternel retard de l'actrice, sa défectuosité langagière – notée dans l'emploi erroné du “seuffleur” à la place de “souffleur” (p. 28, 30) – et son intérêt exclusif pour le costume au détriment du texte notent son manque de culture. L'acteur représenté est le prototype de tous ; il est à court des ressources intellectuelles et physiques indispensables à la représentation. Son accent, son anglais et ses manières de déclamation sont condamnables ; le répétiteur assimile sa voix à celle de l'animal (p. 95). Il témoigne de désengagement et d'esprit railleur (p. 24, 45) ; “il n'a pas retenu son texte” (p. 19, 95, 98). Il manque de savoir-vivre et de politesse vis-à-vis des autres. Sa grossièreté (p. 100) augmente jusqu'à la brutalité ; il chasse violemment le répétiteur de la scène (p. 101). A la fin de la pièce, il s'incorpore dans son rôle, insère le texte à représenter avec le geste qui l'accompagne dans son propre discours en les métamorphosant, indice de manque de formation.

L'acteur. Je pense que vous devriez... vous devriez vous dépêcher d'aller au diable, monsieur... English. Car «j'ai envie à cette heure de boire du sang chaud et je suis d'humeur à faire des choses tellement cruelles que le jour tremblerait de les voir » ! Hamlet, Acte III, scène 3 ! L'acteur tire son épée et la pointe vers le répétiteur. Vous m'avez entendu ? Dehors ! Fichez-moi le camp ! Vite ! (*Le Souffleur d'Hamlet*, p. 87).

La vie théâtrale est gravement ébranlée, les acteurs endurent les mauvaises conditions du chômage et n'ont pas de logement convenable (p. 56). Cette situation est immuable puisqu'aucun ne défend leurs intérêts (p. 16). Les conséquences sont tragiques ; Mlle Else se compare au coq qui dispose d'une loge semblable à la sienne après 20 ans de carrière. De plus, il y a d'autres acteurs qui en sont privés.

Deuxième actrice. Le jour où tu seras comme moi au chômage depuis un an, toi aussi, chérie, tu seras susceptible. (*Le Souffleur d'Hamlet*, p. 87).

Mlle Else. [...] Car le coq dispose d'une loge – d'une loge d'acteur pour lui tout seul. (*Le Souffleur d'Hamlet*, p. 44)

La scène véhicule tous les sèmes de vacuité de l'art dramatique, l'obscurité (=ignorance) et la déficience s'en emparent de toutes les composantes. Le temps imparti à la répétition et à l'apprentissage de l'anglais, se trouve en dysfonctionnement comme le soulignent les expressions “Assez perdu de temps”, “il est grand temps de nous mettre au travail”. Il en est de même de l'espace où, faute de lumière, les chaises s'écroulent et font tomber le répétiteur qui se casse la cheville et,

sa réaction effrayée, notée par l'indication "effrayé", s'avère appropriée. L'ouïe se substitue à la vision dans cet espace nuisible tant aux yeux qu'aux oreilles comme l'illustrent les expressions suivantes "vous avez l'oreille ", "cela s'entend", "nous casser les oreilles", "vous cassez les oreilles de l'acteur principal!". De plus, l'introduction du coq dans la mise en scène est doublement condamnée – l'indication scénique / *On entend un coq chanter* / (p. 44) est soutenue par les interprétations des actrices "cet affreux volatile", "un idiot de coq", "ce stupide animal". L'acteur et le répétiteur ne parviennent pas à s'y repérer et à se constituer en sujets. Les glissements métonymiques dépréciatifs dus à la désignation du répétiteur par "English" s'associent à la non-individualité du personnage. Un télescopage action/dialogue provoque la confusion et renforce la rupture figure/fonction. Les personnages ne disent pas l'action et ne dialoguent pas. Ils se réduisent à des "voix" qui ne s'entendent pas en faisant appel aux "sourds-muets" de Kroetz, Armelle Talbot le note ainsi,

Ce faisant, ils enrayent définitivement la dynamique dialogique, les traditionnels "entre-parleurs" cédant le pas à ceux que Kroetz appelle des "sourds-muets."²⁵³

Shakespeare, reconnu pour être l'un des plus grands poètes, dramaturges et écrivains de la culture anglaise, est mal interprété dans l'art dramatique actuel. Ses pièces jouées partout dans le monde et jugées comme étant le critère de la réussite ou de l'échec des directeurs de théâtre – c'est "la clé du théâtre" (le thème de la clé est repris p. 84) – sont également mises à mal. Le registre omniprésent de la boucherie qui renoue caricaturalement l'univers familial de l'auteur se note dans les expressions : "boucher", "rosbif", "saigné et décortiqué une dizaine de bœufs". En outre, le manque de culture des dramaturges est dû à leur intérêt abusif qu'ils lui portent. Ceux-ci se livrent aveuglément à aborder ses textes ou à se mesurer à lui afin de se classer parmi les élus sans se munir de la capacité à évaluer ou à examiner son œuvre. Tous ont la même propension, indice d'une situation généralisée d'aliénation sonnante le glas de la fin du théâtre.

²⁵³ *Nouveaux Territoires du dialogue, op. cit.*, p. 108.

Le directeur. La clé ! Allez, Allez !... C'est toujours Shakespeare, la clé du théâtre, naturellement. [...] A mon âge, un metteur en scène de mon talent doit se mesurer à Hamlet ? Gordon Craig s'est mesuré à Hamlet au Théâtre d'Art de Moscou, chez le grand Stanislavski ! Mounet-Sully a joué Hamlet ! Et Gaston Baty a monté Hamlet ! (*Le Souffleur d'Hamlet*, pp. 69-70)

Le directeur. [...] La répétition est foutue. (*Le Souffleur d'Hamlet*, p. 26)

Le directeur, effondré. Annuler. Il ne reste plus qu'à annuler et à mettre la clé sous la porte. (*Le Souffleur d'Hamlet*, p. 28)

2. DONNER CORPS A LA DISPOSITION DIFFERENTIELLE REALITE/THEATRALITE

2.1 Le métathéâtre

Dans le même temps et parallèlement à un fonctionnement in absentia où il est question de l'omniprésence de l'isotopie du théâtre au niveau du langage dramatique, l'examen de l'art dramatique s'effectue in situ et occupe l'espace actuel. L'enchâssement dans l'espace du jeu de l'un de ses éléments constitutifs a la valeur de mise en abyme, de faire intégrer par reflet une partie d'un tout, renvoyer une image plus ou moins distincte de l'œuvre. Il s'agit d'exposer la fonction de l'acteur de répéter, de déclamer et d'installer le décor convenable. Les structures repérées incluent les notions du "théâtre-objet" ou du "métathéâtre" comme le dit Manfred Schmeling,

nous constatons que [les différentes dénominations] recouvrent un élément commun qu'on peut appeler «jeu dramatique à forme réfléchi» et dont le caractère réflexif apparaît à des niveaux différents. L'éventail de ses manifestations est large : d'une pièce entière intercalée dans une autre jusqu'aux thématisations ou prises de conscience momentanées du jeu²⁵⁴.

Dans *Le Souffleur d'Hamlet*, le "jeu" devient le thème de la pièce sans pour autant ressortir à l'emboîtement. Les acteurs s'appliquent à la répétition de *Hamlet* de Shakespeare ou plus précisément à sa parodie. Il ne s'agit pas d'une intrigue secondaire comprise dans une autre primaire. C'est un ensemble d'idées et d'opinions

²⁵⁴ Manfred Schmeling, "Métathéâtre et intertexte : Aspects du théâtre dans le théâtre", Paris, Lettres Modernes, 1982, p. 5.

sur le théâtre entendu dans l'exposition de son mécanisme plutôt que d'une suite logique d'actions en harmonie. Cette structuration double procède par appréciation ou critique conduisant le spectateur à réfléchir ; comme le dit Manfred Schmeling,

Le théâtre dans le théâtre est souvent lié à la *parodie*, donc à une forme qui par définition cherche la confrontation, et qu'il devient porteur d'une sorte d'anti-théâtre [...] C'est peut-être la formule d'Edward Balzeran – [...] qui permet le mieux de saisir cette historicité interne du théâtre autoréflexif ou autothématique.²⁵⁵

La référence directe au texte (p. 15, 17, 52) à ses personnages, Polonius, Hamlet, Ophélie (2 fois) et la reine du Danemark (p. 18, 24, 40, 57) sont constantes. Les acteurs commentent le texte (p. 44), parlent de sa mise en scène (p. 18) et jugent mal à propos l'intervention du coq (p. 19). Le premier chapitre traite de la mission du souffleur et des problèmes qu'elle affronte. L'épilogue expose la répétition du deuxième spectacle de la saison (p. 29, 37, 46, 51). Mlle Else est interrompue par le pompier au moment où elle essayait son texte. Le rôle de la reine du Danemark (p. 60), son costume (p. 62) et la description de la salle et de la scène (p. 70) y sont également cités. Une nouvelle mise en scène de *Hamlet* censée remédier à sa mauvaise adaptation à la télévision, récemment réalisée, est réclamée (p. 70-80). Sa classification (p. 91) et sa langue (p. 96) sont soulignées. L'incorporation du rôle se présente à la fin ; l'acteur, en costume de Hamlet, allumant une bougie, se prépare pour la répétition (p.102) geste et texte sont originaires de *Hamlet*, Acte III, scène 3).

L'aparté qui engendre la distance vis-à-vis du jeu tient des formes périphériques du théâtre dans le théâtre. C'est le récepteur qui met en avant le dédoublement puisque, « il lui manque, pour avoir un rapport formel avec *le théâtre dans le théâtre* d'être lié à la prise de conscience d'un arrangement dramatique et esthétique²⁵⁶ ».

Le directeur, *interrompant l'acteur*. Au fait! Au fait! *A part*. A la première occasion, je fous ce cabot prétentieux à la porte. Mais où trouver un Polonius à deux jours de la première. (*Le Souffleur d'Hamlet*, p. 26)

²⁵⁵ Manfred Schmeling, *op. cit.*, p. 9.

²⁵⁶ *Ibidem*.

Imprécation 36 interroge la manière de représenter Richard III et, ce, en mettant à découvert les notions correspondantes. Ainsi en est-il de *L'Empire* où sont mises à nu les règles théoriques du théâtre. Le prologue, l'intermède et l'épilogue procèdent de "l'autoréflexion", des "formes périphériques" qui ne constituent pas "un théâtre dans le théâtre" proprement dit. Le prologue expose les préparatifs de la représentation (p. 7, 8) en alternant le réel et l'irréel dans les répliques des acteurs/personnages. La précision des noms de ces derniers et du lieu de la représentation (les Tréteaux de Clermond), l'évocation de la scène à répéter (p. 8), du costume, des rôles et de la déclamation s'entremêlent. L'installation du décor et de l'éclairage (p. 8,9) s'effectue simultanément avec les propos tenus sur l'éternel retard de l'actrice (p. 7). Les indications scéniques renseignent sur la répartition des rôles et sur l'occupation de l'espace actuel par les acteurs/protagonistes. La coïncidence dialogue/didascalies engendre un effet de vraisemblance. De surcroît, le recoupement du théâtre et de la réalité s'inscrit dans la démonstration du désengagement des acteurs ; la volonté de rompre avec la mission du théâtre et avec sa finalité culturelle.

*Les acteurs font du "sous-texte" avant de commencer.
Dernières répétitions d'un spectacle.
Il tousse pour se faire la voix et recommence (L'Empire, p. 7)*

C'est la présentation des coulisses sur la scène. Le dramaturge fait promptement allusion à la situation déplorable du théâtre et au désengagement des acteurs qui manifestent une volonté immédiate d'être déliés de leurs responsabilités. Autrement dit, quand ils se heurtent à la difficulté du déchiffrement, ils décident tout carrément d'abandonner. Les syntagmes qui le montrent sont nombreux "on arrête", "on annule la tournée", "on dissout les Tréteaux de Clermond", "on arrête tout", "on arrête L'Empire", "on ne joue plus", "on peut très bien tout arrêter", "je m'en fous", "j'en ai rien à foutre",... (p. 8). Cependant, d'après eux, l'acteur doit se dévouer à interpréter le texte avec le recul exigé et, ce, en méfiant d'un certain sentiment qui pourra, bien entendu, en déformer la signification. Le texte initial d'*Hamlet* de Shakespeare est fidèlement cité. L'espace du métathéâtre réapparaît dans l'intermède où les acteurs évoquent la représentation, la diction (p. 44), la répétition et les genres de théâtre (p. 45). De même, l'irruption brusque des voix de la manifestation dans l'espace théâtral, secondée par les commentaires des acteurs, connote l'interpénétration obligatoire

réalité/théâtre. L'épilogue suspend provisoirement la représentation par l'insertion du réel et la présence des techniciens. (p. 82) Il se produit un glissement d'un niveau à l'autre et le public se voit confronté à l'alternance entre jeu et non-jeu, réalité et fiction. Manfred Schmeling le remarque ainsi,

L'épilogue a le même caractère métathéâtral que le prologue, comme lui il constitue une réflexion sur le jeu, mais cette fois-ci a posteriori : le spectateur ne quitte pas la salle sous l'emprise directe de l'illusion²⁵⁷.

Jo Zappapeur. [...] «Pour nous et pour notre tragédie, / Ici inclinés devant votre clémence, / Nous demandons une attention particulière.» *Hamlet*, acte III, scène 2. (*L'Empire*, p. 9).

Epilogue
Voix de Lili Ardent. Merde!
Voix de Machiniste. Rideau! Rideau!
Fin (*L'Empire*)

²⁵⁷ Manfred Schmeling, *op. cit.*, p. 12.

CHAPITRE 3. LE TEMPS “EN CRISE”

2.1 UNE MISE EN ŒUVRE CONTESTABLE

2.1.1 L'aliénation du personnage aboutit au dérèglement temporel

La durée subjective est à l'origine de nombreuses transgressions qui font admettre une temporalité distincte ou opposée à la temporalité logique. Nous sommes en présence d'un dysfonctionnement temporel tributaire d'une mise en œuvre contestable ou du brouillage qui se fait à coups d'obscurcissements ou de réductions successifs. L'irrégularité fait perdre à la durée sa valeur.

Skinner est en manque de marques de temporalité. En proie à une hallucination qui nourrit l'écart, il est impuissant à reconnaître sa valeur et sa vérité. La fusion du jour et de la nuit augmente la distorsion temporelle (*L'Empire*). Le mal-être de Jules induit un décalage avec le présent. Son état ne le satisfait pas, il s'absente de son travail et de ses cours du soir. Arrivé au bout du rouleau, il se tue. Ainsi en est-il de Ginette qui rompt avec sa famille et avec son amour et travaille à un projet compromettant. Elle est souvent dans le gymnase et y reste jusqu'à une heure tardive de la nuit pour s'exercer. La hâte de s'y retrouver bouleverse profondément sa vie et lui fait perdre tout sentiment de régularité et de sécurité. Sa désorientation crée l'enfermement spatial et un mauvais usage du temps. La temporalité est complètement déchaînée. Le pompier se trompe de temps car il a oublié de le regarder, la deuxième actrice le lui précise, en donne des arguments comme s'il s'agissait de quelque chose de très difficile à assurer. Mlle Else qui confirme ce qu'il vient d'annoncer va étendre abusivement l'égarement sur tout le monde. L'emploi du lexème “dramatique” est inapproprié et ajoute un supplément d'insolite. Le pompier est complètement désorienté, tout en ignorant la saison, il entre en tenant une luge à la main.

Skinner. Quelle heure est-il? Quel jour sommes-nous? Je ne sais plus quel jour nous sommes... Et où sont passés les autres?
Je suis à des siècles, éloigné à des siècles et je ne sais quel putain de jour nous sommes. C'est comme dans un cauchemar – tu as raison. Aide-moi à me réveiller!
(*Skinner*, p. 39)

Théa. Ici, dans cet endroit, le jour et la nuit vont dans tous les sens, comme s'ils étaient un. Il fallait que je dorme. (*L'Empire*, p. 56)

Marie. Pourquoi tu ne veux plus retourner à tes cours du soir ?

Jules. Tout a une fin. (*La Bonne vie*, p. 108)

Le pompier. Ceci est dramatique. J'ai tout à fait oublié de regarder le temps qu'il faisait en sortant de chez moi ce matin. Me serai-trompé de saison...

Mlle Else. Eh bien monsieur le pompier cela peut arriver à tout le monde. [...]. (*Le Souffleur d'Hamlet*, p. 52)

La transgression de la nuit comme temps de repos et cessation d'activité est annoncée par le dialogue, par les didascalies et par la divergence contexte/fonction des personnages. C'est le cas du directeur de théâtre qui rend visite à la concierge à trois heures du matin et se lance dans des explications complexes sur la situation actuelle du théâtre et sur la sieste en réveillant M. Boulot. La détermination du temps exact authentifie l'inconvenance du fait ; l'indication *il est très tard* se complète par la réplique de la concierge "il est trois heures du matin". L'acte de fumer une cigarette est un supplément d'incongruité. Nous marquons d'autres aspects de dysfonctionnement temporel tels le rétablissement et la mise en forme du passé qui s'oppose au développement progressif et le temps répétitif mis au grand jour par l'éternel recommencement du mal et par la reprise du fait – le piège est toujours ouvert" (*La Bonne Vie* ; p. 164). La vengeance qui consiste à rendre le mal pour le mal connote la production à l'identique d'un fait passé. Le rapport gêné à l'espace reprend en substance celui qui était défectueux. Ce que Kayser compte faire est à l'image de ce qu'Homer a fait auparavant, à savoir la prise de possession de sa fille et de son argent. À la manière d'une spirale, les événements se refont mais reviennent toujours au point de départ. Vu que le personnage représenté fait écho à l'homme, nous avancerions que le rapport de ce dernier avec le temps est conflictuel et qu'il est sujet à l'obstruction temporelle en raison de la répétitivité.

La concierge. Avec cette fumée qui s'imprègne partout. C'est pas une heure pour souffler de la fumée de cigarette dans les narines des gens... On n'y voit plus rien... (*Le Souffleur d'Hamlet*, p. 84)

Homer. Ce gars-là est un investissement car il va atteindre des sommets. Des sommets dans l'art de l'escamotage, de la transformation, de la disparition. [...] une vraie mine d'or. (*L'Empire*, pp. 70-71)

2.1.2 Le refus du présent, signe du non-temps

Face au temps vient se dresser le non-temps, l'un des aspects de l'infraction à la temporalité réelle. La recommandation de l'oubli et le renvoi du présent ressortent à la négation du temps. De plus, la stérilité factuelle qui fige le personnage indique l'existence d'une durée individuelle en opposition avec le réel qui suit son cours et « défait les fixations logiques de la durée objective²⁵⁸ ».

Dans *Skinner*, la référence à des événements qui se sont produits à des dates précises fait admettre l'intégration de l'action diégétique dans le temps réel. Il s'agit de villes assiégée (Sarajevo en 1990), bombardée (Priština en 1996) ou prise (Grozny en 2000). Toutefois, le personnage intradiégétique qui refuse de s'attribuer les données historiques révoque le rapport au temps réel. Rachid ne se reconnaît pas dans ces événements et annonce à plusieurs reprises ; “je ne te connais pas” (3 fois), “je ne t'avais jamais vu”, “tu me prends pour un autre. Il y a confusion. Erreur sur la personne, fils”, “tu m'as pris pour quelqu'un d'autre”.

Rachid *boite*. Et pourquoi tu me suis ? Je ne te connais pas.
Skinner. Sniper Alley à Sarajevo !... Attends, tu te souviens ? Srebrenica, Priština... Grozny ? Et j'en passe, j'en oublie !... Une Kalachnikov sur la tempe. Tu es mort. Au suivant !... Tu boîtes, dottóre ?... Faut-il te répéter que tu n'échapperas pas... (*Skinner*, p. 11)

Dans *L'Empire*, la mise en parallèle du hoquet aux souvenirs attribuée à l'un et aux autres la manifestation brutale et fâcheuse. L'expression “avalier pour oublier” qui inclut les deux paradigmes fait valoir la relation de causalité préjudiciable qui aboutit à la négation du temps.

Homer. C'est comme avec les souvenirs, les mauvais rêves. On préfère avoir le hoquet plutôt que d'avalier une bonne fois en retenant sa respiration.
Kayser. Avalier... Avalier pour oublier et le... tour est... joué. (*L'Empire*, p. 75)

²⁵⁸ Leila Hawi, *L'écriture du réel dans le théâtre contemporain*, op. cit., p. 190.

Dans *La Bonne Vie*, l'ironie contourne l'allusion aux grèves d'OS, des ouvriers algériens à Renault-Billancourt qui ont eu lieu dans l'année 1970 supposée authentifier la temporalité diégétique. La rime "ine" dans les lexèmes "usine" et "sardine" clamée d'un ton sarcastique fait perdre au fait cité son marquage historique.

Marie. Tu vas le rater, le débat... Les O.S de Renault sont en grève. La grève s'étend partout. Il y a une usine occupée par des ouvriers qui disent : "A chacune son rythme. On produit, on vend, on se paie : c'est possible..." Il paraît que dans ton usine... Jules. Le beurre sent la sardine. (*La Bonne Vie*, p. 155)

Le temps actuel est l'objet d'un renoncement intégral. Le non-temps s'incarne dans le désœuvrement, dans le désengagement et dans le déni de l'ordre en place. Le chômage induit l'amputation de la dimension de la durée sociale en rapport avec le travail. Elle s'inscrivait dans une longue tradition d'hostilité et de dérèglement et réactivait de façon inattendue la crise du personnage. Bodo est au chômage et démissionne de la chorale (*La Négrresse Bonheur*). Jules qui désapprouve le présent profère souvent "je vais partir", "Je ne voulais pas venir", "Je vais rentrer" (*La Bonne vie*, pp. 145, 146). Dans une tentative désespérée de s'en sortir, il tue Marie et se donne la mort. Le rejet est au préjudice de l'habitude et de la tradition ; les personnages rompent avec les fondements d'une société patriarcale qui préconise l'autorité absolue de l'homme. Le rejet systématique du présent s'accompagne du désir de récupérer le passé ; les bouchers ont du mal à admettre la fin de la guerre et l'instauration de la paix et se plaignent de la régression du trafic d'organes qui leur fut un métier lucratif (*Imprécation dans l'abattoir*). Le père de Ginette a peine à assumer sa retraite (*Dimanche*). La rupture avec la durée objective sociale ou historique tributaire des indices ou déictiques référentiels prévaut.

Le père. J'ai l'habitude de dire ce que je pense... Je trouve que ce que vous faites n'est pas très correct. Que vous vous réunissiez tout le temps... Qu'il n'y avait que des femmes. Vous comprenez... S'il y avait au moins un... musicien... comme ça se fait d'habitude... je veux dire... des femmes seulement, rien qu'entre elles... la nuit... c'est pas correct. (*Dimanche*, p. 75)

Le présent procède à la restriction du passé en le figeant dans un rôle passif de commémoration. La contrainte de la retenue ou du refus de tout lien sentimental ou physique avec ledit présent est un supplément de décomposition. La détérioration de l'ordre ancien s'avère la condition de la survivance et de l'ouverture temporelle. C'est

pourquoi, il faut étouffer les réminiscences pour survivre, tuer la Déesse de la mémoire (p. 19) et renoncer au passé (p. 37) (*Imprécation* 36). Le vide de l'être et l'assombrissement du passé prédominent (*Skinner* ; p. 43). En parlant de la tête de Mani coupée et envoyée à Skinner par Vandam, Nicamor reprend ce que disait précédemment Mani à propos des cadavres amnésiques qui ont les têtes "vides de souvenirs". La non-spatialisation temporelle du passé est obligatoire ; Il n'y a ni signes de vie antérieure ni traces du passé. La disparition de l'histoire et de l'épaisseur inhérente à l'atemporalité se nourrit de la situation inconnue ou anonyme.

Yakov. Allez, ne fais pas d'histoires. Ton passé n'existe plus. Oublie-le. (*Skinner*, p. 21)
[...]
Mani. Vide... Vide de souvenirs, le crâne. Un souvenir de crâne. Complètement vide.
[...] (*Skinner*, p. 35)
Nicamor. Forme nullement strict résumé. Tête vertigineuse, trouée d'ombres et blocs de vides. Après les mots chutés hors les mots dans l'intervalle. Sale tête. Adieu!
(*Skinner*, p. 70)

L'écart se creuse davantage entre le temps et les personnages à cause de l'impossibilité de l'intégration dans l'ici-maintenant. L'attention se focalise sur le maintenant du discours et participe surtout de la rupture avec le passé, objet de "ritournelle". Ce processus d'écriture qui a trait au temps actuel « ancre le dialogue dramatique dans une énonciation au présent, celle de la parole entendue sur scène²⁵⁹. » L'évocation du temps mythique du passé et la projection dans le futur par le biais du rêve provoquent le dédoublement temporel qui va contrer le déploiement du présent. Ce dernier s'estompe pour fixer à sa place un temps fictif, hors de portée. L'ici et l'ailleurs présentent des sèmes oppositionnels à l'origine de deux temps ou états différents. Les personnages « se projette(nt) ainsi indifféremment vers le passé et vers l'avenir en construisant une série de virtualités dramatiques²⁶⁰ » en provoquant le rejet du présent. La disparition du monde se note dans l'expression ; "le monde s'efface" (*Imprécation* 36 ; p. 19).

²⁵⁹ *Nouveaux Territoires du dialogue, op. cit.*, p. 47.

²⁶⁰ Jean-Pierre Ryngaert, *Lire le théâtre contemporain, op. cit.*, p. 94.

Que pour réformer il faut défaire l'ensemble –
Voilà ce que les propriétaires de la société
Ne sauraient tolérer ni admettre !

Applaudissements à tout rompre
À l'encombrement des choses,
À la fatigue,
Au fardeau de l'Histoire,
À l'oubli –
L'oubli – vieille recette, excellente recette! Pour vivre,
Continuer, poursuivre... (*Imprécation 36*, p. 18-19)

La première des trois Grâces Républicaines arpente un podium devant les caméras de la télévision. (Imprécation 36, p. 75)

Le présent est aboli, indice d'un “temps-zéro”, d'un temps “non-marqué”. Il se fige dans l'éventualité et le possible, s'épuise ou s'estompe dans un avenir inaccessible. Le futur “tu redeviendras” retrouve un temps passé, la temporalité diégétique va à l'encontre de la marche habituelle de la durée. Le glissement du présent au futur au profit d'un passé qui va se reproduire dans le futur, puis le retour au présent de l'action, au temps réel accentue la distorsion temporelle Leila Hawi le note ainsi,

[II] effectue non seulement une *réversibilité*, mais aussi une condensation passé/présent/futur, dans un moment unique; d'où l'éclatement des structures temporelles cohérentes²⁶¹.

2.1.3 Le temps à vide, il ne se passe rien, rien de rien

L'expression “on attend tous quelque chose” puisée dans *Skinner* rejoint d'autres de même portée sémantique pour marquer la vacuité temporelle. Les temps d'arrêt et les pauses ponctuent les répliques, les gestes s'effectuent en l'absence de la parole et les attitudes d'expectative sont nombreuses. Le rapport avec le temps va se trouver ébranlé et le sentiment d'immobilisation va saisir tous les personnages. Les réfugiés s'exhortent constamment à accepter l'attente (p. 20, 33, 39, 41, 45, 46, 59, 67, 74), la patience (p. 20, 33, 39) et contestent l'impatience (p. 45, 67). Les positions sont condamnées à l'immobilité (p. 18, 71). C'est le déficit, le désespoir, la perte du sens des réalités et la mort actualisée (p. 70, 71, 72, 75). *Skinner, Dimanche, La Bonne Vie*,

²⁶¹ Leila Hawi, *L'écriture du réel dans le théâtre français contemporain*, op. cit., p. 216.

Imprécation 36 qui traitent de l'attente interminable, de la non-réalisation de soi, de la désintégration et de la désillusion aboutissent à la mort.

Rachid prend la bouteille et boit, puis il s'essuie la bouche avec la main et tousse. Il porte de nouveau la bouteille à ses lèvres. Skinner la lui arrache des mains et essuie le goulot. (Skinner, p. 12)

Skinner tend la bouteille à Rachid qui après un moment la prend et boit. (Skinner, p. 17)

Une impression d'attente et d'imminence tout à la fois. (Skinner, p. 18)

Skinner, hébété, la tête de Mani toujours au bout de son bras. (Skinner, p. 70)

Skinner, l'air hagard et épuisé, est assis sous la marquise délabrée d'un entrepôt. (Skinner, p. 72)

L'existence lacunaire se note dans la vacuité des projets de tous. Par-delà la défaite, la position de Skinner à la dernière scène connote la vanité de l'attente qui s'avère le pivot du texte. C'est le déni de tous ceux qui croient en la possibilité du changement. Compte tenu de l'insignifiance de la résistance et de l'insoumission, le vide a l'avantage sur tous les autres aspects de modification. La prolongation de l'attente de Skinner explicite le désespoir qu'il partage avec tous les autres réfugiés et confirme l'absence de salut. L'installation d'un dénouement non dénoué impose une constatation d'irrésolution. La stérilité reprend le dessus et "la tête pourrie de Mani" que Skinner tient connote la mise en échec de la résurrection. La dépossession des individus ou des groupes du droit d'agir ou de se déterminer participe de l'inaction improductive.

La vieille. Tu attends là depuis trois jours. Des dizaines de camions sont passés, mais celui qui devait t'emmener n'était pas au rendez-vous.

Skinner. Peut encore venir. Faut être patient. On attend tous quelque chose, pas vrai ?... Faut être patient... (Skinner, p. 72)

[...] Tout fonctionne, doit fonctionner, est fonctionnement, agencement, ajustement, réglage, auto-réglage, connexions, tout est interchangeable, contactable, semblable. (Imprécation 36, p. 69)

Le passé historique évoqué met au grand jour la constance des défaites, et la fin de l'Empire colonial de la France en Indochine fait écho à "Waterloo" et à "Sedan" qui ont eu lieu au XIX^e s. La France est actuellement à bout de forces, son autorité en Indochine se perd et sa corruption résulte des transgressions continues de ses principes. L'incidence temporelle préjudiciable opère ainsi la neutralisation de toute valeur susceptible de modifier sa situation dégradante. Les principes de la Révolution sont déformés ; l'égalité se résume actuellement à une homogénéisation forcée ou à

une disparition définitive de la disposition individuelle d'objection. Michel Deutsch sonne le glas de la “République” française ; la jeune fille au désespoir et sa passivité connotent l'improductivité de l'Histoire et l'impossibilité de rétablissement.

En pleine prospérité, la France avait la beauté, la jeunesse, l'ardeur et le pouvoir. Elle était habilitée à défendre l'intérêt de l'humanité et à assurer la régénérescence des démunis et des battus. Malheureusement, Marianne, le symbole de la liberté, est réduite dorénavant à une statue, à un objet de désir inaccessible. Il n'existe aucune possibilité de la remettre en état, les attributs dépréciatifs et la négation lui retirent toute portée positive.

Marianne pudique, en buste dans les mairies de la République. Mensurations parfaites ! Un rêve qui flotte sur votre visage peint, ce rêve d'être pendant toute une année une putain idéale, une putain que personne cependant n'a le droit de caresser ni même de toucher – une image pour les regards avides et le désir des mâles haletants – *executive woman* dans un autre rôle encore, le visage protégé par des crèmes subtiles et des films invisibles. (*Imprécation 36*, p. 76)

La société n'a cure du bien-être de l'individu, loin de là, elle l'enlise dans le mal. C'est la pérennité de toute évolution maléfique. Marianne qui incarne la République française et sa devise « Liberté, Égalité, Fraternité » se présente sous l'image d'une femme désirée qui a cédé au mal et qui a perdu progressivement sa chasteté et sa pudeur. Et l'exclamatif “Ah ! l'innocente jeune fille!”, par sa nature émotive, marque l'étonnement du locuteur face aux valeurs bafouées. La corruption prend l'avantage ; Marianne et Jeanne se sont décomposées et c'est la mise à mort de tout renouveau politique supposé établir une France de valeur qui consacre la révolution et œuvre pour le bien du peuple. Le présent manque d'équilibre et de fermeté. Le contenu antithétique de l'oxymore “les vestales cyniques” va accentuer la situation problématique. L'association syntagmatique de deux mots qui se repoussent sémantiquement annonce une contradiction qui porte atteinte à la signification et à la validité de la vérité actualisée. Il revient aux prédateurs d'annoncer et de déterminer la situation de paix. C'est “une paix civile cybernétique globale totale” et “le dernier homme [est] déchaîné tout de même”; une paix simulée, signe d'un présent incertain. L'individu est nié, le régime en place lui soustrait la liberté et l'existence. C'est le terminus. C'est la fin du répit et de l'espoir. Le monde est dorénavant un lieu opprimant où l'individu étouffe en ne disposant plus de la possibilité du changement.

Les “explosions” symboliques des guerres successives qui ont multiplié les victimes et les ruines ont mis fin à l’univers humain. Le bien-être a disparu irrémédiablement, le déclin, le mal et l’égarement s’éternisent. Et l’installation d’un autre ordre censé supprimer ou atténuer les effets désastreux est impossible.

Mesdames et messieurs,
Le spectacle de la consommation de l’être a commencé. (*Imprécation 36*, p. 23)

Faire obéir les peuples
– qu’importent les moyens ! –
Tout est là !
L’air manque ! Ouvrez les fenêtres !
Trop d’émotions ! Trop d’émotions !
Les explosions de novae enflamment les constellations,
Vient la colère des dieux devant l’astre mort,
Viennent les fulgurantes détonations qui projettent
D’autres étoiles
Sur le devant de la scène galactique !
L’univers éperdu est sans fin... (*Imprécation 36*, pp. 15-16)

La durée quotidienne est en crise. Le désespoir de l’individu induit la rupture avec l’espace actuel, et instaure le temps vide du découragement. L’espace conjugal témoigne de la même improductivité temporelle et les dialogues des partenaires (Jules/Marie, Awa/Bodo) sont truffés de silences. Le chômage est la conséquence d’une situation sociopolitique bouleversée. La politique d’un pays doit assumer la responsabilité à fournir l’opportunité du travail aux citoyens, faute de quoi, ils le chercheront dans un autre pays : c’est le cas de la majorité des Français qui travaillent dans des usines en Allemagne. Cette situation désavantageuse se répand sur toute la communauté : “comme tout le monde” est le signe d’une similitude dysphorique. Il se produit une extension du mal qui résulte d’un principe de mutualité entre l’individu et la société.

Awa. [...] Je lui ai répondu que si tu n’avais pas payé les traites c’était pas par méchanceté, mais seulement parce que tu es au chômage. Il a dit que ça ne le regardait pas mais que lorsqu’on est au chômage, on n’achète pas de télé. On cherche du travail.
Bodo. [...] Je ne peux pas accepter n’importe quel travail alors que je peux encore faire une carrière, tu comprends ? Ton mari ne peut pas simplement travailler dans une usine en Allemagne comme tout le monde, et tu ne voudrais pas d’un mari fonctionnaire. (*La Négrresse Bonheur*, p. 45-48)

2.1.4 Le “deuil” de l'action en raison d'un temps circulaire

Le paradigme de la répétitivité qui fonde certains textes va contrer un temps progressif. L'inertie s'empare de tous et l'échec maintiendrait l'infécondité car tous les projets sont annulés. Les personnages qui effectuent avec constance les mêmes habitudes ou gestes et qui se rendent chaque jour aux mêmes préoccupations induisent la stagnation de la fable. Et le langage qui inscrit et réinscrit l'action refaite dit le temps itératif car «le temps n'existe que si on le crée, que si on le raconte²⁶². »

Les acteurs/personnages sont chaque soir, à la même heure et dans le même lieu pour la répétition de la pièce dans *Le Souffleur d'Hamlet*. Dans *Dimanche*, Ginette tente de se classer parmi les majorettes d'élite par des exercices répétés. Le père se rend à deux reprises dans des espaces-annexes (la resserre et la cave) et se met à chanter en faisant allusion aux mauvaises conditions des mineurs et de sa fille. Dans *Skinner*, les tentatives récurrentes et manquées de fuir le hangar inscrivent un mouvement circulaire qui ramène toujours au point de départ. Skinner et Rachid se présentent plusieurs fois au moment où ils échangent la bouteille de schnaps. Skinner et Yakov sont, à plusieurs reprises, en train de jouer aux échecs devant le hangar.

Les événements évoqués relèvent également de l'improductivité. *Imprécation dans l'abattoir* passe en revue l'Histoire stérile qui ne fait que multiplier les dégâts et les morts. La circularité temporelle est tributaire de la reproduction interminable des situations et des faits passés. Les révolutions frivoles qui reprennent au fil de l'histoire dans tous les pays (p. 15), le présent qui se répète (p. 13) et le langage qui procède du ressassement ressortent au temps itératif. Le pluriel et l'énumération disent la rengaine (le retour anaphorique des expressions “République des...” Et “assez de...” (mondiales, coloniales,...) et illustrent constamment le cynisme criminel qui a provoqué la torture et le génocide. L'injustice et la maltraitance sont à l'origine des révolutions recommencées et l'avantage est, comme d'habitude, du côté du plus fort. Les opposants qui existent toujours sont présentement les Intégristes (p. 30-31) mais

²⁶² *Temps scientifique, Temps Théâtral* 2001, Ouvrage coordonné par Lucile Garbagnati actes de colloque international transdisciplinaire 8, 9, 10 Juin 2000, Le discours sur le temps et sa mise en œuvre dramatique dans quatre pièces de Jean Giraudoux, p. 28.

l'échec est inévitable (p. 38, 40). La politique d'hier, d'aujourd'hui et de demain débouche sur le vide et sur le désespoir. Elle maintient la situation tragique des "petites gens" et prolonge la souffrance des ouvriers (p. 34). Des combats sans merci se font souvent dans un total déséquilibre de forces, entre les résistants de la Palestine très légèrement armés, appuyés par la seule population civile, et les troupes israéliennes, composées d'unités spécialisées dans la guerre urbaine. Les insurgés seront continuellement exposés à l'extermination car ils sont abandonnés par le comité des Droits de l'Homme qui devrait intervenir pour réprimer et anéantir toute violation des lois. De nombreux jeunes combattants sont tués, des enfants sont massacrés, d'innombrables blessés ou mutilés, des cohortes de survivants déportés sont brutalement jetés sur les routes, des villes entières sont détruites. La stérilité s'impose et le monde voit s'accumuler mille soleils, mille ciels, mille étoiles sans qu'il s'opère le moindre changement (p. 33). Le passé bénéfique est révolu "l'antan" se consume en instant (p. 42) et la croyance en un avenir distinct du présent s'avère la rechute dans le cauchemar. Le conflit qui a marqué l'histoire a provoqué tellement de morts et de victimes. L'immobilité englobe le monde entier (p. 36-37). La désignation successive de l'interlocuteur par "tu", "camarade", "messieurs" (p. 15), "jeunes gens" (p. 16) révèle une situation commune inchangée. Le mal et la haine sont de tout temps (p. 56). Le monde obéit éternellement au même règlement néfaste et les obstacles au changement perdurent.

L'an passé,
et avant,
aujourd'hui et demain –
le MONDE dominé
par l'ARGENT et les ARMES (*Imprécation dans l'abattoir*, p. 24)

Blême jeune homme...
Putains de voix !
Répétitions d'aubes sombres,
terrasses ouvertes sur des paysages sans horizons – (*Imprécation dans l'abattoir*, p. 25)

Le thème de la reproduction souligne, par le double, la répétitivité temporelle : « la répétitivité temporelle, indice de la permanence du passé se manifeste aussi par les paradigmes du double et de la multiplication²⁶³. » “Un destin, double ton destin dans ton ventre” (*La Bonne Vie*, p. 101). Le présent équivaut en entier au passé et l’individu est soumis régulièrement au même sort. La pièce *Imprécation 36* est illustrative à ce propos ; l’expression “rabâcher un passé funeste” (p. 63), l’aspect itératif des verbes “reproduit”, “refait”, “rediffusé” et l’expression “en simili” puisent dans une situation invariable. D’autres verbes identiques apparaissent au fil du texte “redonner, reconduire, recommencer, reprendre à zéro, reprenons au début, revivent, revivent,…” Tout avènement est renouvellement, restructuration ou reformulation adaptée aux exigences actuelles et non fondation d’une réalité différente. La fourberie et la criminalité se répètent partout dans le monde. La circularité s’empare de tous les domaines ainsi que le remarque Patrice Pavis,

le ressassement est psychique, conscient et inconscient. Il se manifeste dans la répétition d’une même phrase, d’une situation analogue. Mais si les mêmes formules sont constamment reprises, elles sont aussi très subtilement variées, d’où l’impression d’un éternel retour avec d’infimes variations²⁶⁴.

La mère. [...] Ton père et moi, on estime que le temps est venu pour toi d’avoir des enfants... Un fils pour reprendre le nom de la famille. (*La Bonne vie*, p. 185)

Faudra vous habituer sans rechigner
au nouveau, qui n’est jamais que du déjà vu
qui n’est jamais que de l’ancien
indéfiniment reproduit,
décliné, refait au goût du jour télé
des shows du cœur rediffusés pour toute l’éternité.
Faudra vous y faire
À la réalité en simili. (*Imprécation 36*, pp. 20-21) Tout un enfer de l’extrémité de
l’Asie aux djebels d’Algérie.
– Des mensonges trop souvent répétés, le goût de la trahison, la volupté du crime.
Les sanglots et les pleurs... (*Imprécation 36*, p. 57)

²⁶³ Leila Hawi, *L’écriture du réel dans le théâtre français contemporain*, op. cit., p. 185.

²⁶⁴ Patrice Pavis, *Le Théâtre contemporain*, op. cit., p. 191.

2.1.5 Un étrange à-rebours temporel (la concrétisation du passé)

Un mouvement temporel à reculons introduit le passé qui sape le présent et oblige le personnage à endurer, par contrecoup, les conséquences. L'action se décale de l'ici-maintenant et la réinsertion du passé dans le présent déjoue la portée réaliste du temps. Au fur et à mesure de la progression de l'action, le lecteur est informé, tour à tour, d'un complot qui s'est tramé jadis par Homer et Théa contre Kayser. C'est à la suite de l'apparition de Bargan/Kayser que le temps antécédent est "spatialisé". Il compte reprendre le dessus sur les événements en diffusant des revendications. Les métaphores spatiales, "fantôme", "revenant", "spectre", "renaissant", et le verbe "rebobiner" connotent la (re)concrétisation du passé qui, dédoublant le présent, va provoquer la déviation des événements.

Kayser, qui s'est extrait de la malle. Je vais faire un effort, mademoiselle. Badaboum boum boum ! Un diable surgit du passé. Hop !... Rebobiner le fil du Temps. (L'Empire, p. 49)

Le temps mythique de la mort censé reléguer dans l'atemporel le présent actuel relance l'événement dans un temps de recommencement du passé. Le présent se dédouble d'un temps mythique par l'actualisation du même fait accompli auparavant et par le retour des personnages-ennemis à leur point de départ. Ce mouvement rétroactif les a replongés dans leur passé, et les signes spatiaux inhérents à leur histoire commune se multiplient. Le langage relie assidûment le présent au passé et nous sentons une ancienne disparition ressurgir à coups de segments narratifs ou allusifs. Les récits de leur passé "indochinois" qui se manifestaient antérieurement et les paroles actuelles d'Homer se recourent. L'interférence néfaste passé/présent est sous-tendue par l'agencement syntaxique ; le lexème du passé "pied" ponctue l'énoncé d'Homer et y prend parfois le relais de "cheville" qui renvoie au présent. C'est le retour plus ou moins identique du même motif d'anxiété, un leitmotiv qui reprend le passé et investit le présent. L'allusion à l'origine asiatique de Théa est un supplément référentiel au passé.

Homer. [...] Tu ne devrais pas mettre autant de rouge ; je t'assure... Ça te donne un côté... Tu vois ce que je veux dire – un côté vulgaire. Un côté chink vulgaire... (L'Empire, p. 69)

L'irruption du passé fait boule de neige et induit l'éclatement du temps actuel dans *La Nègresse Bonheur*. Le lexique de l'avant qui envahit l'énoncé linguistique de l'action dramatique est l'indice d'une domination abusive. "L'Afrique" et ses dérivées "africain", "africaine" ont vingt-cinq occurrences dans le texte et les lexèmes qui en dépendent ne sont pas moins fréquents ; "Nègre" et "nègresse" (16), "Adjamé" (2), "Abidjan" (9), "Treichville" (6), "Côte-d'Ivoire" (2). En comparaison, le nombre du lexème "France" est très réduit (3 fois) Paris (1 fois). La disproportion résulte du hors-scène omniprésent qui réduit à néant l'espace actuel. L'Afrique occupe tous les espaces scéniques et en provoque la subversion. Les effets de "la malédiction de l'Afrique" se poursuivent dans le présent d'Heidi et sa naissance en France ne modifie en rien son sort. Le passé remémoré et le présent se fondent l'un dans l'autre. C'est à son passé déshonorant de fille de joie qui tourmente constamment sa vie qu'Awa veut se soustraire. Elle est souvent désignée par "putain" et ses charmes sexuels excitants sont fréquemment évoqués.

Awa : je ne supporte pas qu'on me traite de putain. Ce n'est pas parce que je portais des tresses djandjou et que je faisais l'amour avec des hommes pour de l'argent dans la rue du cinéma Liberté que je suis une putain. Il n'y avait pas d'argent à la maison pour nourrir mes petites sœurs et mes petits frères. Pas un sou. (*La Nègresse Bonheur*, p. 25)

Awa : (...) Tu m'as promis tellement de choses à Abidjan, baignan Bodo... (*La Nègresse Bonheur*, p. 49)

Awa : Là-bas, Awa n'a jamais été une princesse. Je suis une fille de Treichville et mes oncles vivent à Yopougon. Je ne suis pas une princesse... Pour nourrir mes jeunes frères et mes petites sœurs je n'avais que mon corps à vendre. [...] (*La Nègresse Bonheur*, p. 71)

Tous les personnages sont aux prises avec un temps mythique qu'ils cherchent à récupérer ou à s'en débarrasser. C'est la circularité déplorable : « Le passé se prolonge souvent dans le présent et l'investit. Se renouvelant sans cesse dans la durée, il transforme le temps en une succession de moments répétitifs et clos²⁶⁵. » La réminiscence nostalgique de Rose inclut son détachement du présent (*Dimanche*, p. 27). Théa qui regrette le temps prospère du travail dans *L'Empire* fait écho au père de Ginette dans *Dimanche*. L'acte de revivre le temps perdu et de refaire "le mineur" connote une sensation actuelle d'insatisfaction. Par un élément de décor "un tas de

²⁶⁵ Leila Hawi, *L'écriture du réel dans le théâtre français contemporain*, op. cit., p.176.

charbon” et la manipulation de l’objet “casque”, la mine est introduite et présentifiée. Le lien d'affection et de sympathie avec le passé est contrarié par le sentiment actuel de privation. Les bouchers sont importunés par la perte de leur opulence passée impossible à reconquérir dans *Imprécation dans l'abattoir*. Et l'oubli est exigé, autrement, il est impossible de survivre (*Imprécation 36*, p. 19)

Dans la cave.

Sur un tas de charbon, le père, casque de mineur sur la tête, exécute une sorte de bourrée auvergnate qui se distingue mal d'une danse du scalp. (Dimanche, p. 37)

CHAPITRE 4. L'ECHANGE ENTRAVÉ

La carence dépend du dérèglement ou de l'annulation de l'échange. La demande d'information, rarement exaucée, prolonge l'immobilisation du dialogue et, l'ignorance du partenaire. Quand le personnage est décalé, le langage dramatique est décalé et le lecteur-spectateur est dans la confusion. Le dialogue n'avance pas, l'inexprimé l'emporte sur l'exprimé et les répliques se réduisent à des constatations ou à des partis pris issus du collectif. Le non-sens fausse le langage et l'aliénation induit des décalages spatiaux. Le dialogue est soumis à la dislocation et la dialectique questions/réponses n'est pas pertinente car les interlocuteurs s'engagent séparément dans le développement de leurs pensées sans prendre en compte celles de l'autre (ou des autres). Les personnages s'expriment constamment d'une manière excentrique, la logique perd du terrain et la transmission fait défaut. Michel Deutsch, tout comme Jean-Pierre Sarrazac, « marque l'insuffisance du verbe et son incapacité à tout transmettre avec une égale autorité²⁶⁶. »

1. LE DISCOURS SCENIQUE, UN KALEIDOSCOPE SPATIAL

L'intrusion continue des récits, l'implicite, la connotation et les non-dits compromettent la portée réaliste des signes émis par les personnages et provoquent la non-implantation du langage dramatique dans l'espace actuel. L'écart se creuse entre l'énoncé et l'énonciateur, la narration l'emporte sur le dialogue et la "parole-commentaire" sur la "parole-action". Le décentrement constant du langage dramatique dû aux glissements sémantiques apporte des espaces virtuels venant se superposer sur les espaces dramatiques et s'intercaler entre eux et les personnages. Le surgissement de propos dissociés de l'entité du personnage est un supplément de distorsion. Par-delà la trahison de la fonction d'extériorisation, le discours scientifique de Skinner se dégage de sa situation de réfugié. « L'irruption de tournures sophistiquées et d'expression "chic" participe également de cette expropriation et

²⁶⁶ Jean-Pierre Sarrazac, *Lire le théâtre contemporain, op. cit.*, p. 119.

creuse, par les effets d'étrangeté qu'elle produit, l'écart qui sépare la phraséologie dominante de ses utilisateurs occasionnels²⁶⁷. »

Skinner. Il ne faut pas que tu prennes froid. Remarque, le froid tue les mouches et les microbes ; il empêchera que tu refiles tes saloperies aux autres !... (*Skinner*, pp. 13, 14)

“La salle de cinéma” en tant qu'espace du perceptible est constamment occupé par un ou plusieurs lieux co-présents, actualisés éventuellement, mais qui restent tributaires du langage et des divers codes scéniques, surtout de la gestualité. Ces espaces virtuels qui ressortent à la rétrospection, à la mythologie et au double-sens ébranlent le langage et l'espace dramatiques. L'apparition de Kayser/Bargan, déguisé au milieu de la nuit, suscite la peur de Théa qui “se met à crier”. L'effet produit s'accroît toujours davantage avec la révélation de la vérité pour s'emparer finalement de tout l'espace actuel. Le récit du passé intègre la trahison d'Homer, et Kayser qui prend à témoin une citation de Cicéron pour la souligner, relance l'écart spatio-temporel du langage et entraîne le débrayage de l'action dramatique. Le recours non pertinent à la référence culturelle pour appuyer son raisonnement va en prolonger l'effet désastreux. De plus, le glissement sémantique issu de l'homonymie du lexème “l'Empire”, et la mythologie qui introduit un espace déplacé, prennent part au décalage spatial et à la superposition des espaces virtuels sur l'actuel. Il en est de même du discours à double sens d'Homer qui alterne l'isotopie de l'histoire, à celle de la parole et à celle de la métamorphose de l'espace. C'est le signifiant “(bi)référentiel” ou c'est le signe bilatéral qui oscille entre deux situations ou attitudes différents. La scène est construite sur la dualité apparence/vérité, faux-semblants/sentiments réels, le dit/le non-dit, duplicité/amitié. Le va-et-vient entre le passé et le présent résulte de l'ambiguïté des syntagmes : “Je vous attendais”, “je ne croyais pas que vous reviendriez”. Nous nous interrogeons s'il s'agit précisément du temps dont il est question maintenant ou du temps passé après le meurtre et s'il se rapporte à l'espace actuel ou à un autre éloigné. Il en est ainsi du registre de l'alimentation qui fait place à celui du passé dans le discours d'Homer et à celui de l'art dramatique dans les propos de Kayser. Les notes d'humour qui en résultent déforment la signification de l'un et de l'autre des registres.

²⁶⁷ *Nouveaux territoires du dialogue, op. cit.*, p. 109.

Kayser. Avaler... Avaler pour oublier et le...tour est... joué.
Homer. C'est le truc ! Je propose que le jour où vous aurez décidé de vous mettre au travail vous le mettiez à votre répertoire. (*L'Empire*, p. 75)

“Le dehors” virtuel qui constitue le glissement dans le social ou dans l'historique concerne l'histoire individuelle et collective. Dans *La Bonne Vie*, l'enfance de Marie remonte au passé distant, la rupture de Jules avec les cours du soir au passé proche et les projets se rapportent au futur. Les événements historiques sont également cités. Le décalage temporel qui s'ensuit implique le décalage spatial. L'irruption constante des récits provoque le dérapage comme le note Nicole Ramogino,

[I]es récits convoquent les actions et les événements d'ailleurs et d'avant, réels ou imaginaires, dans des interactions ici et maintenant, en face à face (oralité) ou à distance (écriture ou autre médias). Les récits sont d'abord des machines à voyager dans le temps et dans l'espace, machines qui autorisent le déploiement des sociétés symboliques au-delà de la bande. Ils nous transportent dans d'autres mondes²⁶⁸.

Le glissement sémantique (ou spatial) est dû à la polysémie. Dans “la loge de la concierge”, lors de la visite du directeur, la multiplicité des référents du lexème “clé” tributaire de la connotation écarte le langage dramatique pertinent. Il renvoie à la troupe de cirque qui a dû mettre la clef sous la porte, et dont le directeur et metteur en scène décide de monter *Hamlet* du grand et illustre William Shakespeare pour en sauver les meubles. Il renvoie aussi à Shakespeare considéré comme la “clé”, l'un des plus grands poètes de la culture anglaise, et dont l'influence se poursuit jusque dans les temps modernes. Ce groupe de « clowns » pense atteindre la gloire grâce au théâtre et à Shakespeare. Il renvoie finalement à la clé de la porte du théâtre supposée être avec la concierge. L'indéfini “une clé” dans l'expression “une clé de théâtre... (*Le Souffleur d'Hamlet*, p. 69) maintient l'incertitude référentielle et l'incompréhension du personnage.

La désorientation du personnage renvoie le langage dramatique pertinent. La parole sur la prostitution de Marie qui fait un usage avilissant de son corps, se vend et consent à des rapports sexuels contre de l'argent s'écarte de l'essentiel. La réplique de

²⁶⁸ Nicole Ramogino, *op. cit.*, p. 13.

Rose, liée au conformisme social, qui explique comment la robe courte et séduisante connote la corruption et la bassesse renforce la déviation de la portée de l'espace. La déviation porte également atteinte aux personnages car « les échanges, décalés ou décentrés, sont au service d'une dramaturgie qui n'est plus fondée sur la progression, mais sur une forme de statisme qui creuse plutôt les différentes strates de l'individu²⁶⁹.» Le rapport du personnage au personnage change et, corollairement, l'autorité de la femme-responsable disparaît et l'ordre cède le pas à la demande. Dans *Le Souffleur d'Hamlet*, la communication de l'état désastreuse des acteurs et de l'art dramatique ponctue les propos sur la répétition et la représentation. La mise en parallèle de l'acteur et du coq en faveur de ce dernier se prolonge le long de la pièce.

Le Gardien. [...] En tous les cas, c'est dans cette salle qu'ils vont juger ces messieurs de la direction, et vous serez bien obligée de partir... (*Dimanche*, p. 81)

Mlle Else. [...] En coulisse. La volaille chante en coulisse. Et quand elle ne donne pas la réplique en coulisse, elle chante dans les loges. Pour rien : pour le plaisir. Dans les loges ! (*Le Souffleur d'Hamlet*, p. 44)

2. LE SENS EN PERTE DE VITESSE

2.1 L'entretien trébuchant, effet du connoté, du non-sens et de l'absence de présupposés communs

L'absurdité des dialogues porte atteinte à la signification. Les sous-entendus et le connoté renvoient le sens dans l'arrière ou le second plan et l'absence de présupposés communs provoque le déséquilibre du dialogue. A ce niveau, le drame de Deutsch rejoint le drame moderne où,

[l'] art semble s'employer, surtout aujourd'hui, non à faire du sens, mais au contraire à le suspendre ; à construire des sens, mais à ne pas les remplir exactement²⁷⁰.

²⁶⁹ *Nouveaux Territoires du dialogue, op. cit.*, p. 154.

²⁷⁰ Roland Barthes, *Cours et Entretiens*, In *Œuvres Complètes, op. cit.*, p. 262.

Quelques-unes des structures ou quelques facteurs tels que la digression, l'implicite ou l'ironie enlèvent l'expression à la parole, tout en mettant en valeur l'éclatement du locuteur. Le directeur se sert à deux reprises de la tirade qui traite la première, de la situation défavorable du théâtre qui voit s'écrouler tous ses fondements et, la deuxième, de la sienne. L'incongruité sémantique résulte de l'abus d'interprétations et du recours arbitraire à Shakespeare par des personnes à court de ressources culturelles. Les déplacements métonymiques qui suggèrent la fin du théâtre en désignant la partie pour le tout, l'effet pour la cause sont : "la salle vide", "le rideau de fer baissé et le rideau de velours rouge fermé et la poussière du plateau vide". Ainsi en est-il de la métaphore spatiale : "les rangées de fauteuils rouges recouverts de housses blanches". L'ordre actuel est alors de délaisser et de dévaloriser l'art dramatique "Tous, tous ! Ils ne s'intéressent qu'aux chanteurs de variétés et à la Convention Collective !" (*Le Souffleur d'Hamlet*, p. 75). Cependant, les propos du directeur perdent leur valeur car ils sont hors contexte. Il est impensable qu'il se trouve dans la loge de la concierge à trois heures du matin pour se plaindre du déclin du théâtre. Les notes d'humour neutralisent les références à des œuvres et metteurs en scène réels – Stanislavski, Mounet-Sully et Gaston Baty. Les allusions historiques (Tamerlan,...), sociales (syndicats, techniciens, metteurs en scène et acteurs) et culturelles (*Faust* de Goethe,...) sont également tournées en dérision. L'héritage culturel est également parodié comme le soulignent les expressions : "se coltiner une nouvelle fois au mélancolique prince du Danemark", "l'irrésolution pathétique et l'impuissance de Hamlet ?". L'inadaptation de la fonction du personnage au contexte lui vaut la dépréciation. Il fait tout de travers, les exclamations, les interrogations, les points de suspension et les accumulations expriment sa confusion. La "transposition spatiale" met en relief sa difficulté à s'orienter dans l'espace théâtral qui est pourtant le sien. Il est question de l'insertion sinistre de l'espace collectif dans l'individuel et vice versa. Ici, il parle avec la concierge du théâtre et, là-bas, sur la scène, il "discute" de la maladie et de l'anniversaire du souffleur. Le coq-à-l'âne, les sous-entendus et la répétition à effet comique se multiplient dans les propos de la concierge et la désunion cause/effet est un supplément d'absurde. Elle se plaint de l'insalubrité de sa maison en affirmant qu'elle manque de "soleil", "d'air", "de lumière" et "d'oxygène". Or, le fait d'annoncer que son mari va finir "dans un sanatorium" alors que c'est elle qui y reste toute la journée est une rupture avec le raisonnement logique (*Le Souffleur d'Hamlet*,

p. 85). De surcroît, elle pressent bizarrement son excitation et l'espace du désir submerge l'espace dramatique et lui fait perdre toute valeur.

La concierge. Si c'est une plaisanterie, monsieur le directeur. Je me permets très respectueusement... Je suis une femme après tout et il est trois heures du matin... (*Le Souffleur d'Hamlet*, p. 68)

L'absurdité culmine avec l'agencement des données ou raisonnements complètement illogiques. Le certificat médical fait par un chauffeur de taxi relève du non-sens et le surplus de détails sur les caractéristiques de la voiture accentue l'incongruité. L'incohérence sémique induit l'invraisemblance et les rapports espace/personnage/action sont saugrenus. L'histoire de l'anniversaire du souffleur est saturée de distorsions et d'aberrations qui brouillent les repères spatio-temporels. Et l'acteur la réduit à un bavardage insignifiant "blablabla" (3 fois), "digressions" (au pluriel). L'aveugle qui affirme que c'est en enlevant ses lunettes qu'il peut voir le monde fait allusion à la feinte qui couvre les idées et les gestes d'une apparence factice. Les mots se déchargent de leur acception habituelle et le vrai va dans le sens inverse de ce qui est dit. Les syntagmes qui expriment l'amitié ne sont pas à leur place "ami", "se donner à fond", "association", "absolue confiance", "associé", "nous sommes sur la bonne voie", "nous sommes bien d'accord". (*L'Empire*)

Théa. Vous ne voulez pas enlever vos lunettes? Je serais curieuse de savoir comment vous voyez le monde sans lunettes. (*L'Empire*, p. 40)

Homer. [...] Qu'est-ce qui vous arrive ? Quelque chose qui ne va pas ? Vous avez l'air si sombre... Enfin, l'essentiel est que vous soyez revenu. Franchement, je ne croyais pas que vous reviendriez... mais l'essentiel est que vous soyez là !... (*L'Empire*, p. 61)

L'emploi des mots est également dérisoire ou inapproprié. Le comique de mots en fait partie intégrante. Par exemple, l'usage du sens dénoté du lexème "lumière" est "hors contexte", aberrant, et l'acception diffusée est à contresens du conventionnel. Le répétiteur se moque du métier de l'acteur en le confinant à un poste subalterne. La phrase intercalée, "enfin je suppose que principal il est", restitue le sens réel et, la restriction ne fait que mieux ressortir la médiocrité de ce dernier dépossédé de sa voix, la moindre caractéristique de l'acteur – "c'est à cause de son organe, de sa voix". L'acteur enchaîne sur la voix d'une drôle façon en l'éloignant davantage de l'espace du théâtre. La bizarrerie se nourrit de la fonction métalinguistique et de

l'ambiguïté. Tout en étant en train de parler au Souffleur de l'acte de souffler, le directeur décrit point par point le mécanisme de la digestion et cite les organes qui y interviennent (*Le Souffleur d'Hamlet*, p. 11, 13, 14, 15).

Voix de l'acteur. Les mots ont assez de lumière en eux-mêmes. La lumière des mots n'a pas besoin d'électricité.

Voix du répétiteur. Oui, mais l'anglais c'est autre chose. On voit bien que vous ne savez pas ce que c'est. (*Le Souffleur d'Hamlet*, p. 93)

Voix de l'acteur. La voix... Naturellement ! Aha ! Miii !... Il chante une tyrolienne avec plusieurs jodles... La voix, my boy !... Miii !... (*Le Souffleur d'Hamlet*, p. 96)

Dans *La Bonne Vie*, le discours du professeur sous-entend une relation impure avec Jules, sinon un penchant ambigu. Il le flatte et lui avoue qu'il compte trop pour lui, qu'il pense souvent à lui et qu'il estime devoir lui présenter un cadeau. Jules qui contredit l'indifférence préliminaire en appuyant la perversion sexuelle va réactiver l'équivoque. Les pensées inconcevables interdisent le bon fonctionnement du dialogue ; les personnages ne dialoguent pas et chacun est prisonnier de son langage. Le locuteur doit s'expliquer ou se répéter pour être compris, et encore. Les nombreuses répliques qui s'introduisent par l'expression "c'est ce que je disais" ou par d'autres de même valeur sémantique sont illustratives à ce propos. La méprise compromet également la réception du message. Les discours oppositionnels d'Homer et de Kayser étouffent le sens et maintiennent dans l'ignorance le récepteur qui manque d'informations vraies.

Jules. Il est des jours où j'aime descendre la rue sans rien faire. Boire un demi, jouer au flipper... traîner dans le quartier des bordels d'hommes. (*La Bonne Vie*, p. 132)

La mère. – Qu'est-ce qu'il raconte ? Jamais il ne penserait à quelque chose de convenable ! (*La Bonne Vie*, p. 126)

Homer. C'est ce que je disais : nous sommes des inconnus les uns pour les autres. (*L'Empire*, p. 24)

Théa. C'est ce que je disais : tu aimes me faire souffrir. (*L'Empire*, p. 24)

Jules. – Je recommence : pas inutile, pour ainsi dire nécessaire... Non ? (*La Bonne Vie*, p. 126)

Kayser. Comme je viens de vous le dire, je ne les ai pas personnellement connus.

Homer. Vous venez de dire, au contraire, que vous les connaissiez!

Kayser. Vous avez mal entendu. (*L'Empire*, p. 34)

Les récits extravagants enchâssés dans les dialogues comme les accidents racontés par la deuxième actrice (*Le Souffleur d'Hamlet*), par l'aveugle (*L'Empire*) et par Raymond (*La Bonne Vie*) neutralisent, par contamination, les autres propos annoncés. L'insignifiance due au contresens, à l'inintelligible et à l'inadmissible décuple la relégation du texte dans le hors-scène. La façon bizarre de parler ou de traiter de la mort est une addition d'absurdité. Les connotations axiologiques négatives en résultent.

La deuxième actrice. Les accidents sont si vite arrivés. Ça c'est déjà vu un coq furieux qui attaque une maison de retraite, ou une femme sans défense. D'ailleurs il y avait une histoire de coq furieux dans le journal la semaine dernière. (*Le Souffleur d'Hamlet*, p. 60)

L'Aveugle. Pour résumer, je suis tombé de haut. Les balles ont pulvérisé la cabine de pilotage et l'avion s'est immédiatement embrasé. J'ai néanmoins réussi à le poser, mais je n'ai plus jamais revu la terre. (*L'Empire*, p. 40)

Raymond. Je n'en sais rien. Je ne crois pas. Quand il est sorti de la voiture en miettes, il marchait tout droit. Il a fait plusieurs fois le tour de l'amas de ferraille. Ça a dû lui faire un choc, parce qu'il ne restait plus grand-chose de sa voiture... En tous les cas, il a rajusté sa cravate et puis il s'est tiré une balle dans la tête. (*La Bonne Vie*, p. 99)

Raymond. – sa cervelle s'est répandue sur l'asphalte et sur les tôles des voitures. Son crâne éclaté fumait et ça puait l'égout. (*La Bonne Vie*, p. 103)

Par ailleurs, il est totalement déraisonnable que les avions doivent se conformer aux exigences du théâtre. Le conditionnel exprime une réalité atténuée. *Imprécation 36* évoque l'absurdité de la vie qui survient par-delà les apparences.

L'habilleuse. [...] c'est le costumier. A cause de son avion. C'est vrai qu'on ne serait pas dans cette situation si les avions voulaient bien tenir compte des exigences du théâtre. (*Le Souffleur d'Hamlet*, p. 38)

Le père. Par-delà le mensonge... et tous les travestissements, tous les déguisements... Vois tous ces gens accablés par l'insignifiance de leur vie et qui pourtant attendent que les astres s'inclinent sur leur passage... (*Imprécation 36*, p. 64)

Le dialogue qui procède par connotation fait obstacle au dit explicite et direct. Le signifié second qui en résulte fait partie intégrante du sens véhiculé au spectateur et l'espace résultant se hausse à un niveau hiérarchique supérieur et s'empare de l'espace

actuel révoqué. La non-saisie dudit signifié entrave l'achèvement de la communication car « les sèmes semblent flotter librement, former une galaxie de menues informations où ne peut se lire aucun ordre privilégié ²⁷¹. » Le discours du père (et du Gardien), sous quelque aspect qu'il se présente, pose "l'image d'un pluriel triomphant²⁷²". Leurs répliques chargées d'interprétations différentes suggèrent une infraction, et le niveau connoté résultant se substitue à celui, dénoté, de la signification. D'après le père, le gymnase qui réunit uniquement des femmes est corrompu et celles-ci, capricieuses, œuvrent en silence et adoptent des attitudes condamnables. Sont-elles homosexuelles? Ou entretiennent-elles des liens indignes avec des hommes qui pénètrent à la dérobée dans cet espace? Ces signes flottants qui véhiculent des connotations multiples dérangent le spectateur soumis à l'information tordue qui résulte de l'exploitation du discours indirect et des diverses perspectives du langage. Le sens indécis découle de l'ambiguïté de ce lieu envisagé différemment. Cette paradigmatique construit une dramaturgie décentrée de la signification. Par ailleurs, le protagoniste scénique (Rose) qui ne parvient pas à décoder les allusions, va creuser l'équivoque. Or cette double entente du discours perturbe le décodage immédiat du sens comme le remarque Roland Barthes,

[elle] crée un effet de surprise et propose d'emblée un lien particulier, «actif» avec le lecteur qui se trouve comme invité à partager un travail de déchiffrement de ce qui est en train de s'écrire²⁷³.

Le père. Mais toute cette histoire est stupide... Qu'est-ce qu'il y a à gagner avec ce cirque ! Toutes ces femmes ensemble, ça ne peut rien donner de bon. (*Dimanche*, p. 22)

Le gardien. Si je pouvais savoir ce que vous fabriquez ensemble tous les soirs... il y a là quelque chose de... de pas propre... et vous, toute seule... (*Dimanche*, p. 28)

Le père: Je veux dire... des femmes seulement, rien qu'entre elles...la nuit... C'est pas correct. (*Dimanche*, p. 75)

[...]

Rose : Vous parlez, vous dites des choses, et je ne comprends pas ce que vous voulez dire...

Le père: Vous le savez aussi bien que moi.

Rose: Je ne sais rien du tout. (*Dimanche*, p. 76)

²⁷¹ Roland Barthes, *S/Z, op. cit.*, p. 29.

²⁷² *Ibid.*, p. 12.

²⁷³ *Ibid.*, p. 14.

L'ambiguïté s'oppose également à l'expressivité et à la communicabilité. Dans *Le Souffleur d'Hamlet*, l'absorption du langage dramatique par les propos sur la télévision, sur la politique et sur l'économie connote la dévalorisation actuelle de la culture. Le passage successif du sens dénoté au connoté ou inversement opère la déviation du sens premier dont la restitution réoriente et restructure le discours et porte remède à la prolongation déconcertante du second. Ainsi en est-il de l'expression "une corde de rappel" renvoyant, en premier lieu, au syntagme "la bouée de sauvetage" et, en second lieu, à l'alpinisme. Nous devons à l'implicite la saisie de la mission exacte du théâtre, autrement elle passe inaperçue. Marie invite Jules à parler mais son discours équivoque va prolonger le dialogue tronqué.

Le directeur. [...] Moi, je peux signaler, mais je ne peux rien faire, vous comprenez ?... Je peux faire observer, faire remarquer, attirer l'attention, signaler sur papier à en-tête du théâtre, en trois exemplaires... (*Le Souffleur d'Hamlet*, p. 86)

Marie. Mais réponds-moi! Est-ce que tu m'aimes? Une femme a le droit de demander à l'homme qui vit à ses côtés s'il l'aime... Elle a le droit d'attendre une réponse de cet homme-là ! Est-ce que tu m'aimes?

Jules. Ça va de soi, non ? (*La Bonne Vie*, p. 126)

Faute de présupposés communs, les dialogues des locuteurs ne s'articulent pas logiquement, la communication subit un déraillement et le lecteur un déficit. Il s'ensuit des erreurs sémantiques et des répliques non coordonnées. Le directeur cherche "d'arrache-pied" à se faire comprendre par la concierge, s'explique, apporte des détails et répète les mêmes répliques avec, à chaque fois, la réitération du syntagme "vous comprenez". Le "je comprends" est dépourvu du sens surtout que la concierge poursuit sa réplique sur le sujet de la clé mais dans une acception différente de celle conçue par le directeur.

La concierge. Ah, encore cette clé. Je comprends, monsieur le directeur. Tout de même, avec tout le respect, réveiller les gens à trois heures du matin pour une clé de théâtre... (*Le Souffleur d'Hamlet*, p. 69)

Il en est de même de l'échange d'idées entre l'acteur et le répétiteur qui relève de deux sujets distincts (*Le Souffleur d'Hamlet* ; pp. 92-93). Le premier parle de l'impossibilité de répéter *Hamlet* dans la lumière alors que le second exprime la difficulté de l'écrire dans le noir. L'acteur juge le discours du répétiteur en qualifiant ses idées d'"absurdité" (p. 93). Tout en ayant deux référents distincts, le syntagme "c'est ce

qu'on dit toujours” (p. 94) repérable dans le discours, truffé de poncifs, de l'un et de l'autre creuse l'écart entre l'énoncé et l'énonciateur. En tant que signe, le répétiteur renvoie au boucher. Le répétiteur/boucher, avouant sa frayeur du sang, déjoue les présupposés et défait la correspondance signe/référent. Il se produit un effet d'in vraisemblance qui s'avère une prolongation de l'absurdité.

Voix de l'acteur. ... Une pièce nocturne. C'est l'idée du metteur en scène... D'ailleurs c'est pas seulement son idée à lui – c'est l'idée de générations d'universitaires, de critiques, de savants commentateurs, de générations d'hommes de théâtre qui se sont cassé la tête à étudier Hamlet. Vingt-huit mille livres ont été écrits sur Hamlet! Vingt-huit mille livres!...

Voix du répétiteur. Mais pas dans le noir. Comment voulez-vous écrire vingt-huit mille livres dans le noir? (*Le Souffleur d'Hamlet*, p. 92)

Voix du répétiteur. Vous devriez cesser d'agiter ce crâne. On a beau faire, on ne s'y habitue pas. Même si on est de la profession. (*Le Souffleur d'Hamlet*, p. 101)

2.2 Le brouillage des signes de reconnaissance

L'agencement des données inhabituelles ou sujettes à caution engendre de différents aspects de transgression qui congédient le réel. Il s'agit, entre autres, du dédoublement du présent, de la carence ou du brouillage des signes de reconnaissance et du renoncement des connotations communes.

La structure double, tributaire de l'agencement des éléments pouvant s'attribuer à l'un et à l'autre de deux secteurs différents, contribue au développement de la confusion. Les signes de reconnaissance sont donc perturbés et l'imaginaire s'accroît suivant l'assimilation du récit rapporté au cinéma. L'histoire de “la demoiselle qui couchait avec un cinglé” et le scénario du film *A Farewell to Indochina* se recourent dans *L'Empire*. La narration réunit étrangement des allusions historiques et des détails qui contrarient le débat sur les personnages. La demoiselle est Théa qui s'est unie dans le passé à Homer et à Kayser. Dans une sorte de mise en abyme allégorique, le scénario du film est une représentation fictive de la fable dont le dénouement est symétrique à la scène finale du film. L'accumulation croissante qui appartient au film constitue des menaces qu'Homer profère implicitement à Kayser qui cache toujours sa véritable identité. Des signes d'identification s'y infiltrent, la moustache et l'alcoolisme, et, ce, en prenant le relais de l'implicite. Homer sait que Kayser n'avait pas de moustache et

ce dernier reconnaît son alcoolisme. Le lapsus de Kayser s'avère une allusion qui reconnecte le présent avec le passé du récit. Et le lexème "passé" fonctionne comme le nom "générique" qui regroupe les faits cités. Or, l'incompréhension qui se note dans l'expression "Comprends pas" sous-tend l'équivoque (*L'Empire*, p. 29) et, le refus de Kayser de se mettre d'accord avec les données d'Homer, relance le décalage.

Homer. Le scénario vient de changer, justement. Bang! Cao Bang!... Dernières images du film: un type fait exploser la tête à un autre type. Bang ! Pendant tout le film, on voit le commandant qui essaye de le faire parler. «Avoue, salaud!... Allez parle!» Rien à faire. Alors il essaye l'électricité, puis la baignoire, puis les coups de pieds dans les couilles – il essaye tout, le commandant – même le penthotal... Vous savez bien, le fameux sérum de vérité. Echec total. Le connard ne veut pas parler. (*L'Empire*, p. 34)

Homer. Je suis prêt à parier que vous ne l'aviez pas cette moustache.

[...]

Kayser. [...] Mais j'ai un conseil à vous donner, dans votre situation, je n'irais pas au-devant d'ennuis supplémentaires à cause d'un mot de travers à propos d'une moustache... (*L'Empire*, p. 30)

L'amnésie et le déni des indices temporels par le personnage contrarient l'insertion de l'action diégétique dans le réel. La diffusion des événements historiques, supposée intégrer la fable dans le monde réel ou créer une interaction entre le personnage intra-fictionnel et les événements extrascéniques, est malmenée dans *Skinner*. Rachid n'admet pas de se repérer dans les événements avancés par Skinner, il les désapprouve et, ce, en coupant court à une relation probable avec l'univers diégétique. Et Skinner, qui ne peut se fier à sa mémoire, ne parvient pas à opter pour l'un des choix et profère un énoncé troué. La localisation spatiale avancée d'emblée, "l'Europe", est alors déjouée par les données ultérieures. Il y a une difficulté à s'intégrer dans ce monde d'attente. L'action a du mal à s'engager dans la voie du réel, elle ne se situe nulle part. La consommation et le commerce de la chair humaine se font sans arrêt. Les échanges se poursuivent jusqu'à englober des êtres vivants. Les filles des réfugiés affamés sont maltraitées par l'organisation et sont considérées comme monnaie d'échange.

La vieille. Qu'est-ce que tu racontes là-haut ! Dépêche-toi de lui couper la cage thoracique avec le sécateur pour récupérer ce qui est récupérable au lieu de sombrer dans la mélancolie !... Tu m'écoutes ! On demande des cœurs, des poumons, des yeux. Les hôpitaux de l'autre côté du détroit sont preneurs à mille dollars le rein. Certains offrent jusqu'à dix mille ! Tu as entendu ! Y a des fortunes en jeu ! Mais fais attention, chaque pièce anatomique doit être impeccable. Ne salope pas le travail ! [...]
(*Skinner*, p. 35)

[En parlant de Leila, Yakov dit:] Cette fille est une pute, elle a donc un mac et lui, mon pote, il ne va pas laisser filer la fille comme ça ! Il a fait un investissement. Cette fille c'est son capital... Ne me dis pas que tu n'es pas au courant. Des filles à qui on a promis le paradis... Il y en a qui se font vendre par un frère, un père, par la famille qui crève de faim. Des rabatteurs de l'organisation les achètent pour quelques roubles, leur promettent une vie de rêve et les emmènent. [...] (*Skinner*, p. 53)

Cette situation néfaste sévit partout. Skinner est forcé de renoncer à ses principes. Comme les autres réfugiés, il s'est plié à se nourrir de chair humaine. Le hangar est l'espace d'abandon où ceux qui survivent trainent une existence de peine, de misère et de maladie. La mort s'avère le corollaire ; comme tous les autres, Skinner s'éteint et se réduit à des fragments d'être, des débris de corps et d'âme. Il est démuné, ses vêtements sont en lambeaux et son odeur est pourrie. Il est malade, il a de la fièvre et il crache du sang. Il subit des réductions d'existence et de rapport au temps.

Leila. [...] Souviens-toi, Skinner, souviens-toi : au début tu ne voulais pas manger la viande qu'on découpait sur le corps suspendu à la poutrelle et que la vieille faisait bouillir... Tu as dégueulé pendant deux jours, puis après deux jours, tu t'es de nouveau approché, tu as pris la viande que la vieille t'a tendue en échange de quelques pièces... Tu l'as trouvée fade, un peu sucrée, mais tu l'as mangée quand même. Tu as fini par faire comme tout le monde. (*Skinner*, p. 27)

L'infraction a également trait à l'irrésolution. Les indications scéniques qui entament *La Bonne Vie* sont jalonnées d'inexactitudes (l'indéfini ; *un, une,...*) ou d'approximations (*on peut dire, peut-être*). L'action n'est pas située dans un espace géographique déterminé et l'incertitude touche au fait "en cours". Le dramaturge n'est certain de rien et empreint l'action des personnages d'ambiguïté ou d'incertitude comme le souligne l'expression "on peut dire pique-nique". Il lui retire tout signe de réel en l'assimilant à une reproduction qui manque de vigueur et de ténacité. Son rapprochement avec le cinéma accentue sa virtualité. De plus, la syntagmatique spatiale, tributaire de l'association bizarre des signes originels de la nature avec des objets actuels, délie l'espace scénique de son renvoi référentiel. L'alternance dans le dialogue des éléments appartenant à l'un et à l'autre des registres en est un exemple : "merle", "archéoptéryx", "volaille", "oiseaux", "autoroute", "slalom", "bagnole", "Porsche", "course", "voiture", "camion", "circulation". Les détritiques qui le jonchent et l'absence des oiseaux inscrite dans l'expression, "[m]ais on n'entend plus les oiseaux" (p. 97), mettent en lumière son inconvenance au divertissement. L'imprécision nuit aux deux systèmes d'information qui peuvent potentiellement être

ou faire, donner ou non lieu à quelque chose,... L'inexpressivité du langage rajoute du désordre à l'espace, et le non-sens imprègne les "renseignements" fournis. Le dialogue cumule des répliques inutiles et détachées et des discours contradictoires. Chacun des personnages entreprend séparément le développement d'un sujet qu'il récupère après interruption. Jules parle de l'oiseau, Raymond de l'accident du type, Marie de l'enfant qu'elle attend et Françoise de son fils Jean. Jules nie l'information de Françoise et Raymond, qui avance une autre hypothèse, va annuler les deux discours. Le glissement spatial s'opère constamment et ce que dit Raymond est décalé. L'incertitude se poursuit, et le lecteur ne peut décider pour une détermination sur l'aspect ou sur la manière d'être ou d'agir du personnage. Le temps lacunaire est un supplément d'écart au réel comme le souligne les indications suivantes : *On a seulement l'impression, sans en être tout à fait certain, que son ventre a gonflé. (La Bonne Vie, p. 139). On ne peut pas se rendre précisément compte si Jules a ou non remarqué Marie. (La Bonne Vie, p. 165)* Sur ce, les données absurdes produisant une impression a contrario de l'authenticité vont ôter à l'espace et aux personnages leur portée réaliste. D'autres espaces géographiques perdent leur valeur par leur surgissement bizarre au cours des relations syntagmatiques. Le passage suivant se distingue par son caractère aléatoire :

*Un chemin forestier décline.
L'autoroute au fond, va.
Une R8 et une vieille Peugeot.
Deux couples et un enfant.
Déjeuner sur l'herbe... on peut dire pique-nique.
S'agit-il du truquage un peu mou d'une photographie ?
Peut-être du cinéma sur fond de toile peinte... comme pétrifié. Surtout des mots :
glacés...lointains... géologiques. (La Bonne Vie, p. 97)*

La mère. [...] Je lui ai apporté des saucisses coupées en petits morceaux avec des cornichons aigres-doux de Rixheim dans les vestiaires, à la mi-temps des matchs de foot qu'il disputait. Je lui ai confectionné du jus des myrtilles avec des myrtilles du Hohwald et je n'ai jamais manqué de préparer ses tartines d'ail et de miel lorsqu'il allait au ... (La Négresse Bonheur, p. 19)

Le renoncement aux connotations euphoriques de la nature, communément admises, vient annuler la signification. Bien loin d'être protectrice et complice, elle est là menaçante, elle épie, traque. L'emploi du mot "soleil" marque l'émergence d'une tonalité dysphorique qui envahit l'espace et détruit le personnage. Les sèmes de "disparition" et de "perte" lui sont en effet attribués. L'agressivité du "pré" au

personnage est en hausse. La mort est actualisée par la présence physique de Ginette “étendue” sur scène (*le pré*) et par le fossé où René est enterré. Les répliques des personnages en font mention. Le dramaturge rompt aussi avec la symbolique de l’eau comme moyen de purification et source de vie. La pluie n’incite plus l’amour des amants mais l’humidité et la boue provoquent leur embarras. Ainsi en est-il de l’obscurité qui n’enclenche pas l’intimité mais la rupture. L’état désagréable des lieux dit celui des rapports : Ginette est insatisfaite et René est mal dans sa peau.

Françoise dépose un petit bouquet de fleurs des champs dans le fossé. (Dimanche, p. 72)

L’Homme ivre: N’est-pas jour de fête !... Une heureuse journée... Votre jour de fête?
Rose: Dimanche! Dimanche! Dimanche! ... Vous ne voyez pas que l’être qui est étendu, là, devant vous, se meurt? (*Dimanche*, p. 89)

Ginette: Tu m’entraînes dans les chemins boueux. Tu demandes que j’enlève mes souliers dans les prés humides, et tu hurles la nuit.
René: Et pourquoi pas?
Ginette : Ça ne me regarde pas, c’est vrai... non?
René : Tout juste. (*Dimanche*, p. 39)

2.3 L’agencement du dialogue du bric-à-brac

Nous sommes en droit de nous demander si l’échange des interlocuteurs est bien établi, si sa « cohérence formelle reste respectée jusqu’au bout en dépit d’un “déraillement” en cours de route²⁷⁴. » ou s’il est mal structuré. Or, le dialogue fait souvent preuve de distorsion et de déformation des facteurs syntaxiques censés garantir un certain enchaînement sémantique. Les déclarations, quand elles existent, passent inaperçues. Si les interruptions, réelles ou volontaires, et les interrogations laissées en suspens sont abondantes, les pauses le sont davantage. La prolongation résultant des temps d’arrêt et la réduction des répliques à des points de suspension contrarient le processus de la signification par la multiplication des vides. Les dialogues creux et le non-sens se déploient.

Voix de l’acteur. Et comment est-ce arrivé exactement?
Voix du répétiteur. Exactement, voilà. [...](*Le Souffleur d’Hamlet*, p. 95)

Skinner. Pourquoi tu ris?

²⁷⁴ Roland Barthes, *L’Analyse Structurale du récit*, Communications 8, Editions du seuil, Paris, 1981, p. 116.

Yakov. Tu peux prendre la place du type qui vient de crever. [...] (*Skinner*, p. 33)

Skinner.... (*Skinner*, p. 26/46)

Nicamor. J'ai de l'argent... Je peux travailler... Mais... (*Skinner*, p. 33)

(*Longue pause.*) (2 fois) (*La Bonne Vie*, p. 114/115)

(*Silence gêné.*) (*Dimanche*, p. 24)

L'association d'extraits disparates renvoyant à des sujets distincts dans le dialogue est au préjudice de l'enchaînement sémantique. Dans *La Bonne Vie*, l'isotopie de la volaille, qui ponctue les discussions de Marie et de Jules, est reprise continuellement après une interruption plus ou moins longue. Le changement thématique abrupt est dû à l'alternance illogique, dans l'espace et dans le temps dramatiques, des sujets de l'âge, de la crème, de la publicité et de l'aspect physique de l'actrice (*Le Souffleur d'Hamlet*, p. 58-59-60). La démarcation complète de deux répliques consécutives met en relief la discontinuité et surtout la volonté de l'interlocuteur de se soustraire à la conversation, en se servant également parfois du geste. Le verbal et le non-verbal sont au profit de l'aphasie. Ne sachant que dire, Marie s'interdit de répondre et se retire de l'espace après la réplique de la mère qui a provoqué son embarras. « Le dialogue théâtral est donc mis en pièces : il ne relève plus d'une écriture linéaire, mais du montage de fragments issus de la dissection de textes dont les origines et les genres sont des plus variés²⁷⁵. »

La mère. [...] Vois-tu Marie, ton père et moi... Ton père et moi, on estime que le temps est venu pour toi d'avoir des enfants... Un fils pour reprendre le nom de la famille.

Marie. Maman, vous allez vous asseoir ici... non, là ! Et vous papa, venez vous mettre à côté de moi. Jules au bout et moi près de la porte. (*La Bonne Vie*, p. 121)

La mère. Lorsque tu t'es mariée avec Jules, il y a cinq ans maintenant, j'avais pensé tu lui donnerais un fils très vite.

Marie sort. (*La Bonne Vie*, p. 122)

L'insolite, patent surtout dans *Le Souffleur d'Hamlet*, est un facteur de rupture sémantique. Le passage brusque du sujet de la voix, à celui de la leçon, puis à celui de l'accident et enfin à celui de l'égoïsme de l'acteur désorganise le dialogue et intensifie

²⁷⁵ *Nouveaux territoires du dialogue, op. cit.*, p. 96.

l'absurdité. Dans *Dimanche*, le sujet principal de la conversation s'interrompt abruptement et celui de la maladie reprend la suite de l'énonciation à laquelle répondent les propos sur la nonchalance de Ginette. Tout cela dénote la réduction sémantique de l'un et l'autre des sujets successifs. Jean-Pierre Ryngaert le remarque ainsi,

le modèle conversationnel autorise des dialogues de moins en moins "intéressants", où ce qui se dit relève de l'apparente banalité, en rupture avec une tradition de la réplique lourde de sens. La parole y est prise, abandonnée, interrompue, solitaire, adressée, elle se dresse dans le silence, qui est, comme le rappelle Goffman, le régime ordinaire de la vie sociale²⁷⁶.

La mère: Gina a besoin de repos... Aide-moi à mettre la bassine sur le gaz.

Le père: C'est trop lourd pour toi?

La mère: D'habitude j'y arrive.

Le père: Un jour tu finiras par l'avoir ton infarctus.

Le père: C'est pas qu'on l'attrape, on l'a ou on l'a pas... Faut être prédisposé... et ta fille elle, elle est prédisposée à la flemme. (*Dimanche*, pp. 29-30)

Le dialogue s'organise difficilement car les répliques des interlocuteurs se développent séparément. Dans *La Bonne Vie*, la mère poursuit son idée sur l'indépendance des jeunes sans tenir compte de l'exclamation du père sur le gonflement du ventre de Marie. Le père se trouve obligé de reprendre pour que le lien entre eux se rétablisse. En outre, la désunion des discours du personnage en tant que sujet de l'énonciation et objet de l'énoncé accentue la décomposition du dialogue et du personnage. Les propos du père sur la mère contredisent les siens, ce qui instaure à l'issue du dialogue une figure éclatée d'autant plus qu'elle n'est plus déterminée par son discours. La mère se prétend attentive à tout ce qui se passe autour d'elle alors qu'elle n'a pas remarqué la grossesse de Marie. Néanmoins, le père fait valoir l'insignifiance de sa parole et sa carence. Or, «cette absence de suivi des répliques est un point commun de la conversation ordinaire et des formes elliptiques et discontinues du dialogue²⁷⁷.»

²⁷⁶ *Nouveaux Territoires du dialogue, op. cit.*, p. 21.

²⁷⁷ *Ibid.*, pp. 20-21.

Le père. Tu ne remarques donc rien?
 La mère. Tu ferais mieux de faire attention à toi.
 Le père. Tu ne remarques donc rien.
 La mère. Je fais toujours attention à ce qui se passe autour de moi. On ne peut pas dire la même chose en ce qui te concerne. Qu'est-ce qu'il y a à remarquer?
 Le père. Tu parles, tu dis n'importe quoi et tu ne vois rien. (*La Bonne Vie*, pp. 122-123)

Le destinataire fait parfois obstruction à l'élocution ou fait perdre aux propos énoncés tout bon sens. Le désaccord qui en résulte va gagner en ampleur. Dans *La Bonne Vie*, ayant constaté le désintérêt de Jules, Marie s'interrompt en révélant l'insignifiance de son propos. La déclarative authentifie à plusieurs reprises sa constatation "mais tu ne m'écoutes pas" (pp. 110-111), "tu ne m'as pas entendu" (p. 134), "Mais à quoi bon, tu ne m'écoutes pas..." (p. 126). Ce faisant, elle remet en question le rapport conjugal au moyen du langage. Par ailleurs, en accusant Jules de déraison, Raymond réduit ses propos à des hallucinations, le sens est donc neutralisé. "Tu as la maladie?" , "tu as trop d'imagination", "tu as la fièvre" (3 fois), "tu l'as attrapée" (3 fois), "ça t'a tapé sur la tête", "tu n'es pas raisonnable", "tu es malade" (2 fois). Dans *Skinner*, Yakov qui confirme l'invalidité du rêve met en valeur le caractère erroné du discours de Skinner. Dans *L'Empire*, Théa accentue l'extravagance de la parole d'Homer en l'attribuant à l'ivresse ou au rêve. L'ironie détourne aussi le sens direct. La recherche d'informations n'aboutit pas car les personnages font dévier la conversation ou refusent de répondre. L'interrogation est en suspens et le lecteur doit reconstituer lui-même le message. Les personnages révèlent constamment l'échec du langage et l'incommunicabilité en disant : "je ne comprends pas" ou "tu ne peux pas me comprendre". Le fait d'interdire à l'autre la parole provoque la stérilité et le non-dit aboutit au non-informatif.

Théa. Tu parles tout seul ? Tu as bu !... [...] Depuis quatre ans tu avais arrêté de boire. Et puis tu recommences. Qu'est-ce qui t'arrive ? (*L'Empire*, p. 24)
 [...]
 Théa. Comment veux-tu que je t'écoute. Tu ne sais plus ce que tu dis. (*L'Empire*, p. 26)
 [...]
 Théa. Toujours le cauchemar ? (*L'Empire*, p. 26)
 [...]
 Théa. C'est complètement incohérent ton histoire. (*L'Empire*, p.27)

Le père. Pour une fois que la ville est calme. Il ne fait pas beau tous les jours. Et puisque nous vivons en république, il faut suivre l'avis de la majorité. **Vivre** la république! (*La Bonne Vie*, p. 125)

Jules. Alors pourquoi tu demandes?

Marie. Comme ça. [...] (*La Bonne Vie*, p. 106)

Marie. Je t'en ai parlé. On a un enfant. Je l'ai dans le ventre... C'est pour ça... C'est pour ça que je demande un congé.

Jules. Bien sûr, Marie... Je n'ai pas de réponse toute faite. (*La Bonne Vie*, p. 107)

Le père. Laisse-moi parler! (*La Bonne Vie*, p. 126)

3. LE LANGAGE BOITEUX

3.1 Le dépeuplement du langage “de petites gens”

S'il est vrai que « l'acte de dire au théâtre est exhibitionnisme en soi²⁷⁸ », l'examen des textes de Michel Deutsch nous met face à une création originale. Le langage que le dramaturge met en œuvre est lacunaire et manifeste des troubles d'expression et de compréhension. Les personnages ne réussissent pas à se dire ou à se traduire en termes de sens et leur discours se résume à un ensemble d'éléments hétérogènes ou discordants venant de toutes parts. Les constatations dévient de leur trajectoire et leur impact sur les locuteurs modifie radicalement leur sens ou leur effet initial. Les personnages cumulent les banalités ou se bornent à répéter ce qu'ils ont entendu sans en comprendre le sens. Les soustractions faussent la signification. Autant le discours se détache de la situation d'énonciation, autant il s'inscrit dans un rapport de collision avec l'action et l'espace dramatiques. La mise en défaut de la fonction expressive du langage fait obstacle à la communication. Le locuteur est impuissant à codifier son message, à exprimer ses conceptions ou à s'exprimer. L'érosion de l'expression ne tient pas uniquement de l'ignorance de l'émetteur ou de sa difficulté d'interprétation notée dans l'expression, “ça ne s'explique pas”, mais de l'insuffisance de la pensée à exprimer “quelque chose qui manque” ou de sa profusion “quelque chose en trop”. La non-extériorisation s'avère tragique, voire mortelle “un homme risque de perdre sa vie”. Le dérapage dans le cheminement du discours rajoute de la décomposition au langage.

Jules. – Ça. Il y a des choses qui ne se disent pas. Quelque chose en trop, quelque chose qui manque. Ça ne s'explique pas. C'est impossible ! Tu entends ! Un homme risque de finir sa vie. (*La Bonne Vie*, p. 113)

²⁷⁸ G.Girard, R. Ouellet, C.Rigault, *op. cit.*, p. 100.

Les personnages mis en scène par Michel Deutsch ne transmettent que des idées déplacées, toute faites et sans nul rapport avec leur condition ou leur manière de se comporter. L'ordre établi est la mise à mal de l'individualité. Les nombreux clichés et on-dit entravent le renouveau stylistique et sémantique. Les exemples dans les différents textes sont nombreux, prenons-en dans *La Négresse Bonheur*. Philarmonic énonce que l'action de fumer s'associe au fait de libérer ses tensions. Awa prône la justice tandis qu'elle est sous-estimée par tous et traitée inférieurement par une société tyrannique qui l'a transformée en une criminelle. La sagesse de Bodo n'a rien à voir avec sa passivité et son aliénation. Le recours constant au langage collectif se fait en l'absence d'un autre individuel. De plus, les clichés qui s'énoncent en vérités absolues impliquent l'aliénation des locuteurs mais surtout l'état d'incommunicabilité dans lequel ils se trouvent. Jean-Louis Besson le note ainsi,

Faute de pouvoir s'exprimer de façon personnelle, les personnages ont recours aux lieux communs, aux proverbes, à la tautologie. Leurs paroles ne recouvrent que des platitudes, mais ce qui pour eux est dramatique est que, derrière ces platitudes, il y a une tentative désespérée pour se faire comprendre²⁷⁹.

Raymond. Tu me fais froid dans le dos. (*La Bonne Vie*, p. 112)

Awa. La justice triomphe toujours. (*La Négresse Bonheur*, p. 11)

Bodo. Il est des moments dans la vie où il faut savoir tirer les conséquences. (*La Négresse Bonheur*, p. 13)

Bodo. Toutes les vérités ne sont pas bonnes à entendre. (*La Négresse Bonheur*, p. 13)

La coexistence de la parole individuelle et de la parole collective est alors au profit de cette dernière. Dans *Skinner*, en parlant de la situation des réfugiés, Vandam énonce des propos sur la prospérité de l'organisation due à une gestion exemplaire mais avoue immédiatement leur incongruité et leur non-adéquation au sujet initial. Or, «l'alternance rapide des pronoms personnels sujets suggère ici un prisme de voix : bivocalité révélant une distanciation dialogique au sein même de la réplique²⁷⁹.»

Vandam. [...] on s'arrache ses actions et celles-ci n'arrêtent pas de monter. Évidemment une telle entreprise doit sa réussite à une gestion exemplaire et à une discipline qui ne souffre aucun relâchement... Je m'é gare. Revenons à toi... (*Skinner*, p. 47)

²⁷⁹ *Nouveaux Territoires du dialogue, op. cit.*, p. 211.

Les locuteurs rendent mal le dialogue, les discours sont bourrés d'incomplétudes et le décodage est raté ou obstrué. Les questions sont détournées de leur fonctionnement. La question est souvent reprise par le locuteur pour devenir une constatation à défaut d'un interlocuteur actif et collaborateur. L'appel à contribution va prendre le relais de l'absence de réaction. Le fait de ne pas écouter l'autre fait obstacle à l'échange. Le refus du droit de l'autre à parler est un supplément d'obstruction et un facteur de dénonciation traumatisante qui affecte l'emplacement de soi et de l'autre dans le monde. L'ignorance fixe l'improductivité et les explications supplémentaires ne comblent nullement le vide. Par exemple, Raymond se retire de la conversation à cause de l'inaptitude de Jules à s'exprimer. Certaines habitudes machinales ou inconscientes qui se développent en opposition à la grammaire sont compromettantes. L'habilleuse a le tic de répéter l'expression "rendez-vous compte" (*Le Souffleur d'Hamlet*, acte II). Le pompier inverse régulièrement l'ordre logique de la phrase. (*Le Souffleur d'Hamlet* p. 46, 48). Raymond profère un discours insensé (*La Bonne Vie*, p. 99). L'outrance de Françoise ridiculisée par Raymond est une allusion à l'insignifiance du trait emphatique de l'oral. "Pas la peine de faire de grandes phrases." (*La Bonne Vie*, p. 101). En outre, le passage brusque d'un sujet à l'autre maintient en suspens le sens et provoque la rupture avec « des dialogues "bien faits" du théâtre de la fin du XIX^e s²⁸⁰. »

Le père. – Tu ne remarques donc rien ?
 La mère. – Tu ferais mieux de faire attention à toi.
 Le père. – Tu ne remarques rien. (*La Bonne Vie*, p. 122)

Le professeur. [...] Vous m'inquiétez. Si pâle... Vous êtes si pâle, et votre silence...
 Mais parlez donc ! Je ne présage rien de bon. (*La Bonne Vie*, p. 133)

Jules. – Il faut mettre le feu à tout ça.
 Le professeur. – De quoi il parle ? (*La Bonne Vie*, p. 132)

La mère, à Marie. – Ne l'écoute pas... Ce goût du bricolage, Jules l'a hérité de son imbécile de père.
 Jules. – Le compliment m'honore. (*La Bonne vie*, p. 125)

Marie. [...] Mais à quoi bon, tu ne m'écoutes pas... (*La Bonne Vie*, p. 140)

²⁸⁰ *Nouveaux Territoires du dialogue, op. cit.*, p. 97.

Le pompier. Je vous en prie. De mademoiselle Else on m'a dit qu'ici c'était la loge...,
Que Mademoiselle Else dans cette loge je pourrais trouver. (*Le Souffleur d'Hamlet*,
p. 46)

Le pompier. Vous ne pouvez pas parler normalement? Comme tout le monde, quoi.
Vrai c'est! (*Le Souffleur d'Hamlet*, p. 48)

Accusés mutuellement de verbiage ou d'ignorance, les interlocuteurs ne disent rien d'important. Le langage occupe entièrement l'espace et le temps mais sans valeur ajoutée. Dans les espaces d'extérieur, il est similaire à celui qui est diffusé dans les espaces d'intérieur. L'acte de parler fait défaut et l'écart à autrui se creuse. Ce qui s'impose c'est parler pour parler, pour proférer une série de signes dénués de valeur ou d'intérêt (*La Bonne Vie*, p. 106, 131) ou pour se soustraire au silence (*Skinner* p. 16, 17). Le potentiel d'une compréhension mutuelle se réduit et les syntagmes qui manifestent l'incommunicabilité sont récurrents dans les différents textes. Les différents locuteurs redisent la même chose (*Skinner* p. 15), avouent leur incompréhension (*Skinner*, p. 13) ou refusent d'écouter (*Skinner* p. 15).

Skinner. Te fâche pas, dottore. Je veux seulement parler. On va pas marcher en silence... (*Skinner*, p. 16)

Skinner [...] On ne fait que parler. Fais ta mauvaise tête. On ne fait que parler.... [...]
(*Skinner* p. 17)

Skinner. Tu causes trop, l'ami. Tu devrais pas tant parler. (*Skinner*, p.23)

Rachid. Tu dis n'importe quoi, fils. Je ne comprends pas ce que tu dis. (*Skinner*, p. 13)

Leila. Tu ne sais plus ce que tu dis. (*Skinner*, p. 40)

Yakov. Je n'arrive pas à comprendre. (*Skinner*, p. 56)

Skinner. Qu'est-ce que tu essaies de me dire ? (*Skinner*, p. 59)

Les non-dits et la réticence par souci de réserve se recourent dans la mise en œuvre d'un langage lacunaire. Le laconisme reprend partiellement le mutisme ; la réduction de certaines répliques à un minimum syntaxique se reproduit régulièrement. Le discours de Jules dont le signifié premier se double d'un autre, second, prévalent provoque l'incompréhension du professeur. L'insignifiance et la mise en doute des renseignements proférés brouillent les dialogues. Les destinataires formulent n'importe quoi ou des "conneries" que les destinataires ne tardent pas à souligner.

L'habilleuse. Naturellement.

Mlle Else. Naturellement ? (*Le Souffleur d'Hamlet*, p. 37)

Le professeur. Que dit-il?

Difficile!... Ah! Pourquoi? N'était-il pas convenu...

[...]

Le professeur. De quoi il parle?

[...]

Le professeur. – Vous ne savez pas ce que vous dites. (*La Bonne Vie*, p. 131)

Skinner. Ne dis pas n'importe quoi. Comment peux-tu savoir ?...

Skinner. [...] Tu dis trop de conneries, la vieille. (*Skinner*, p. 73)

La méconnaissance des signes ou symboles conventionnels engendre aussi des défauts d'orthographe au préjudice de la signification. Théa véhicule un signifiant déformé “Mandrax” qu'Homer fait ironiquement rimer avec “furax” en prolongeant la confusion.

Bodo. T'as entendu quelqu'un blasphémer?... Tu ne supportes pas d'entendre la vérité, c'est tout. Tu ne supportes pas. Mais il faut bien que quelqu'un la dise de temps à autre, la vérité!... (*La Négrresse Bonheur*, p. 13)

Par ailleurs, la difficulté d'écouter la vérité compromet la diffusion d'informations vraies. L'impuissance du langage à combattre l'immuable est un supplément d'effondrement. Les propos de Marie sous-entendent la primauté du fait sur le langage.

Théa. Je t'aime. Tu disais : un illusionniste qui a une gueule de Mandrax... C'est quoi ça, avoir une gueule de Mandrax?

Homer. Mandrake ! Pas Mandrax, ni furax! Mandrake ! Mandrake et Narda sur l'île de la peur. [...] (*L'Empire*, p. 26)

Marie. – Je le sens qui remue dans mon ventre, et tu auras beau dire que ce n'est pas possible, ça ne changera rien au fait qu'il s'agite en moi. Mets ta main. (*La Bonne Vie*, p. 117)

La déficience du langage s'accroît suivant la réapparition des mêmes thèmes ou répliques. Elle découle de l'incapacité des locuteurs à dire le monde où ils vivent. Le dialogue n'est plus le moyen qui fait avancer l'action mais se réduit à un assemblage de mots et de gestes recommencés. Dans “la loge de la concierge”, la récurrence du thème de la clé traduit l'absence de progression. De même, la réapparition tour à tour dans l'espace et dans le temps dramatiques des répliques qui concernent et l'art et le mari de la concierge, met en évidence un discours qui manque de sérieux et de profondeur. D'autant plus que le côtoiement de ces isotopies qui se repoussent aboutit à une expulsion mutuelle. Loin de se répondre, chacun des personnages s'isole et se maintient à l'écart d'un dialogue éventuel. Les personnages eux-mêmes mettent en relief un langage répétitif indissociable de la stérilité

temporelle et du statisme. Par ailleurs, la répétition entrave le déploiement de l'action dramatique ainsi que le note Serge Bonnevie,

[i]l n'y a pas d'action qui fasse progresser l'histoire, nous sommes pris à la lecture dans un mouvement circulaire²⁸¹.

Le langage s'avère un terrain de combat où il est, lui-même, le moyen d'exécution. Les locutions verbales et les répétitions des mêmes répliques par les différents locuteurs s'opposent à son développement. Les personnages ont du mal à dire, communiquent furtivement les informations et se répètent ou répètent ce que l'autre dit en établissant une conversation anodine. La répétition sans aucun ajout sémantique, sinon nuancé de la même réplique, prolonge le dysfonctionnement. Jules est amputé, il manque d'un arrière-fond social et se borne à reprendre le discours de Marie. (*La Bonne Vie*, p. 112) Dans *La Nègresse Bonheur*, Philarmonic énonce à plusieurs reprises la même réplique et la mère de Bodo reprend littéralement la parole de son fils. Dans *Le Souffleur d'Hamlet*, au cours de son dialogue avec le directeur, la femme de ménage reprend "on ne m'a jamais traitée comme ça" (p. 27-28). Mlle Else met en relief un tic pareil chez l'habilleuse. Dans *L'Empire*, nous citons, entre autres, la répétition des expressions "Il y a très longtemps" (p. 49), "pourquoi ne nous as-tu pas tués" (p. 52). Redire l'information ne mène à rien, sinon à la révélation que celui qui parle n'a pas autre chose à dire. Se reprendre c'est se refuser à apporter de l'inédit ou de l'inconnu. « Les personnages semblent condamnés à une marche sur place ; on peut considérer que dire ce que l'on a déjà dit permet d'éviter de dire autre chose. Les tautologies seraient alors faites pour cacher, masquer quelque chose, [...] elles peuvent apparaître comme une pause, une rupture, mais aussi un blocage pour le personnage, l'impossibilité de tout mouvement²⁸². »

La mère. Il m'a dit qu'il allait rentrer à sept heures et demie. Moi je répète ce qu'il m'a dit. (*La Nègresse Bonheur*, p. 17)

Mlle Else. Qu'est-ce qu'on vous a dit au sujet de ma robe?

L'Habilleuse. Eh be... Ah oui. On m'a dit de vous dire qu'elle n'était pas prête.

Mlle Else. Mais ça je le sais déjà puisque vous venez de me le dire. (*Le Souffleur d'Hamlet*, p. 38)

²⁸¹ Serge Bonnevie, *op. cit.*, p. 162.

²⁸² *Masque et Identité dans le théâtre du quotidien*, Diplôme d'Etudes Approfondies sous la direction d'Anne Ubersfeld présenté par Françoise Rossi, 1978, p. 17.

Marie. T'as pas besoin de répéter alors. Si c'est moi qui te l'ai dit, c'est que je connais l'histoire. (*La Bonne Vie*, p. 134)

Skinner. Assez ! Vous dites toujours la même chose – toi la putain, Rachid le boiteux, Yakov et les autres ! Tous les autres ! Toujours la même chose – les mêmes phrases qui reviennent : “faut être patient, parler à voix basse, faire confiance, ne pas enfreindre la loi de l'organisation... (*Skinner*, pp. 40-41)

La fonction métalinguistique du langage l'emporte sur la fonction dramatique qui fait avancer l'action : « En réalité, le dialogue fonctionne de manière plus métalinguistique que dramatique : c'est le rapport à la parole de chaque personnage qui fait sens et construit une forme atténuée d'intrigue pour le spectateur²⁸³. » Le langage se développe au-delà des personnages et les moments dialogués interrompent le drame et changent le cours des événements au lieu d'être les garants du mouvement et de l'enchaînement de la fable. Ce langage est surtout textuel et le locuteur s'explique, admet, juge ou renonce au sien. Il tente vainement de préciser ou de reconstituer, d'approuver ou de désapprouver les pensées et les paroles de l'autre.

3.2 L'incidence individuelle congédiée, le quotidien décalé

Nous nous interrogeons sur la mise en scène de l'histoire des “petites gens”, jusque-là éloignée par une dramaturgie qui aborde les grandes histoires. L'examen des textes de Michel Deutsch nous permet de constater la prolongation de la contestation de l'individualité et de l'existence au monde de la population. L'“interdiscours”, ce sociolecte général omniprésent, détache ces “petites gens” de leur statut individuel et la mécanisation sous-tend la dépersonnalisation de leur langage. Ceux-ci manquent d'un arrière-plan socioculturel particulier ou de conception originale et rapportent souvent des idées préétablies. La mise en application aliénante du général sur le particulier due au passage du pluriel au singulier rétrécit la part individuelle et décale toujours davantage le locuteur de son discours. Ainsi en est-il de la réapparition tour à tour des pronoms personnels qui parcourent les énoncés des personnages, maintenant l'écart entre l'exercice direct et la parole individuelle. L'usage d'un discours impersonnel fondé sur des partis pris et des préjugés relève de leur dénuement de

²⁸³ *Nouveaux Territoires du dialogue*, op. cit., p. 177.

moyens linguistiques et de la crise d'expression, comme le constate Marie Isabelle Boula de Mareuil,

L'inflation d'un discours indirect qui ne se perçoit plus comme tel (proverbes, slogans, formules toutes faites) se charge de mettre en valeur le phénomène de dépossession linguistique,... La parole, loin de manifester ce qui est *propre* au personnage, loin d'*extérioriser* son *intérieurité*, signale une *expropriation*, l'*intérieurisation* d'influences *extérieures* qui lui dictent son discours²⁸⁴.

La parole proférée n'est pas la leur, ne dit pas leur situation et ne sert pas leurs intérêts, qu'ils sont les minimales ou les grands. L'incidence individuelle décroît au fur et à mesure de l'exposition des poncifs, des on-dit et des sentences. Les particularités linguistiques qui décident du contexte spatial du locuteur sont destituées tant au niveau syntaxique que sémantique. La transmission des discours généraux creuse l'écart entre la pensée et la parole du locuteur, mettant en relief sa déstabilisation et sa rupture avec ledit contexte. Le langage figé en des formules toutes faites se joint à un discours stéréotypé puisé dans l'idéologie de son milieu. Le conformisme stylistique entrave le déploiement de la réalité existentielle des personnages, Patrice Pavis le note ainsi,

les dialogues sont très souvent aplatis et réduits à un minimum ; ils dépassent constamment la pensée de leurs locuteurs qui se bornent à rabâcher les stéréotypes langagiers que leur a inculqués l'idéologie dominante (lieux communs, proverbes, constructions "élégantes" de phrases soufflées par les mass-média, discours sur la liberté individuelle d'expression²⁸⁵.

Les nombreux personnages mis en scène par Michel Deutsch, tels que le directeur de théâtre dans *Le Souffleur d'Hamlet*, le père et la mère de Ginette dans *Dimanche*, sont dépourvus de convictions individuelles et profondément influencés et façonnés par l'idéologie régnante dans le domaine culturel, social et humain. Les récits qui traitent des sujets généraux et les stéréotypes sont la matière première de leur parole. Les informations et les conceptions diffusées par le directeur s'écartent de son statut social (*Le Souffleur d'Hamlet*, p. 99). La syntaxe et le lexique oraux se recoupent dans l'expression de la dépossession du locuteur d'une manière d'expression particulière.

²⁸⁴ *Nouveaux Territoires du dialogue, op. cit.*, p. 109.

²⁸⁵ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Armand Colin, VUE F, Paris 2002, p. 281.

Le conformisme linguistique n'opère pas alors la mise au jour du réel comme le dit Jean-Pierre Ryngaert,

Comme la conversation est aussi un des lieux où peut se saisir une parole abandonnée, relâchée, fautive ou riche en constructions linguistiques atypiques, en ratages, en répétitions et idiomes, un autre point commun s'impose avec des dialogues qui ne filtrent rien des "scories" de la langue. Il ne s'agit cependant pas forcément de miner des échanges réalistes, mais de s'ouvrir aux excès et aux bizarreries de la parole dite ordinaire²⁸⁶.

Le langage oral apparaît régulièrement dans les textes en question. Il se présente sous forme d'expressions familières ou de formules toutes faites avec l'indéfini "on" ou l'impersonnel "il faut" accompagné du présent de vérité générale, un présent "omnitemporel". Le pronom indéfini "on", fréquemment utilisé, indiquant un discours anonyme. Dans *La Bonne Vie*, nous notons : "bagnoles", "loupé" (p. 99), "dingue" (p. 106), "moche" (p. 113), "coucou" (p. 125), "pffuit" (p. 130), "bite" (p. 131), "dégouline", "stups" (p. 162), "cibiche" (p. 163). Les déictiques du parlé : "c'est", "il y a", "ça" au lieu de "cela", l'interrogation sans inversion (p. 104, 105), la négation sans "ne" (p. 105, 110,...) sont récurrents. Dans *Le Souffleur d'Hamlet*, le directeur use constamment des termes péjoratifs (p. 20, 27,...). Les clichés qui ressortent à un langage mécanique sont reproduits à une pluralité d'exemplaires, entre autres, nous citons : "il y a des moments dans la vie où il faut regarder la réalité en face" (*Dimanche*, p. 31), (*La Bonne Vie*, p. 97, 101, 103, 105, 119, 121, 122...). Les sentences (*La Bonne Vie*, p. 108, 110), les stéréotypes (*La Bonne Vie*, p. 97, 110, 126, 129, 154,...) et les structures impersonnelles "il ne faut jamais faire les choses à moitié" (*Dimanche*, p. 49), (*La Bonne Vie*, p. 97, 110,...) sont itératifs. La reprise thématique insignifiante qui ressort de l'oral est également employé ; le sujet du costume scande la conversation de Mlle Else et de l'habilleuse (*Le Souffleur d'Hamlet*, p. 62). Le projet que Kayser compte représenter est omniprésent et le thème de l'amitié associée à la fidélité ou, à son opposé, la trahison, apparaît à plusieurs reprises dans *L'Empire* (scène 6, 8). Les répétitions englobent les lexèmes et des structures (*La Bonne Vie*, p. 106, 108,...). Le changement abrupt de ton relève de l'oral ; par exemple, la galanterie remplace promptement l'indignation dans le discours du directeur. Après avoir grossièrement chassé la femme de ménage à deux reprises, il lui présente respectueusement ses

²⁸⁶ *Nouveaux Territoires du dialogue, op. cit.*, p. 21.

excuses (*Le Souffleur d'Hamlet*, p. 23). La mise en relief participe aussi du langage ordinaire ; nous citons, entre autres, la reprise nominale qui permet d'insister sur l'élément essentiel dans la réplique.

Skinner. [...] On dit que les gros sont sympathiques, toujours plus sympathiques que les maigres. La sagesse populaire... (*Skinner*, p. 15)

Yakov. On a tous des cousins quelque part. On est tous cousins... (*Skinner*, p. 32)

[...] On n'est jamais sûr de rien. (*Skinner*, p. 66)

Nicamor. Pièges qui fonctionnent le mieux sont ceux qu'on se tend à soi-même. (*Skinner*, p. 55)

Skinner. L'union fait la force. (*Skinner*, p. 60)

Skinner. Faut pas croire tout ce qu'on raconte. (*Skinner*, p. 72)

Skinner. Il faut toujours savoir saisir sa chance. (*Skinner*, p. 15)

La vieille. [...] Faut avoir le pied marin. (*Skinner*, p. 34)

Raymond. – [...] Le problème c'est que la sécurité elle passe d'abord dans la tête. Tu aurais dû aller à l'infirmerie. (*La Bonne Vie*, p. 114)

Raymond. – [...] Heureusement, parce que ces voitures-là, elles vont très vite. (*La Bonne Vie*, p. 99)

Reproduire le connu, c'est s'enliser dans les lieux-communs. Le langage de tous se nourrit d'un arrière-plan identique et leurs répliques s'assimilent pour reproduire le "plein idéologique", le tout-venant, en mettant au rancart le particulier. Les locuteurs rapportent souvent des constatations. La désignation des choses de manière vague par l'indéfini "on", par l'impersonnel "il", "dépourvu de contenu sémantique et de référent" et par l'infinitif à valeur impérative relève du langage collectif et creuse la distance du locuteur à sa parole. Les interlocuteurs s'accusent mutuellement d'avoir recours à des "discours" ou à des données que tout le monde sait ou admet. Comme s'il s'agissait d'un engrenage définitif, car les interprétations ramènent à l'hypothèse ou à la conclusion préétablies. Marie renvoie le discours de Jules aux lieux-communs inhérents aux situations générales et avance que la sienne ne s'en distingue pas. L'impossibilité d'avoir des opinions ou positions personnelles induit la standardisation qui engage des figures archétypiques reproduisant la gestualité et le langage communs. Marie n'a pas le droit de penser, de parler ou de se conduire différemment des autres, sinon, elle est mal jugée et désapprouvée avec force par Françoise. Pour ce faire, cette dernière s'appuie sur des idées préconçues qui reprennent celles de la mère de Marie, indice de l'intégralité de l'asservissement et de

la dépendance. La non-individualité implique une histoire stagnante et l'absence absolue d'originalité comme le souligne Françoise Rossi,

Les personnages construisent un univers fixe, qui couvre l'ensemble de la réalité. Le discours de chacun reproduit le discours de la généralité. Les connaissances de chacun, leur faculté de réflexion sont recouvertes à un moment donné par ce que Engels appelle le «nécessité aveugle»²⁸⁷

Rachid. [...] La vodka, c'est bien connu, ça réchauffe. (*Skinner*, p. 13)

Yakov. [...] tout doit être clair. On part sur une base saine, ensuite on peut fermer l'œil en toute sécurité – enfin presque... Un conseil pour le prix : ne jamais fermer les deux yeux en même temps. Apprendre à ne dormir que d'un seul œil... (*Skinner*, p. 24)

Mani. On a intérêt à filer avant le chant du coq, M'dame, car comme il est dit, le coq par son cri réveille le dieu du jour. On a intérêt à filer. (*Skinner*, p. 38)

Jules. – La femme est faite pour avoir des enfants, si elle est heureuse...

Marie. – Des discours ! Et Moi ?... (*La Bonne Vie*, p. 108)

Françoise. Une femme est faite pour avoir des enfants.

Marie. Ma mère dit ça.

Françoise. Dans ce cas ta mère a raison! Qu'est-ce qu'une femme sans l'amour de ses enfants?

[...]

Marie. – Je ne désire pas d'enfants. Il n'y a rien d'autre, Françoise.

Où est le scandale?

Je suis tout simplement une femme qui ne désire pas d'enfants. Pourquoi n'aurais-je pas ce droit?

[...]

Françoise. – Quel droit, Marie? C'est de la vie qu'il s'agit... Tu n'as pas de cœur. Comment peux-tu seulement parler ainsi. (*La Bonne Vie*, p. 119)

Le déploiement du langage en retrait par rapport au statut du personnage augmente sa déstructuration. Quoique vrais, les propos scientifiques de Skinner sur la maladie de Rachid perdent leur valeur du fait de leur alternance avec les propos sur les rats et, ce, en mettant en relief l'aliénation du locuteur. Dans "la salle de répétition" (le lieu professionnel), tout fonctionne mal et le dialogue est désarticulé. Le répétiteur perd graduellement son identité ; il n'est pas "le type qui parle anglais" mais un boucher qui s'est indûment substitué à lui. L'isotopie de la lumière qui s'empare du dialogue décale davantage les personnages de l'essentiel. L'acteur refuse d'allumer et le répétiteur condamne avec insistance l'inadéquation de l'obscurité à

²⁸⁷ *Masque et Identité dans le théâtre du quotidien*, op. cit., p. 10.

l'action qu'il compte faire alors qu'il est là pour apprendre l'anglais à l'acteur qui se prépare à la répétition. Les deux personnages sont dépayés ; ils ne parviennent pas à se repérer dans cet espace culturel. La narration du répétiteur véhicule le manque de culture de l'acteur et replonge le lecteur/spectateur dans un contexte spatio-temporel éloigné. Comme partout ailleurs dans le texte, elle fait obstacle au déploiement de la parole individuelle par l'intrusion des discours généraux compromettant ainsi le rapport entre l'énonciateur et l'énoncé et entre le personnage et l'action. Cette même narration est saturée de non-sens et de digressions futiles qui concourent à la dédramatisation des échanges comme le note Marion Chénétier,

Cette intrusion de la narration dans le dialogue fait entendre deux voix distinctes : une voix publique et une voix de la conscience (ou une voix in et une voix off), et découvre le double dialogue simultané qui se déroule en chacun de nous. D'autre part, la narration vient dédramatiser les échanges. Grâce au recul qu'elle manifeste par rapport à la situation, elle contribue à instaurer une distance entre le personnage et l'événement et entre le personnage et le public²⁸⁸.

Skinner - [...] pas étonnant que tu craches tes poumons. Les virus... Je vais te dire, c'est infecté par les rats dans les entrepôts...ça grouille – y a des rats partout ! – comment contrôler les rats? C'est la grande question... maigre comme tu es, tu n'as pas assez de défenses immunitaires. (*Skinner*, p. 13)

3.3 Le silence, un témoin privilégié de la dépossession langagière

Le langage dramatique qui puise son matériau dans des descriptions empruntées à l'ordre de l'«être-au-monde» privilégie le silence. Il présente des défauts, il n'est plus un système de signes permettant de transmettre des informations et de communiquer car, d'après Jean-Louis Besson,

[l'] incommunicabilité est un fait social. Elle n'est pas un phénomène universel : ce sont les prolétaires qui ne se comprennent pas, car on se refuse à leur en donner les moyens²⁸⁹.

²⁸⁸ *Nouveaux Territoires du dialogue*, op. cit., p. 152.

²⁸⁹ Jean-Louis Besson, *F. X. Kroetz une résurgence du naturalisme?* op. cit., p. 159.

Les interlocuteurs souffrent d'une aphasie qui frôle le mutisme, bloquant leur aptitude à se dire ou à se comprendre. Il paraît impossible que le peuple puisse jouir d'un certain pouvoir langagier censé rendre compte de sa situation sociale et idéologique. La disjonction des personnages, leur rupture avec leur milieu social et la difficulté ou le refus de dire le monde se notent dans les temps vides. Le silence prévalent fait alors écho à la vacuité existentielle et devient le signe de leur aliénation, jamais de leur situation. Au fil des textes, le dialogue est mis en péril et peu à peu supplanté par une autre forme de dialogue lacunaire. Il se résume à une accumulation de répliques qui ne contiennent rien, maintenant le locuteur dans un vide morose. Celui-ci émet un discours parsemé d'interruptions, de pauses et de temps qui constituent des coups d'arrêt dans son développement, détaché autant de lui que du récepteur. Le silence se charge de la signification du dépouillement langagier de la population. Roland Barthes le remarque ainsi,

Le silence accomplit un style de l'absence qui est presque une absence idéale du style ; l'écriture se réduit alors à une sorte de mode négatif dans lequel les caractères sociaux ou mythiques d'un langage s'abolissent au profit d'un état neutre et inerte de la forme...²⁹⁰

La rupture du langage dramatique avec la vie des gens ordinaires s'inscrit dans l'automatisme et dans la dépossession des outils d'expression. L'appauvrissement de la syntaxe engendre des phrases courtes, des reprises et des pauses. La concision de quelques répliques ou réponses, la réduction de quelques autres au minimum syntaxique et les sous-entendus engendrent des "sous-conversations". Le renvoi résultant du signifié engendre le dysfonctionnement de l'échange. Armelle Talbot le dit ainsi,

entre les deux pôles que constituent le mutisme et la citation inconsciente, chargés pareillement de souligner l'impossibilité d'une parole propre et d'un échange personnel, Kroetz exploite un large prisme de maladresses : lexique appauvri, syntaxe imprécise, ellipses dialectales, raisonnements tronqués, contradictoires ou tautologiques, remarques lapidaires dont on peine à restituer la fonction argumentative ("justement", "malgré tout", "quand même")...²⁹¹

²⁹¹ *Nouveaux Territoires du dialogue, op. cit.*, p. 109.

Les textes examinés présentent régulièrement des “maladresses” qui entravent l’expression ou la signification. Nous en citons quelques-unes :

Skinner. Ouais... (*Skinner*, p. 13)
Skinner. Merde! (*Skinner*, p. 28)
Mani. Cette puanteur. Pouah! (*Skinner*, p. 35)

Jules. Justement. (*La Bonne Vie*, p. 98, 110, 114, 145,...)
Jules. Certainement. (*La Bonne Vie*, p. 130, 131, 145,...)
Jules. Sans blague. (*La Bonne Vie*, p. 99)
Raymond. Possible. (*La Bonne Vie*, p. 16)
Paula. Un hamburger. (*La Bonne Vie*, p. 148)

Jules. Tout a une fin. (*La Bonne Vie*, p. 108)

Le père. – Quand on ne risque rien, on n'a rien. (*La Bonne Vie*, p. 124)
Le professeur. Vous ne savez pas ce que vous dites. Que faites-vous de si important ? (*La Bonne Vie*, p. 131)

Paula. Tu peux me parler.
Marie. – Ne dis rien. Comprends-moi. (*La Bonne Vie*, p. 147)

Des points de suspension qui puisent dans la carence, dans l’indétermination ou dans la réticence encombrant la parole. Le silence rajoute de l’improductivité à l’expression, il remplace la parole, la ponctue ou s'intercale entre les répliques et, ce, en creusant l'écart des interlocuteurs à leur “langage”. La brièveté ou la pauvreté apparente confine les répliques à la banalité. Le locuteur qui est dépourvu d’outils de communication ne s’inclut pas dans le dialogue ou s’exprime brièvement en soutenant ou en niant une proposition exprimée. L’incommunicabilité induit la désarticulation du langage et la mise à mort de l’échange comme le souligne Roland Barthes,

Un état du stérile ; le stérile lui-même, c’est le divisé, le morcelé, le séparé, l’anéantissement de la communication humaine²⁹².

Marie. – ... (*La Bonne Vie*, p. 110)
Jules. – ... (*La Bonne Vie*, p. 112)
Marie. – ... (*La Bonne Vie*, p. 119)
Jules. – (*La Bonne Vie*, p. 131)
Jules. – ... (*La Bonne Vie*, p. 132)
Marie. – (*La Bonne Vie*, p. 151) (2 fois)

²⁹² Roland Barthes, *La Sorcière de Michelet, Œuvres Complètes, op. cit.*, p. 373.

Les “silences” résultent de l’impossibilité des personnages à communiquer. Skinner exprime sa difficulté d’énonciation à cause de l’inaccessibilité du langage et Jules avoue piteusement son incapacité à dire le convenable ou à s’exprimer car sa peine existe au-delà des mots. Ces derniers sont tronqués et le langage est inexpressif. La prise de conscience dépend du silence qui devance le langage dans le processus de la correspondance mutuelle. Le non-dit s’érige en mot d’ordre dans les dialogues et le refus de répondre enchaîne sur le silence et engendre des “sous-conversations”. Les conversations sont souvent fondées sur les sous-entendus ; les personnages procèdent par allusions et leur description défectueuse ou lacunaire des faits et des gestes provoque la sous-information du récepteur (lecteur ou spectateur). Ils peinent à parler ou se retiennent de le faire. Les dialogues au vocabulaire réduit qui en résultent sont dénués de signification. « Les paroles n'ont pas de prise sur le réel. Chacun parle pour lui-même comme s'il était seul à vivre dans son monde. La solitude des personnages est renforcée par l'espacement des répliques et par le fait qu'une parole ne donne pas toujours lieu à une réplique en conséquence de ce qui a été énoncé²⁹³.»

Skinner. C'est toujours le début... Je veux dire, ce sont toujours les commencements qui sont difficiles.

Leila. Quels débuts? De quels commencements voulez-vous parler?

Skinner. Vous savez bien... Adresser la parole à quelqu'un qu'on ne connaît pas – à une femme... Trouver le mot, la phrase juste d'emblée... (*Skinner*, p. 25)

Jules. – [...] Tu comprends ça ?

Raymond. – Ça t’a tapé sur la tête.

[...]

Raymond. – Où ça ? Dans la tête ?

[...]

Raymond. – Laisse tomber. On y va.

Jules. – Tu n’entends donc rien ? Tu devrais être plus attentif à ce silence dans le ciel.

[...]

Jules. Ce silence.

Écoute !

Il n’y a plus d’oiseaux. (*La Bonne Vie*, pp. 115-116)

Nous examinons, à titre d’exemple, la sixième scène du second acte dans *Dimanche* où le silence apparaît fréquemment. Il y est marqué 6 fois et, après chaque “silence”, les deux interlocuteurs discutant d’un autre sujet. Comme si la communication ne passait pas entre eux. «Toute amorce de dialogue dans ce texte exige des partenaires

²⁹³ Serge Bonnevie, *op. cit.*, p. 158.

qu'ils arrachent chaque parole au silence, au vide et à l'immobilité qui les entoure²⁹⁴.» La concision des répliques va de pair avec le mutisme et mène à la transgression du dialogue bien établi. Certaines réponses de Rose sont rarement développées, d'autres, dans leur brièveté, ne dépassent pas un mot, et souvent un mot très bref (“non”, “oui”). Pourtant, certaines répliques ou assertions du père nécessiteraient explications ou commentaires, alors que d'autres sont catégoriques (“non”) ou allusives (“dans le temps”). Elles peuvent aussi laisser entendre que s'étaler en longueur serait inutile puisque l'information est déjà connue et qu'elle n'a subi aucun changement (“c'est comme ça”, “je pense bien”, “il n'y a pas de mal”). Le vocabulaire et la syntaxe sont d'une quasi-nudité ; syntaxe orale, affective (interrogations, exclamations), syntagmes “quotidiens” (“vous voulez boire autre chose”, “je paie ma bière”,...). Il est peu utile de briser le silence, puisque le dialogue est forcément convenu et qu'il évite difficilement la lassitude et l'ennui. Ce n'est pas non plus que les protagonistes disent des choses absurdes, mais simplement qu'ils disent des choses qui ne contiennent aucune information nouvelle. Anne Ubersfeld le note ainsi,

Le texte apparaît tragédie du langage, où se montre ce phénomène fondamental que Barthes à propos d'Adamov appelait le « transissement du langage²⁹⁵ »

Le père : C'est aussi bien.

(Silence)

Le père : Il travaille sur le carreau, Raymond ? (*Dimanche*, p. 74)

Le père : Il n'y a pas de quoi... C'est les derniers uniformes.

(Silence)

Le père : Vous ne voulez vraiment plus boire autre chose ? (*Dimanche*, p. 76)

(*Long silence.*) (*Dimanche*, p. 59)

(*Pause très longue.*) (*La Bonne Vie*, p. 107)

3.4 L'expression du réel perd pied

Les personnages qui manquent d'un langage individuel reproduisent “l'idéologie régnante”. Ils ne donnent pas d'informations sur les faits représentés mais insistent plutôt sur l'aspect indécis de l'espace. Les poncifs, les ellipses, les suspensions du débit qui relèvent des éléments structurels du “parlé” évacuent

²⁹⁴ Jean-pierre Ryngaert, *Introduction à l'analyse du théâtre*, op. cit., p. 161.

²⁹⁵ Anne Ubersfeld, “Le discours théâtral”, op. cit., p. 96.

l'incidence individuelle et les dénominations générales échappent à une référence particulière. Les renseignements ne sont pas ancrés dans un contexte spatio-temporel défini et sont inaptes à rendre compte de ce que les personnages veulent dire.

Les dialogues s'avèrent un assemblage de fragments de paroles et de gestes qui ne dépendent pas de l'individu. La diffusion d'un langage anodin ou stéréotypé crée des distorsions et des erreurs. Le langage ne s'érige pas alors en système référentiel où pourrait se reconnaître le lecteur-spectateur en voyant se développer des histoires réelles ou des "réalités". Le détachement du langage du monde réel s'inscrit dans la reproduction du général ainsi que le remarque Serge Bonnevie,

[I]e théâtre du quotidien est un théâtre de la conversation, c'est-à-dire que c'est une parole vacante, qui n'engage pas l'individu dans ce qu'il dit [...] On parle pour passer le temps. [...], il y a comme une difficulté pour les personnages d'avoir une prise sur le réel par la parole. Tout semble leur échapper²⁹⁶.

Homer. Parfois... il faut prendre des risques. Assumer le fin mot. [...] (*L'Empire*, p. 30)

Homer. [...] Il faut savoir se conduire dans la vie, mon vieux – regarder la réalité en face, s'en aller lorsqu'on vous demande de partir. Il faut savoir passer à autre chose et cesser d'importuner les gens. (*L'Empire*, p. 31)

Dans une conversation où rien n'est en ordre, le non-sens prévaut. L'absence de présupposés communs induit l'incohérence du dialogue du répétiteur et de l'acteur qui n'arrivent pas à trouver un terrain d'entente dans *Le Souffleur d'Hamlet*. Leur désorientation est le signe de leur évolution dans un espace qui n'est pas le leur. Les personnages manquent de caractéristiques distinctives ; chacun s'avère le porte-parole de l'ensemble de la collectivité et reproduit l'inaction commune à tous. L'attitude passive de Philarmonic fait écho à celle de Bodo et la voix de la mère, "venant de la pièce voisine", reprend celle d'Awa dans la scène d'avant. La rupture avec la continuité de la vie et avec le principe de l'enchaînement dramaturgique est évidente. Les issues de certaines situations restent en suspens et le lecteur doit décider pour la fin de la fable ou se contenter du fragment de la fable. La fin de *Skinner* s'enlise dans l'inachèvement. *L'Empire* qui se termine par les coups successifs du revolver provoquant la mort de Kayser ou d'Homer va fixer le lecteur/spectateur dans

²⁹⁶ Serge Bonnevie, *op. cit.*, p. 159.

l'irrésolution. A ce niveau, le drame de Deutsch rejoint «“le théâtre du quotidien” [où] il n'y a plus de situation principale, de conflit majeur, ni le plus souvent de récit linéaire, de dénouement ou de catastrophe finale²⁹⁷.»

Voix du répétiteur. Alors nous sommes sur la bonne voie.

Voix de l'acteur. Qu'est-ce que vous voulez dire exactement par : «Alors nous sommes sur la bonne voie»? (*Le Souffleur d'Hamlet*, pp. 92-93)

Salle de séjour.

Bodo, en survêtement de sport, boit du schnaps les coudes sur la table.

[...]

Voix de femme (Awa) venant de la pièce voisine. (La Négresse Bonheur ; I)

Salle de séjour.

Philharmonic est assis, les coudes sur la table, devant la bouteille de schnaps. (La Négresse Bonheur ; II)

Le métalangage qui se déploie conjointement avec l'infiltration de la trace de l'auteur-scripteur compromet irrémédiablement l'implication personnelle dans la parole énoncée par les personnages, l'expression du réel est condamnée à disparaître. Dans *Imprécation 36*, entre autres expressions, nous notons “le rire – des ondes sonores qui se fondent...” (p. 57), “la langue, la somme des mots” (p. 65). Dans *Le Souffleur d'Hamlet*, le directeur annonce que “la bouche est la partie initiale du tube digestif de l'homme et de certains animaux” (p. 11). Il en est de même de la définition de “l'acoustique” (p. 14) et de “l'intensité acoustique” (p. 15). Dans *La Bonne Vie*, “C'est déjà le troisième jour. Voilà soixante douze heures qu'ils ne sont plus venus.” (p. 108). Dans *L'Empire*, “je m'occupe du spectacle. Je serai votre imprésario.” (p. 64). Les redondances sont insignifiantes ; la réplique suivante reprend littéralement la précédente sur le plan linguistique sans ajout ou modification sémantique. La diffusion des idées identiques résulte de la difficulté de dire autre chose ou de se spatialiser. Le rôle expressif du langage se réduit davantage à cause de la non-adhésion de l'énoncé à la situation d'énonciation.

Homer. [...] même le pentothal... vous savez bien, le fameux sérum de vérité.
(*L'Empire*, p. 34)

²⁹⁷ Serge Bonnevie, *op. cit.*, p. 158.

Leila. Souvent, ça veut dire souvent. (*Skinner*, p. 29)
Mani. [...] vous m'avez promis une nuit avec Leila, la fille qui chante au Minza, le café sur le port. Vous m'avez promis une nuit avec elle... (*Skinner*, p. 36)

Le langage ne tient nullement d'une particularité constitutive du moi. Le locuteur ne parvient pas à se constituer en amant (René, Skinner), en rebelle (Mani) ou en conjoint (Jules, Bobo),... Marie et Jules ne conversent pas et échangent constamment des grossièretés ; leur dialogue n'est qu'une succession de répliques qui se côtoient, il s'apparente à un interrogatoire inachevé où les interlocuteurs s'interdisent de parler ou de répondre. Ils enchaînent sur le fusil, les oiseaux et la maltraitance de la mère de Marie. Le sujet de l'enfant et d'autres sujets individuels sont mal abordés ou réduits à des fragments de récit. Les syntagmes tels "je te l'avais dit", "tu l'as déjà dit", "vous dites toujours la même chose", "tu n'arrêtes pas de redire la même chose" qui rythment leurs répliques montrent la répétition improductive. Nous reprenons ici les propos de Michel Deutsch annoncés d'emblée à la première scène dans *La Bonne Vie* pour dire que le langage est en défaut "[s]urtout des mots glacés... lointains... géologiques"²⁹⁸. De plus, l'"exhibitionnisme" est destructeur car, en se dévoilant, le répétiteur perd sa position temporaire et durable, comme si le réel s'y tenait mal. Il avoue ne pas appartenir ni au rang des professeurs ni à celui des bouchers.

Marie. – Tu es ignoble.
Jules. – J'ai le droit de dire à ma femme ce que je pense d'elle.
(Silence)
Marie. – Il faut partir à présent. Il est l'heure. Finis ton café.
Jules. – C'est pas du café.
Marie. – C'est pas convenable. Une femme qui se conduit comme ça, c'est une putain.
(*La Bonne Vie*, p. 142).

Le répétiteur. Le bureau de placement, ben oui. Je suis boucher, figurez-vous et j'ai là, dans ma serviette, que je viens heureusement de retrouver, le diplôme du meilleur boucher [...] (*Le Souffleur d'Hamlet*, pp. 104)

Le répétiteur. Vous devriez cesser d'agiter ce crâne. On a beau faire, on ne s'habitue pas. Même si on est de la profession. (*Le Souffleur d'Hamlet*, p. 105)

La déficience du langage face aux objets met en péril la l'exposition des réalités existentielles. Il ne remplit plus son rôle et se réduit à un ensemble de signes invalides qui désorientent le récepteur. Le fait de se vouer entièrement à la seule réalité que

²⁹⁸ Michel Deutsch, *La Bonne vie*, Union Générale d'éditions, 1987, p. 97.

manifestent les objets, en dépit du langage, et en raison de sa cécité, va permettre à l'Aveugle une meilleure perception. (*L'Empire*, p. 41)

L'Aveugle. [...] Ce qu'on apprend dans le noir, c'est de faire attention aux choses, de prendre les choses, de les sentir, de les toucher, pour y chercher une direction, une orientation. La parole n'a pas le pouvoir de tout dire. Parfois elle trébuche parce qu'elle se heurte aux choses. (*L'Empire*, pp. 40-41)

Les répliques revêtant l'aspect des proverbes et le présent de "vérité générale" confinent l'atemporel. De plus, la carence des caractéristiques inhérentes à la situation actuelle du locuteur arrache le langage au temps linéaire de la fiction en l'intégrant dans un temps amnésique. La délocalisation spatiale défait davantage son rapport au réel. L'incongruité des discours proférés qui résulte de la désorientation des locuteurs rajoute du dysfonctionnement au langage dans sa fonction référentielle. Subséquemment, la distance du personnage à son discours s'élargit et l'expression du réel est condamnée à disparaître. C'est une manière de le déformer, de le soustraire à toute valeur. C'en est une autre de l'estomper peu à peu. L'anglais – ou une autre langue – qui surgit dans le discours va dérober à la langue française sa faculté d'expression, voire la stériliser. Celle-ci porte toutes les marques de la décomposition et est même condamnée à disparaître. Dans *Le Souffleur d'Hamlet*, le français, l'anglais (p.29, 61, 91), l'allemand (p. 96) et l'italien (p. 51) se côtoient. De plus, la mise à nu des éléments de la représentation provoque la mainmise d'un langage objectif d'utilité fonctionnelle dans *L'Empire*. La répartition des rôles et l'organisation de la scène, des éléments du décor et des tours de parole se manifestent à découvert lors du prologue, de l'intermède et de l'épilogue. Ce théâtre dans le théâtre minimise la part fictionnelle censée suggérer le réel.

4. UNE ESTHETIQUE DES DETOURS

4.1 L'usage immotivé et bizarre de la langue

L'usage immotivé ou erroné de la langue par des locuteurs à court de ressources culturelles induit l'espace rhétorique de l'insolite. Il s'établit par l'irruption, au cours du dialogue, de répliques ou syntagmes en disjonction avec le statut du locuteur ou avec le sujet de conversation. Les personnages sont pris au dépourvu, leurs pensées flottent et vont à la dérive, l'alternance des isotopies

contradictoire est de plus en plus bizarre. La transgression consiste en l'enchaînement thématique déconcerté qui mène à l'illogique, au déséquilibre des personnages et à leur rapport éclaté au monde.

Le recours impertinent aux ressources culturelles provoque une conversion bilatérale ; la déformation du discours intertextuel qui résulte de sa déconnexion avec la situation d'énonciation se double du trouble du déploiement du langage dramatique. Ainsi dans *L'Empire*, Homer cite Cicéron pour justifier sa prétendue amitié avec Kayser. L'absurdité sémantique et syntaxique enveloppe *Le Souffleur d'Hamlet*. Les personnages mis en scène profèrent régulièrement des propos dénués de sens. La prise en charge manquée du directeur d'orienter la répétition et la représentation implique la contradiction figure/fonction du personnage. Celui-ci se perd dans des interprétations confuses, s'emporte et s'exprime outrageusement dans ses attaques. L'analogie sémantique dont il se sert s'avère insignifiante : il compare l'acte de souffler "au fait de coincer un noyau de cerise" dont le trait de similitude est "le rappel insolent". L'extravagance sémantique s'accompagne de la décomposition formelle au point de changer ou de déformer entièrement le sens de la parole (*Le Souffleur d'Hamlet*, p. 14). Le parallélisme fait paradoxalement intervenir des termes qui ne peuvent pas avoir de lien sémantique. "Le motif de renvoi" assimile l'acte de siffler une chanson au "fait de coincer un noyau de cerise". De plus, la même structure syntaxique alliant deux faits inassimilables comme dans l'expression "miettes insensées", qui associe l'isotopie de l'alimentation à celle du langage, est un supplément d'insolite. La paradigmatique de la boucherie semble un glissement sémantique caricatural dans l'espace de l'auteur de l'œuvre à monter – le père de Shakespeare fut un boucher. Les expressions "hachoir", "morceaux sanguinolents" et "miettes insensées" renvoient parodiquement à un contexte éloigné par un intervalle spatio-temporel important. Le discours du directeur se caractérise également de discontinuité ; par exemple, il passe immédiatement du sujet du souffleur à celui de la fille de l'acteur.

Le directeur. Vous n'allez pas vous laisser aller à mentir, à jurer de votre bonne foi, et sur la tête de votre admirable maman par-dessus le marché!
[...] Vous n'allez pas vous laisser aller à jurer de votre innocence...
[...] Qui peut se prétendre innocent? Hein? Qui?... Vous?... Moi?... Innocent? Quel orgueil!...
Innocent!" (*Le Souffleur d'Hamlet*, p. 12)

Homer. Ce n'est pas une dame, je l'espère, qui vous a fait perdre votre bel optimisme?... Allons, votre main!... «Conçoit-on une vie qui vaille la peine, comme dit Ennius, s'il lui manque le repos que donne à l'âme la bienveillance naturelle d'un ami pour son ami? Quoi de plus délicieux que d'avoir quelqu'un avec qui s'entretenir comme avec soi-même?» C'est du Cicéron. (*L'Empire*, p. 63)

Le directeur. [...] Je lui signale que siffler Le Temps des cerises est un motif de renvoi !

Le fait de coincer un noyau de cerise dans sa dent creuse est également un motif de renvoi –

car il s'agit d'un rappel insolent – très insolent! – (*Le Souffleur d'Hamlet*, p. 11)

Le directeur. C'est donc pour ça que cet imbécile claque des dents en plein été!... Et comment va votre fille? (*Le Souffleur d'Hamlet*, p. 27)

Il en est de même du souffleur ; sa manière de penser, de parler et d'agir est illogique. Il annonce que pour souffler *Hamlet*, il veut s'exercer à souffler un texte réputé comme étant difficile, illisible. Mais pourquoi ne pas s'entraîner à souffler *Hamlet*? Le directeur qui qualifie son discours de “salades ineptes d'un souffleur sans scrupules” va mettre en relief son déraisonnement (p. 23). Sa déclaration de fêter son anniversaire à “quatre heures du matin” ou de le fixer “à la date et à l'heure prévues par les habituelles bouteilles de champagne à la limonade”, faute de pouvoir le fêter le 29 février car il ne se répète que tous les quatre ans, est insensée (p. 26). De plus, l'actrice use improprement du lexème “amazone” pour dire qu'elle s'est assise impeccablement sur le porte-bagage de la bicyclette de son oncle, du “souffleur” pour désigner le “souffleur” et de l'expression “tourne rond” pour indiquer le vertige. L'expression “dell'pompiere amoroso” surgit également dans la parole de la deuxième actrice.

Deuxième actrice, riant toujours. Ufa! Mademoiselle Else vittime dell'pompiere amorso!... (*Le Souffleur d'Hamlet*, p. 51)

Les personnages censés représenter *Hamlet* énoncent constamment la difficulté à se repérer dans l'espace théâtral comme c'est le cas dans l'expression “j'ai perdu le fil”. L'important est mis au rancart et la légèreté de leur discours marque leur superficialité. Ils manquent de profondeur et s'intéressent au “look”, tributaire de l'espace des saltimbanques qui est le leur. Comme les autres, le directeur du théâtre manque de classe et sa parole ne contient que platitudes. Ses recommandations adressées au souffleur ne correspondent pas à la réalité de la localisation spatiale. Le fait de promettre un cadeau au souffleur et de lui demander d'avoir des ongles soignés

est insignifiant. Le langage est impertinent, la gestualité fonctionne mal et l'espace actuel du théâtre se définit alors difficilement et ses caractéristiques identifiables disparaissent. « Le signifiant mutilé car littéralement amputé d'une de ses parties, n'a plus de renvoi référentiel, il ne désigne plus mais insinue par allusion²⁹⁹. »

Le non-sens porte régulièrement atteinte au langage dramatique. Le certificat médical que le souffleur envoie pour se justifier auprès du directeur est établi par un chauffeur de taxi (p. 24, 25). Le "tampon" et la signature de ce dernier qui y sont étrangement gravés connotent l'introduction corruptrice du social dans le théâtral. L'irruption de ce fait dans l'espace dramatique et la substitution résultant du contenu du rapport au langage dramatique sont des signes de déplacement saugrenu du signifiant. Son contenu est incongru et l'excès de détails inutiles qu'il renferme suscite le rire (p. 25). Il est construit absurdement suivant un modèle d'imitation et le divertissement l'emporte sur le renseignement. L'intérêt qui se porte alors sur la forme au détriment des informations délivrées, et pourtant aberrantes, entrave intensément le langage dramatique. Leila Hawi le note ainsi,

[l]e signifiant comique est donc issu d'une forme universelle qui se trouve décentrée, déplacée de son contexte d'origine à un contexte qui lui est étranger. Il introduit l'écart dans la répétition d'une forme, un glissement du sens qui se superpose sur le sens premier et prend possession de la signification primordiale. Il devient la signification première communiquée³⁰⁰.

La rupture cause/effet est source de dérision comique qui porte gravement préjudice à la logique, à la gravité de la situation et au locuteur. La locution conjonctive "alors que", censée introduire une opposition à l'hypothèse de la proposition principale, est déviée. De plus, les lamentations et les gémissements de Mlle Else résultent de la disproportion aliénante qui contrarie la logique. Elle s'emporte du retard du costumier, s'en prend violemment à l'habilleuse et se lance dans une argumentation vaine juste pour un quart d'heure de retard. L'illogique gagne du terrain, car « la raison de cet émoi semble disproportionnée avec l'effet qu'il provoque : désamorçage du tragique, mais surtout, la rupture des rapports de cause à effet, libère le personnage des contraintes de la logique et produit la dérision comique³⁰¹. »

²⁹⁹ Leila Hawi Chamoun, *Lire Mademoiselle Ma femme De Labiche*, op. cit., p. 36.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 35.

³⁰¹ *Ibid.*, p. 26.

Mlle Else. Vous lui dites : pas à onze heures du matin. Il n'en est pas question.
Mlle Else. Je serai à la couture à onze heures un quart. J'y serai même certainement. A onze quart. Dites-lui ça. (*Le Souffleur d'Hamlet*, p. 43)

Mlle Else. Il serait quand même incroyable que je ne puisse pas crier dans ma propre loge alors que je n'ai même pas crié. (*Le Souffleur d'Hamlet*, p. 45)

Le style hyperbolique, la généralisation, le superlatif et le pluriel universel plongent les propos diffusés dans la confusion. Dans *Skinner*, Mani qui reconnaît la quête d'un langage emphatique qui n'est pas le sien profère "c'est vrai que je cherche comment te parler". Le récit de l'acteur qui cumule des exagérations préjudiciables quant au sens trahit son statut professionnel dans *Le Souffleur d'Hamlet*. Le style emphatique se marque dans le superlatif exprimant une qualité portée à l'extrême "les plus subtiles" ou au plus bas "la moindre nuance", dans l'adverbe exprimant l'intégralité "absolument", et dans les adjectifs à sens absolu "écrasant", "énorme". Il en est de même des expressions : "superbe bicyclette", "incroyable", "incroyable", "formidable", "je flambe d'impatience". L'accumulation croissante participe aussi de la grandiloquence du discours (p. 74). Le superlatif produit le foisonnement sémantique et la généralisation dissipe la particularité dans *La Bonne Vie* (p. 101, 113, 137). L'incongruité s'inscrit dans la parole non-contextuelle mettant à mal la pertinence de l'expression ; par exemple, Marie qui dérape en évoquant une situation universelle distante. Les exagérations et l'hypertrophie des détails dédramatisent son abattement et la chute culmine avec la non-réalisation de la rencontre avec sa mère qui l'a mis dans cet état. Dans *Le Souffleur d'Hamlet*, les expressions qui expriment l'originalité du spectacle que le directeur compte faire sont déviées de sens : "exactement", "préciser", "éviter tout malentendu" pour réclamer l'exactitude, "Un cataclysme naturel", "des inondations qui vont dévaster les parcs de loisirs.", "Une catastrophe économique". Le déplacement de l'attention du lecteur/spectateur sur le signifiant augmente le dysfonctionnement du langage. La diffusion des informations individuelles et contextuelles se réduit comme le note Leila Hawi,

« la forme du sens », le signifiant de prise en charge de la parole devient le cœur même de la signification : trace de l'auteur/scripteur qui veut autant communiquer des informations nécessaires à l'exposition que les communiquer sur un modèle défini, bien précis³⁰².

³⁰² Leila Hawi Chamoun, *Lire Mademoiselle Ma femme De Labiche*, op. cit., p. 33.

Mani. [...] C'est vrai que je cherche comment te parler. Je te jure. Des phrases pour que tu me voies, pour que ton histoire croise la mienne ne serait-ce que quelques instants. (Skinner, p. 43)

Marie. – Mais réponds-moi ! Est-ce que tu m'aimes ? Une femme a le droit de demander à l'homme qui vit à ses côtés s'il l'aime... Elle a le droit d'attendre une réponse de cet homme-là ! Est-ce que tu m'aimes ? (*La Bonne Vie*, p. 137)

Marie. – Paula, tu es la seule... Aide-moi... Je suis allée voir maman à Corbeil... et puis en montant les escaliers, en me traînant avec mon ventre, j'ai réalisé combien ce serait inutile. Je suis arrivée jusqu'au pas de la porte... je pleurais... Oh ! Mon Dieu comme je pleurais. Je n'aurais jamais cru qu'un être humain puisse verser autant de larmes. Et je savais que c'était inutile. Je n'ai pas sonné. Le courage me manquait. Tout me manquait. J'ai repris le train. (*La Bonne Vie*, p. 150)

4.2 La déformation du “monologue”

Le monologue intérieur « a pour objet d'évoquer le flux ininterrompu des pensées qui traversent l'âme du personnage au fur et à mesure qu'elles naissent sans en expliquer l'enchaînement logique. » « Il est caractérisé ainsi par des “phrases nominales”, des “énumérations”, une logique peu visible (idées juxtaposées, association d'idées, parataxe, ellipses), une ponctuation inhabituelle³⁰³». Or, dans *La Négrresse Bonheur*, le “psycho-récit”³⁰⁴ de la mère rompt avec ledit monologue au niveau syntaxique et sémantique. Le glissement du particulier au collectif, de l'émotif (centré sur l'énonciateur/émetteur) au cognitif (contexte et destinataire) résulte du sentiment d'étrangeté qu'elle ressent face à son univers. Et l'extériorisation niée, aussitôt avancés les propos banals, non-subjectifs de la mère, va enlever à la chambre son caractère mélioratif d'aire individuelle puisque, d'après Leila Hawi,

[I]e monologue focalise sur un espace psychique qui donne au lieu une valeur d'intériorité, abstraction de l'actuel équivalente à un gros plan abstrait. Le glissement vers l'ordre du personnel et de l'intime.⁽³⁰⁵⁾

Quand la mère se retire dans “la chambre à coucher” – espace d'intérieur par excellence – pour plaindre la situation insalubre de son fils, le lecteur-spectateur s'attend à une scène d'intérieur. Mais la mère s'engage dans des explicitations pour

³⁰³ Monologue intérieur – Wikipédia fr.wikipedia.org/wiki/Monologue_intérieur. Dernière modification de cette page le 16 juin 2014 à 23 : 40.

³⁰⁴ *Ibidem*.

³⁰⁵ Leila Hawi Chamoun, *Lire Mademoiselle Ma femme De Labiche*, op. cit., p. 43.

faire le point sur ses sentiments et se reproche de ne pas s'être opposée aux manœuvres de son fils et d'avoir laissé passer trop d'actes malfaisants. Ses pensées qui sont transcrites en désordre, l'une traversant l'autre, l'une passant dans l'autre et son discours qui échappe à toute logique par l'accumulation d'épisodes du passé sont conformes à la loi du monologue. Ce procédé stylistique, supposé révéler les sentiments de la mère, seule sur scène, met paradoxalement en place les commentaires faits par le père à propos de Bodo, leur fils. L'insertion des fragments en style direct interrompt la continuité du récit. La personne syntaxique change : la première personne relaie la troisième et le récit dialogique se substitue au récit monologique. La dérogation à la fonction émotive s'accompagne de la métamorphose du statut du lieu actuel intime et confidentiel en un lieu public. Il se caractérise par une certaine négativité car la parole n'est plus introspective et féminine mais attribuée désormais au paradigme masculin qui profère son jugement *in absentia* ; la parole de la mère vient en dédommagement de l'absence masculine. Le dérapage inscrit l'espace de l'autre et opère le pastiche d'un discours monologique, aussitôt les paroles de l'autre transmises. La stratégie discursive polyvalente et la banalité des propos et des sujets cités créent l'absurde de la situation. Le débordement met brusquement fin à l'élocution individuelle et souligne la dépendance passive de l'autre. La substitution de l'expression des pensées du père à celle des pensées de la mère prolonge l'infraction. Il se moque cruellement de son fils et condamne sa façon de se conduire : il va jusqu'à le reléguer au rang des animaux. Il le dévalorise et le déclasse ; selon le père, le fils manque d'habileté et commet des maladresses qui entraînent des conséquences fâcheuses. Et l'humiliation se fonde sur une comparaison au profit du père dont les défauts sont moins dégradants que ceux de son fils. Le monologue utilise des phrases indépendantes, coordonnées ou juxtaposées, et des subordonnées relatives ou conjonctives sans faire intervenir les phrases nominales. Le style direct pour les discours rapportés avec les signes typographiques correspondants, les deux points, les guillemets et les verbes déclaratifs s'y trouvent aussi. Le nombre limité des points de suspension, (cinq fois), rompt avec la structure du monologue intérieur qui réclame un texte lacunaire. Les comparaisons "les lunes rouges qui éblouissent comme des soleils", "comme une braise", "comme les anges du paradis", la gradation "un faible, un crétin et un âne" et l'expression argotique "une sacrée salope" qui relèvent à la fois de l'écrit et de l'oral sont en porte-à-faux. Il s'ensuit la mise en

défaut du monologue qui s'énonce essentiellement «par le moyen de phrases directes réduites au minimum syntaxial de façon à donner l'impression tout-venant³⁰⁶.» La platitude accentue le manquement au monologue défini par Jacques Scherer,

le monologue tient des scènes de narration qui sont des tours d'horizon. Dépourvues d'action véritable, elles font voir les différents aspects d'une situation³⁰⁷.

La mère : il disait encore : «Notre âne de fils dit trop d'âneries. À son âge j'en disais beaucoup moins. C'est ainsi parce que je buvais moins de bière. S'il buvait moins de bière, notre fils dirait moins d'âneries. D'un autre côté, il a battu des records et que ce n'est pas donné à tout le monde de battre des records. Ça, il faut le reconnaître ! Mais un âne est fait pour braire, pas pour chanter. L'abbé doit être sourd ! (*La Négresse Bonheur*, p. 20)

Le non-sens qui résulte des syntagmes insipides et non-contextuels rajoute de la décomposition au monologue qui devrait révéler des pensées intimes. L'évocation de faits situés dans l'espace d'autrefois dévie davantage l'attention du lecteur-spectateur de l'ici-maintenant. Nous ne nous rendons pas compte des tensions profondes et des conflits spécifiques du passé mais l'ensemble des détails anecdotiques avancés sont incohérents et sortent de l'éclatement d'une pensée qui atteint le comble de l'absurde. L'excès de détails provoque le rire et l'isotopie de la vision, voire de voyeurisme pervers, qui découle de la première scène prolonge l'insignifiance. Le fait de passer des nuits entières à observer la lune pour en tirer des réflexions métaphysiques n'a aucun sens et porte atteinte à l'objet regardé. L'extravagance du discours réduit à néant la gravité et le tragique du monologue. « L'effet comique édifié par le ludique dérange le fonctionnement réaliste et vraisemblable de la diégèse déjà installé par la valeur pragmatique du lieu. [...] le pastiche du monologue est la rupture de forme en rupture de contexte [...] ³⁰⁸.» Entre autres expressions extravagantes repérables dans le monologue, nous notons :

La mère : j'ai fait les mêmes gestes de la tête ; j'ai attendu d'avoir une crampe dans la nuque...
[...] Je lui ai lavé ses caleçons et lacé ses chaussures jusqu'à ce qu'il parte au service militaire
[...] Et s'il m'avait demandé de lui raccommoder le fond du pantalon que le sergent lui avait déchiré à force de lui donner des coups de pied au derrière...

³⁰⁶ LE MONOLOGUE INTERIEUR - Magister <http://www.site-magister.com/travec5>.

³⁰⁷ Jacques Scherer, *op. cit.*, p. 218.

³⁰⁸ Leila Hawi Chamoun, *Lire Mademoiselle Ma femme De Labiche*, *op. cit.*, p. 21.

[...] Je lui ai préparé sa soupe et j'ai mâché ses chewing-gums pour les adoucir...
[...] Je n'ai jamais manqué de préparer ses tartines d'ail et de miel lorsqu'il allait au catéchisme...
[...] L'abbé a quand même réussi à le persuader en l'assurant que même son haleine qui empestait l'ail n'était pas un obstacle.

Le renvoi de l'austérité spécifique du monologue, la récurrence de l'isotopie non-contextuelle de la sottise de Bodo dédramatisent la situation. L'hypertrophie de signifiants plongent le sens dans l'insignifiance et les détails corrompent l'exactitude des faits puisque, d'après Roland Barthes,

la scène "conçue comme une addition de détails vrais, absorbe, puis atomise toute l'attention du spectateur, qui se disperse loin du spectacle, dans la région des infiniment petits.
[...] La vérité de l'ensemble est effacée par l'exactitude de la partie³⁰⁹.

4.3 La dédramatisation de la situation

Le rire que suscitent l'ironie, l'extravagance, le comique de mots et de gestes et l'exagération entraîne la dédramatisation de la situation. Le renvoi référentiel de l'espace et du langage dramatiques s'effondre. Ainsi en est-il du personnage qui, suite à de cruelles railleries, subit une dégradation. La confusion augmente davantage à cause de l'inaptitude de l'action diégétique à suggérer le réel et de l'incohérence qui rompt avec la continuité de la vie quotidienne.

Dans *La Négrresse Bonheur*, le recours constant à la moquerie aboutit à la banalisation de la contestation et de l'indignation de l'autre. Kikèr tourne en ridicule l'alliance de Bodo et d'Awa, "la reine de sexe" (p. 42), l'engagement politique de Philarmonic (p. 43), le refus d'Aldi de regagner sa famille (p. 51) et l'emportement de la mère (p. 40). Kikèr, "l'honnête commerçant", qui va privilégier sa charge "de patron de bistrot" sur sa mission humaine, "l'aide humanitaire", va caricaturalement exprimer la primauté du commerce lucratif et la mainmise tragique de l'inhumanité dans le monde actuel. L'arrivée précipitée de la mère dans le Cerf avec ses cris insistants "au secours", ses exclamations, ses invocations et ses interjections indiquent un danger incontestable,

³⁰⁹ Roland Barthes, *Les maladies du costume, Œuvres complètes, op. cit.*, p. 317.

comme si elle tentait d'échapper à une menace proche ou même comme si elle risquait de perdre sa vie. L'emploi de l'expression "c'est une sorcière" et tout le lexique qui l'accompagne s'avère un coup d'arrêt à la réalité de son discours antérieur.

Kikèr. N'empêche que je n'ai pas envie de payer à boire à toutes les victimes du monde. Je suis patron de bistrot, moi, et pas l'aide humanitaire. Mon truc, moi, c'est le foot, pas la Croix-Rouge. Je suis un honnête commerçant... (*La Négrresse Bonheur*, pp. 43- 44)

La mère. Elle a encore essayé. Et lui, il la laisse faire. Il ne sait même plus ce qu'il fait. Il est complètement sous son influence. C'est une sorcière. Tous les jours un peu !... j'ai essayé de lui interdire la cuisine, mais Bodo prend toujours son parti. J'ai gardé les clefs du buffet, il en a fait refaire d'autres. Et le frigo ne ferme pas à clef ! Elle a un petit flacon avec un liquide vert. Elle l'a toujours sur elle, et dès que j'ai le dos tourné elle verse une goutte de ce liquide vert dans ma soupe. (*La Négrresse Bonheur*, pp. 38-39)

Les défauts de prononciation d'Homer dérivant du hoquet et l'acte itératif de le stopper vont réduire l'intensité dramatique de la scène de vengeance. Le décalage entre la parole et l'acte suscite le rire et délie le signe de sa référence. L'allusion à la fourberie et aux faux-semblants qui couvrent constamment tous les aspects de la vie s'avère le signe de l'inaccessibilité du réel et, par voie de conséquence, de l'ajournement de l'expression véritable. L'Aveugle tient des discours sur le savoir-vivre et, ce, en désapprouvant la manière de faire des autres qui ont la vue, eux. La vulgarité de sa parole ne défait pas son rapport avec la profession de foi de Michel Deutsch en ce qui concerne l'attribution à la cécité l'apanage de la clairvoyance. L'échec de la perception quant à la compréhension prolonge l'inaccessibilité. Par ailleurs, la raillerie de Jules instaure un climat de légèreté qui rend banal le chagrin de Marie. Il se désinvestit d'un intérêt affectif ou d'une disposition stylistique ou sémantique qui avait pu poursuivre son discours. Le syntagme "il était une fois" qui entame son récit sur la femme qui parlait trop déforme le sens véhiculé en ridiculisant Marie qui s'avère être la femme évoquée. Dans *La Négrresse Bonheur*, le comique de mots et le non-sens s'opposent à la situation déplorable d'une mère malheureuse. "Une grande surface" se présente comme un lieu de réunion où se rencontrent Heidi et la mère. Le discours et le geste se recourent dans l'expression d'un espace qui s'accorde mieux avec les personnages, les abrite et déclenche leur plaisir et leurs rires. La conversion de la mélancolie par le comique induit l'atomisation du dramatique. Il

s'ensuit la réduction de l'impact sur le personnage intradiégétique et sur le récepteur (lecteur ou spectateur) et l'éparpillement du réel.

Kayser. [...] *Il a de nouveau une crise de hoquet. Ecrivez... En pos...en possession de toutes mes facul... de toutes mes facultés, et de... mon plein vouloir... Très... Très bien. Vous voyez bien, c'était... pas si difficile que ça. Un vrai geste d'ami...* (*L'Empire*, p. 80)

L'Aveugle. [...] Vous devriez vider les gens qui mangent des caramels en mastiquant comme des bêtes. Vous avez remarqué, je l'espère, que les fruits d'une bonne éducation ont fait que je sais me tenir en société et que je mastique en silence... (*L'Empire*, p. 41)

Marie. Maman qui ne parlait plus. C'était comme si elle n'allait jamais plus parler. J'avais très peur, mais papa aussi avait très peur.

Jules. C'est pour ça que tu es si mal éduquée. (*La Bonne vie*, p. 106)

La mère : (...) Je t'ai vue grandir ; je t'ai vue devenir une jeune fille et maintenant une jeune femme. Toi, tu m'as vue vieillir... Mon Dieu, regarde, regarde ces photos... Toutes ces rides... Et tous les cheveux blancs que tu ne vois pas parce que je me fais teindre...

[...] elle a compris que Bodo était un naïf et un imbécile. Alors elle a dansé sur son crâne jusqu'à le rendre chauve et lui fait perdre la raison. Elle a tatoué son ventre avec des crocodiles pendant qu'il mettait son doigt dans un bocal de confiture. (*La Négresse Bonheur*, p. 62)

La mère : [...] Cet après-midi avec toi, Heidi, m'a fait vraiment du bien. (*La Négresse Bonheur*, p. 64)

Le désintérêt d'Homer détourne la situation d'angoisse suscitée par la réapparition de Kayser, son ami qu'il a trahi dans le passé. Les répliques des personnages en scène s'énoncent indépendamment de la situation : au moment où Théa parle de Kayser, Homer exécute et commente les gestes ludiques de la magie. Ces derniers sont déconnectés du contexte tant qu'ils incarnent les gestes d'autrui, une sorte de glissement dans l'autre et de recul par rapport à l'ici-maintenant. L'équivalence des contraires connaissance/non-connaissance inscrite dans l'expression "La clé, bien sûr. Quelle clé, monsieur le directeur" est aussi aberrante. (*Le Souffleur d'Hamlet*, p. 68). L'effet comique qui se dégage provoque la dispersion des deux personnages et la décomposition de l'espace dramatique. L'aparté accentue le burlesque de la situation et ajoute une note supplémentaire à la figure éclatée du directeur de théâtre. Ce dernier emploie comiquement le sens dénoté du lexème "alpinisme" et des sèmes qui en découlent "grimper", "vertige". Le glissement extravagant dans l'espace intime de Madame Boulot déforme davantage les propos déplacés du directeur.

Homer. Tu devrais m'écouter. J'ai l'œil pour ce genre de choses. Et aujourd'hui plus qu'autrefois. Faut pas céder sur le style !...Hop ! *Il fait sortir des mouchoirs de sa manche.* Qu'est-ce que tu en dis ?

Théa. Je ne veux plus entendre parler de Kayser.

Homer. Le tour ne te plaît pas ?... *il fait surgir une tourterelle puis un as de cœur de sa manche.* Des tours de débutant bien sûr, mais comme on dit, il faut un début à tout. (*L'Empire*, pp. 69-70)

Le directeur. [...] Evidemment, madame Boulot, ça ne vous dit rien la corde de rappel. Ça ne vous dit rien : Monsieur Boulot n'a jamais fait d'alpinisme. *A part.* Et il vous grimpe dessus, il n'y a pas de quoi avoir le vertige. [...] (*Le Souffleur d'Hamlet*, p. 77)

Il en est de même de la scène qui regroupe Skinner et Mani dont la tonalité pathétique qui dépend des interrogations et des exclamations et des points de suspension s'évanouit dès que le chantage de Mani est entamé. Celui-ci demande à Skinner la carte marine en guise de plan pour se passer de l'organisation et, en échange de ne pas divulguer son secret, il lui soutire une bière. La perspicacité qui se note dans la réclamation de la solidarité nécessaire au changement de la situation médiocre des réfugiés est dédramatisée. Les constituants du tragique, tournés en dérision, atteignent leur plus haut degré avec l'exposition du héros qui se veut conquérant mais qui n'est qu'un antihéros. Le parallélisme s'avère signe de déchéance ; la quête de la carte marine qui va de pair avec celle de la bière associe bizarrement les traits héroïques et médiocres. La rupture figure/fonction et le passage bizarre de l'isotopie de l'intégration pertinente à l'institution politique en place à celle de la consommation alimentaire accentuent la déformation de la signification des propos véhiculés par Mani. La non-information rajoute de la confusion à la parole ; Skinner refuse de renseigner Mani sur la carte marine et avoue plus tard à Yakov sa disparition au Minza (p. 70). Skinner enlève toute valeur aux recommandations de Mani et, ce, en ridiculisant leur part historique ou mythique par l'assimilation caricaturale de Mani à Moïse, le sauveur des Hébreux. Cette banalisation implique la néantisation de tout rêve de changement bénéfique. Le communisme a raté la production d'une société équitable garante d'une parfaite égalité entre les citoyens. Sur ce, Mani ne peut être ni Moïse ni le partisan d'un système politique satisfaisant et sa défaite est avérée.

Mani. [...] la sagesse voudrait que le nouveau joueur, pour apprendre les règles, pour essayer de les comprendre, commence par regarder les autres jouer. Il devrait essayer de comprendre le jeu... ses règles, mais aussi les intentions des autres joueurs. Tu veux une figue ou une datte ? Je fume et je me nourris presque exclusivement de fruits vois-tu. La viande m'écœure. L'odeur, les mouches et tout ça... Le sang. Je mange des fruits parce que ça permet de garder l'esprit vif et alerte au milieu de tous ces bouffeurs de charogne. Tu devrais essayer. (*Skinner*, pp. 58-59)

Skinner, *qui rit*. J'aurais dû m'en douter ! Tu es bien le genre de connard qui veut sauver le monde ! Autrefois il y avait un parti qui s'était spécialisé dans les rêves cinglés – un parti qui se prétendait détenteur de la vérité historique du devenir humain... À moins que tu ne rêves du passage de la Mer, Moïse faisant sortir les Hébreux d'Égypte. (*Skinner*, p.59)

La bizarrerie de la gestualité fait dévier le tragique. L'infirmière se comporte d'une façon invraisemblable, incompatible avec son statut professionnel et avec sa situation spatiale. L'Aveugle fait mine de tomber malade et tire profit, en fait de sa cécité, pour prendre à Théa une partie de son sandwich. Par ailleurs, les sursauts de la concierge qui scandent les tirades du directeur, au cours de sa visite à trois heures du matin pour discuter de la dégradation de l'art dramatique, soulignent l'invraisemblance de l'acte. Le burlesque qui fait saillie affecte davantage les sujets graves. Ainsi, les différentes situations invraisemblables, l'usage immotivé de la langue et la gestualité déplacée creusent l'écart au réel.

Se levant comme si elle se ressaisissait après son demi-sommeil. (Le Souffleur d'Hamlet, p. 81)

Le journaliste sort un petit appareil photo de sa serviette, fait quelques pas en arrière et vise le jeune homme. L'infirmière se place à côté de celui-ci et agite un petit chapeau tricolore. (Imprécation 36, p. 64)

Théa. [...] Non? Alors foutez le camp!

L'aveugle. Aaaaah! La tête de l'aveugle soudain tombe sur le côté et tout son corps se raidit. (*L'Empire*, p. 38)

CHAPITRE 5. DE LA DISTORSION A LA MISE A MORT DEFINITIVE

1. A L'OPPOSE DU MOI-PERSONNAGE S'EXPOSE LE MOI-AUTEUR

1.1 LA MAINMISE D'UN AUTRE “JE” LOCUTEUR

(Les figures de rhétorique, l'intertextualité et la mythologie)

Affilié au théâtre du quotidien, Michel Deutsch opte pour la mise en œuvre du “réel” et, ce, en faisant parler les “petites gens” de leurs rêves, craintes et contraintes. Or, les nombreux procédés stylistiques dans les différents textes examinés s’avèrent les siens, qui s’emparent de temps à autre des discours des personnages et opèrent la mainmise d’un autre “je” locuteur. Le langage littéraire qui réunit les figures de rhétorique, l'intertextualité et les références culturelles rompt avec l’illusion naturaliste de reproduction linguistique et s’oppose au langage ordinaire. Ces outils stylistiques relèvent d'un procédé d'élocution qui attribue à l'énoncé une expressivité particulière. Les allusions littéraires ou politiques constituent des exemples à l'appui dans la mesure où « la citation soutient l'argumentaire ou l'illustre par une formulation autre³¹⁰ ». C’est attester autrement la validité du raisonnement avancé, « le but d'une citation est de renforcer l'impact d'un texte par une forme de réquisition de l'expression d'un auteur de quelque notoriété³¹¹. » Cet espace culturel trouble et perturbe alors le langage populaire ordinaire. L’introduction de ces citations va contrarier la diffusion du réel censé se déployer par un souci d'exactitude dénotant une grande fidélité à la représentation du quotidien. Michel Deutsch s'incorpore sans cesse dans les personnages en proférant ses propres paroles comme le note Jean-Pierre Sarrazac,

la modernité de leur écriture, en effet, est au prix de cet incessant travail rhapsodique qu'ils accomplissent sur le corps du drame³¹².

³¹⁰ Citation (littérature) – Wikipédia [fr.wikipedia.org/wiki/Citation_\(littérature\)](http://fr.wikipedia.org/wiki/Citation_(littérature)). Dernière modification de cette page le 15 janvier 2014 à 01 :23.

³¹¹ *Ibidem*.

³¹² Sarrazac Jean-Pierre, *L'Avenir du drame, op. cit.*, p. 189.

Dans *Imprécation dans l'abattoir*, Michel Deutsch s'érige en poète ; « on y assiste à une poésie événementielle témoignant d'une actualité brûlante et l'intensité de ce texte prouve que la poésie circonstancielle n'est pas aussi obsolète que d'aucuns le prétendent³¹³. » Les figures de substitution (la métaphore,...) et d'opposition (l'antithèse, l'oxymore...) qui touchent le sens des mots, leur sonorité (allitération...) ou leur ordre dans les phrases (anaphore ou gradation) prennent part à cet espace d'expressivité particulière du propos. Par exemple, la reprise anaphorique "heureux" a la fonction de mise en relief et d'insistance sur la valorisation de celui qui met actuellement en œuvre le mal et la misère. C'est l'illustration d'un monde chaotique où faire mal à autrui est supputé.

Heureux celui qui peut contribuer
à affamer un quart de l'humanité !
Heureux celui qui peut faire croupir dans la misère les deux tiers de l'humanité !
Heureux, mille fois heureux !
Loué soit-il ! (*Imprécation dans l'abattoir*, p. 23)

La rime – "procédé de versification basé sur l'homophonie des fins de vers"³¹⁴ – qui s'affirme tout au long de la pièce met en chantier le fonctionnement poétique du texte dont l'objectif est de faire concorder la forme au fond. Par exemple, la sonorité [e] conforte le lien sémantique entre les lexèmes, "trépanée", "pollués", "bouchées" et "frappés", en faveur de la signification de la défaillance. La conversion obligée des Intégristes coïncide avec leur appauvrissement et leur déception.

Intégristes,
A vous
abrutis à la tête trépanée,
tremblant d'être à contre-courant,
défigurés du sourire de l'assentiment –

A vous,
légions aux regards pollués,
aux oreilles bouchées,
téléspectateurs frappés
d'être – (*Imprécation dans l'abattoir*, p. 30)

³¹³ Propos recueillis par Chantal Boiron, *op. cit.*, p. 40.

³¹⁴ Dictionnaire français en ligne gratuit, www.le-dictionnaire.com

Le renversement de l'ordre syntaxique logique, donc de la forme, accentue le dysfonctionnement du fond : il est question de l'abandon des individus à un destin maléfique. Ceux-ci prônaient la respectabilité et la défense de l'humanité mais leur attitude purement déclamatoire, "le droit de l'hommisme", est violemment condamnée. L'expression péjorative récupère la vacuité des principes.

Pour du droit de l'hommisme
à la petite semaine,
troquer les jours futurs ! (*Imprécation dans l'abattoir*, p. 28)

des lumières de l'abîme
Ne naquirent que de mortelles étoiles (*Imprécation dans l'abattoir*, p. 48)

D'autres types de figures de rhétorique sont reproduits à une pluralité d'exemplaires. Nous en citons la périphrase : "la céleste volaille" (p. 28) et la métaphore : "les guirlandes dans les crépuscules" (p. 51). La vie morose et l'abatement du prolétariat qui découlent des défaites successives, au cours des années, se marquent dans le sème dépréciatif de "coller" du lexème "gluants" dans la métaphore "les jours gluants". Le retour anaphorique de l'expression au pluriel "les jours" et la métaphore "les rides" renvoient à l'extension temporelle qui a toujours imposé le malheur. Les comparaisons comme "la Révolution dévora ses enfants comme Saturne" (p. 48). Vu leur qualification commune par l'adjectif "vif", l'assimilation du temps au "froid vif" fait coïncider le désagrément que produit la promptitude du premier comparant à la soudaineté et à la brutalité du second.

Les jours mornes à force d'être,
Les jours gluants,
Que le sort imprime
dans les rides des prolos... (*Imprécation dans l'abattoir*, p. 34)

Pincé par le temps
Comme un froid vif,
Une pincée de temps vif, comme l'instant – (*Imprécation dans l'abattoir*, p. 35)

Le jeu de mots qui se fonde sur la modification ou la déformation d'une expression connue participe aussi du "travail rhapsodique". L'effet de surprise qui en découle marque le coup du changement sur le plan sémantique. Michel Deutsch déforme le titre d'un programme télévisé connu "la roue de la fortune" pour accentuer la mauvaise fortune de la Palestine. Une disproportion et un déséquilibre des rapports de

force font que la Palestine ne pourra jamais résister aux attaques israéliennes et sera toujours perdante. L'opposition repérée illustre l'inégalité de la Palestine et d'Israël sur tous les plans. (*Imprécation dans l'abattoir*, p. 35)

TV en son coupé :
jet de pierres
rafales de tirs –
chameaux crocodiles et cadavres
sur l'écran publicitaire,
roue de l'infortune ! (*Imprécation dans l'abattoir*, pp. 36-37)

Palestine/Israël
Esplanade des mosquées/Autres Lieux saints
Propriété /occupation
Attaqué/attaquant
Défense/ (agression) offense
Droit/ violation du droit
Conforme à la règle de/ infraction des lois
défendre son territoire des droits de l'homme
Intifada ; lutte sans armes/armes automatiques
Impuissance totale/pouvoir immense
"Jet de pierres"/"rafales de tirs"
Larmes, cris et sang/outrage et injure
"Cadavres"/"Chameaux crocodiles"
Chute assurée/victoire assurée

Dans *Dimanche*, la méditation de Ginette sur la mort et sur sa propre défaite finale, d'un tragique poignant, culmine dans un moment poétique (p. 91). La multiplication des tropes et l'émergence des thèmes traditionnellement "poétiques" (la nature) qui relèvent du lyrique s'éloignent du langage ordinaire. Nous notons les métaphores "ces vents s'affalent à l'horizon", "la vie pouvait s'éteindre, ma vie emportée descend le fleuve". Et les comparaisons "Comme l'herbe de l'herbe, la terre de la terre", "mon intimité dérive vers l'ombre comme une fleur fanée sur des flots noirs". Ces figures de rhétorique renferment une touche affective qui atteint la sensibilité du lecteur. L'isotopie de la "destruction" (l'extinction, la mort) est dénotativement contenue dans les expressions "dérive vers l'ombre", "comme une fleur fanée", le sème associé au verbe "s'éteindre" décrit la chute et la perte de Ginette. Le mouvement lyrique se

confond avec le moment ultime ; « comme chez Shakespeare, le poétique et le dramatique s'unissent tout à coup³¹⁵». L'oxymore "enterrée vivante" (*L'Empire*, p. 55) décrit tout à fait la situation de Théa qui est toujours en vie mais qui porte la mort en elle des suites de la faute accomplie dans le passé. Kayser désigne Théa par une suite de métaphores qui, "quoique fugitives", connotent son amour constant pour l'amante du passé. Les expressions "Un lapin blanc?" "Une tourterelle?" "Un canari sorti d'un chapeau?" (p. 67) qui viennent de son univers de magicien d'autrefois creusent l'écart à l'ici-maintenant. De même, la comparaison dépréciative des gens qui se note dans l'expression "en mastiquant comme des bêtes" met en relief la grossièreté de l'Aveugle (*L'Empire*, p. 41). Dans *Imprécation 36*, entre autres, nous citons les inversions récurrentes qui mettent en valeur les inconduites des suites des transformations opérées dans le monde (p. 11, 12, 16, 29,...). La métaphore continue (79...81) dans la comparaison de la république à une jeune fille dégradée moralement. L'accumulation y apparaît fréquemment (p. 11(3 fois), 15, 21, 30, 57, 69, 70, 72, 86). Par exemple, les accumulations suivantes exposent la décrépitude du monde, la désindividualisation et la réduction des êtres à des laissés-pour-compte.

Light, sous vide, recyclé, [...] d'être ailleurs, invisible, cloné, [...] multiplié, doublé, cloné, asexué. (*Imprécation 36*, p. 21)
 Le chirurgien. [...] Et la vie des hommes tombe en lambeaux, s'effrite et pourrit. (*Imprécation 36*, p. 57)

L'allégorie, associée à la personnification de la France, est également employée. C'est « une forme de représentation indirecte qui emploie une chose (une personne, un être animé ou inanimé, une action) comme signe d'une autre chose, cette dernière étant souvent une idée abstraite ou une notion morale difficile à représenter directement³¹⁶ » (*L'Empire*, p. 59, 60, 61). L'intrusion d'un autre "je" locuteur qui engendre l'espace de l'écrit inclut aussi la structure particulière des pièces. Le dramaturge utilise volontiers les procédés d'assemblage originaux tels que la fragmentation, le collage et le montage. L'éclatement résultant du récit et l'absence de chronologie linéaire rajoutent de la désorganisation aux textes. Ces derniers exposent indistinctement des thèmes

³¹⁵ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre III*, op. cit., p. 121.

³¹⁶ Allégorie – Wikipédia. fr.wikipedia.org/wiki/Allégorie. Dernière modification de cette page le 12 juin 2014 à 17 : 06.

disparates où l'histoire collective se mêle à l'extrême subjectivité, la vie quotidienne à la situation socio-historique, la réalité au fantasme, les instants présents aux souvenirs et les histoires banales aux faits essentiels.

Homer. Je suis le rouge, l'enfer, la mort, la pluie tropicale, le chancre, la puanteur et la boue! Je suis le feu et la mitraille, le crépuscule écarlate et le ciel ouvert. Le combattant de l'occident... [...] Je suis la France qui patauge, la corde au cou dans le marais de la liberté. (*L'Empire*, p. 60)

L'intertextualité appartient à l'espace culturel qui y introduit les connaissances intellectuelles, littéraires et artistiques du dramaturge. Le langage ordinaire s'égaré et l'opposition s'approfondit entre l'énoncé et le statut du personnage. Une relation d'illustration se produit grâce à la référence à des textes, à des œuvres culturelles ou à des systèmes religieux des mondes anciens ou civilisations premières. Des passages tirés d'œuvres littéraires ou de pièces de théâtre composent lesdites références. Elles sont composées soit de bribes peu développées, soit d'extraits tout faits, avec, à chaque fois, une forme d'enchâssement différente. La citation se réduit parfois au titre d'une œuvre, l'œuvre de Claudio Monteverdi en 1638 ; "Le combat de Tancrede et de Corinthe" (*Imprécation dans l'abattoir*, p. 15). Le dramaturge s'en sert, en en citant l'origine et l'auteur précis ou s'abstient parfois d'en préciser la source. Les références se présentent parfois en style direct avec respect des signes typographiques. Elles sont des arguments à l'appui des idées avancées par le dramaturge sur des réalités historiques, sociales et culturelles.

"Les hommes ne mourront pas toujours calmement".
(Et John Maynard Keynes qui l'a écrit !) (*Imprécation dans l'abattoir*, p. 14)

"L'Union Soviétique n'est pas à vendre en dollars américains".
(a dit fortement Gorbatchev au dernier moment !) (*Imprécation dans l'abattoir*, p. 23)

"Tout le pouvoir aux Soviets !
Enseignement des connaissances théoriques et pratiques
Sur l'électricité.
Lénine, œuvres complètes, tome 42, page 287". (*Imprécation dans l'abattoir*, p. 27)

Le combat de Tancrede et de Clorinde
en ouragan arabe – (*Imprécation dans l'abattoir*, p. 15)

Des parties des textes revenant à des philosophes, poètes ou dramaturges tels que Hölderlin (p. 11), Büchner (p. 17) Virgile (p. 57), Renan (p. 60), Lucrèce (p. 66), Jean-

Jacques Rousseau (p. 75), Barrès (p. 89) s'insèrent dans *Imprécation* 36. Il en est de même de "l'hymne à la joie", le poème qui célèbre l'idéal de l'unité et de la fraternité humaines (p. 75). Ces citations qui servent à démontrer les conceptions du dramaturge opèrent régulièrement le désamorçage de celles du personnage. Ainsi en est-il de la reprise de l'expression "you are so vicious" qui reproduit littéralement *Hamlet* de Shakespeare dans *Imprécation dans l'abattoir*. Le passage de *Macbeth* de Shakespeare qui clôt son premier acte rajoute de la désarticulation au langage dramatique. Il reprend le point de vue philosophique du nihilisme « d'après lequel, le monde (et particulièrement l'existence humaine) est dénué de tout sens, de tout but, de toute vérité compréhensible ou encore de toutes valeurs³¹⁷. »

Putain d'Ophélie,
en guêpière comme rue Saint-Denis –
"O baby you are so vicious"
Ophélie!

Et encore:

"you do it every hour
You are so vicious" (*Imprécation dans l'abattoir*, pp. 25-26)

"Mais, dit Macbeth,
En se frottant les mains avec la savonnette :
«La vie,
C'est une histoire dite par un idiot,
Pleine de fureur et de bruit,
et qui ne signifie rien.»" (*Imprécation dans l'abattoir*, p. 52)

Le vocabulaire négatif témoigne de la futilité de la vie. Les nouvelles interactions qui surgissent suggèrent la condamnation de la déformation de l'héritage culturel par l'emploi abusif. Des bribes non localisées et non marquées s'y trouvent également comme l'expression découpée dans un discours politique, "L'Empire du mal", qui s'intègre dans le texte sans signe de démarcation. Au fait, il s'agit de l'appellation de l'URSS par le président américain Ronald Reagan. C'est une allusion à la suprématie américaine qui voit s'effondrer l'état socialiste et le prolétariat que celui-ci a tant défendu. Le terme "cow-boy" qui surgit s'avère un signe métonymique référentiel et la diffusion langagière reprend celle de la politique.

³¹⁷ Nihilisme – Wikipédia, *op. cit.*

Salut cow-boy !
Vois l'Empire du mal qui se disloque !
Vois les peuples du monde traités comme de pauvres loques ! (*Imprécation dans l'abattoir*, p. 23)

Pour convaincre Homer d'un engagement politique du théâtre envers la France en danger, Kayser emprunte à “Georges Clémenceau” une citation qui actualise la vocation passée de la France. Cet “homme d'État français” manifeste l'image « d'un patriote éclairé, combattant sans faille en faveur d'une République sociale, démocratique et laïque³¹⁸. » Il poursuit la destination morale et politique de l'adhésion profonde à son époque et prend part à son développement. Intransigeant et n'admettant aucun compromis, il reste fidèle à ses convictions et réclame la justice et la loi. « Il est donc surnommé le Tigre³¹⁹. » Kayser retrace scrupuleusement la détermination de ce “radical-socialiste”, en tire un argument pour appuyer sa réclamation d'une mission politique du théâtre. Un lien de continuité s'établit alors entre le texte rapporté et le sien. L'auteur-rhapsode s'incorpore dans le personnage et son langage littéraire qui fait son apparition met hors jeu le langage ordinaire du magicien. Les références à Cicéron, auteur et homme d'Etat latin (pp. 49-50, 63) et à Ennius, poète latin (p. 63) et à *L'Internationale* s'insèrent aussi dans le texte dramatique : « Le reste est silence... » (p. 44). Il y a donc rupture déconcertante figure/fonction.

Kayser. [...] «La France, soldat de Dieu hier, soldat de l'Humanité toujours», disait ce vieux Clémenceau. Rrrr... Le Tigre ! Ce pays a une mission, hein ? (*L'Empire*, p. 17)

L'homogénéisation figure/fonction disparaît ; les syntagmes anglais, latins, italiens ou autres qui surgissent dans la parole individuelle puisent dans l'univers culturel du dramaturge et explicitent symboliquement sa façon de concevoir les choses. L'envahissement linguistique anglais sous-entend la mainmise spatiale, politique et idéologique de l'Amérique. Son despotisme s'étend sur le monde entier sans soulever la moindre opposition (*Imprécation dans l'abattoir*, p. 12, 23, 27, 41,...) et (*Imprécation* 36, p. 22, 28, 29, 30, 49). La citation d'un passage de *Hamlet* en anglais – “This now the very witching time of night, [...] – fait allusion au débordement dans le domaine

³¹⁸ Georges Clemenceau – **Wikipédia**, [fr.wikipedia.org/wiki/ Georges Clemenceau](http://fr.wikipedia.org/wiki/Georges_Clemenceau). Dernière modification de cette page le 13 août 2014 à 12 : 50.

³¹⁹ *Ibidem*.

culturel (*Le Souffleur d'Hamlet*, pp. 102- 103). L'italien qui s'y présente aussi parodie l'abus de son usage par ceux qui font du théâtre. Comme s'ils étaient contraints à le diffuser pour attester leur background culturel. Les textes examinés manifestent plusieurs exemples de déformation. Par ailleurs, sans former des passages "autonomes", ces syntagmes s'introduisent dans les phrases en français, indices d'une incorporation qui s'impose comme une nouvelle réalité, une appropriation. C'est une manière de prendre place dans tous les territoires en provoquant l'abolition de l'indépendance et de la liberté. Dans *Dimanche*, l'anglais qui fait partie du texte et des éléments paraverbaux se montre comme la concrétisation bizarre du désir de Ginette d'accéder à l'Amérique. Dans *L'Empire*, la langue vietnamienne renvoie simultanément à la langue des personnages dans le passé quand ils étaient au Viêt Nam et en Indochine (p. 61, 76, 79). La langue allemande a sa part aussi dans les différents textes. Dans *La Négrresse Bonheur*, les multiples signes linguistiques qui s'y rapportent marquent l'intervention constante d'un autre espace dans celui des personnages. La conception du dramaturge quant à la condamnation de la littéralité dans la représentation du réel s'infiltré également dans *L'Empire*.

hey ! hey !
 "looking for a rainbow"! (*Imprécation dans l'abattoir*, p. 12)

Le capitaine à la tête de la troupe, est une jeune fille un peu fragile, qui jongle avec un twirling. [...]
Musique: Stars and Stripes Forever. (Dimanche, p. 34)

Deuxième actrice, riant toujours. Ufa! Mademoiselle Else vittime dell'pompiere amorso!... (*Le Souffleur d'Hamlet*, p. 51)

Kayser. [...] Mây giõ mo³ mân dâý chi ? (A quelle heure est le lever de rideau ?)
 (*L'Empire*, p. 61)

Voix du répétiteur. [...] Der Schauspieler (acteur), das Showschwein. (*Le Souffleur d'Hamlet*, p. 96)

Le discours intertextuel qui détache le personnage de son énoncé débouche sur un langage troué. La prééminence du contenant du sens sur le contenu dans cet espace culturel induit l'incongruité. « Donc "la forme du sens", le signifiant de prise en charge de la parole devient le cœur même de la signification ». L'association entre deux langues découle d'un échange spatial où l'initiale est marquée par des énoncés autres. Elle permet de renvoyer le lecteur à un autre contexte, fait de lui le partenaire nécessaire d'un jeu avec le texte, le sollicite fortement en juxtaposant des univers

culturels hétérogènes. Dans ce segment textuel où s'inscrivent la voix et la langue d'autrui, la parole unitaire s'efface devant une parole éclatée, hétérogène traversée par celle d'autrui comme le note Nathalie Piégay-Gros,

[l']intertextualité n'est pas pensée selon un modèle vertical, celui de la tradition et de la filiation, mais selon le modèle horizontal de l'échange avec le langage environnant³²⁰.

La mythologie qui a son origine dans l'arrière-plan culturel du dramaturge émerge en allusions à des récits mythiques "liés à une civilisation, une religion ou un thème particulier". La réalité symbolique est déterminée par le mode d'apparition de ces mythologies, par la manière dont elles s'exposent et se donnent par référence allusive. Dans *Imprécation dans l'abattoir*, entre autres notations, nous retenons les "Pommes d'Or de Freia", la déesse de l'amour, de la terre, de la fertilité et de la beauté dans la culture germanique (p. 17). "Apothéose" renvoie au thème de la divinité de la civilisation romaine, c'est surtout l'acception de son prolongement dans le domaine de l'histoire de l'art qui est évoquée (p. 22). La mythologie grecque est présente avec "Phébus" (l'autre nom d'Apollon), dieu des purifications et de la guérison, mais qui peut apporter la peste avec son arc (p. 27). "Priam", le roi de Troie, est évoqué pour son courage (p. 46) et "Eole", le dieu des vents (p. 60). "Saturne", le dieu de la mythologie romaine est également cité (p. 48). «Pour éviter que ne s'accomplisse la prédiction selon laquelle il serait détrôné par l'un de ses enfants, Saturne dévora chacun d'eux à leur naissance». Le dramaturge s'en sert pour exprimer l'atrocité de l'avortement de la révolution ou de sa mise à mort définitive et l'absence de descendance connote son absence de prolongement dans l'avenir. La similarité induite par la comparaison "la Révolution dévora ses enfants comme Saturne" manifeste une réalité passée qui correspond au présent. Et le dramaturge en assurant la véracité de l'énoncé mythique, longtemps affirmé, comme le souligne l'expression "on l'a assez dit", va fonder le sien. L'isotopie du mal est dénotativement contenue dans les expressions "dévora", "sauvagerie", le sème est associé à l'expression "invoquent le diable". Dans *Imprécation 36*, le passé lointain s'inscrit par la référence à l'Antiquité

³²⁰ Nathalie Piégay-Gros, *Introduction à l'intertextualité*, Editions Dunod, Paris, 1996, p. 29.

³²¹ Saturne (mythologie) – Wikipédia ; fr.wikipedia.org/wiki/Saturne_(mythologie). Dernière modification de cette page le 2 mars 2014 à 01 : 16.

ou à la mythologie grecque. Diotima, la seule femme philosophe de l'antiquité (p. 12, 23) Zeus, le roi des dieux (p. 12), Titanides, les divinités primordiales géantes qui ont précédé les Dieux de l'Olympe (p. 20) et Mnémosyne, la déesse de la mémoire (p. 19). La civilisation égyptienne est également évoquée (p. 89). Une forme d'expression double de l'histoire de l'humanité où l'histoire actuelle se structure à l'image de l'histoire antique et où les événements d'aujourd'hui reprennent ceux d'autrefois. L'affrontement est éternel et la recherche obstinée d'un monde où pourront vivre paisiblement les hommes se poursuit continuellement. Or, face à la multitude des défaites et des tentatives de restauration manquées, l'oubli est le dernier recours pour survivre. Cette méthode appartenant à une époque révolue se renouvelle et, favorable dans le passé, elle l'est aussi actuellement. L'acte de renouer avec un fait qui se reproduit régulièrement est l'indice de la temporalité répétitive et de la stérilité spatiale. Le dramaturge contrefait ces références pour mettre en valeur l'inculture inhérente à l'emploi abusif ou dérisoire. Pour exprimer l'amour immense de sa grand-mère pour Mlle Else, le pompier cite Cupidon, le Dieu d'amour dans la mythologie romaine. Or, l'usage n'est pas approprié surtout que c'est un aveu implicite de son inclinaison. (*Le Souffleur d'Hamlet*, p. 50). Dans *L'Empire*, l'allusion à la mythologie grecque inclut *Tirésias* le devin aveugle de Thèbes (p. 37) qui est, avec Calchas, l'un des deux devins les plus célèbres, et d'autres dieux et divinités, la déesse "Linh-Phi, femme du roi des dragons" (p. 53) et Hypnos, Oneiros, Thanatos et des rêves (p. 57). Encore une fois, les personnages vont mal se référer à la culture antique à cause de leur ignorance et, corollairement, il se produit un décentrement des paroles dramatiques et un décalage au sujet de l'actualité.

Et la Révolution
dévora ses enfants comme Saturne, on l'a assez dit !
O sauvagerie
Des chasseurs, qui invoquent le diable,
pour traverser le nocturne miroir – (*Imprécaction dans l'abattoir*, p. 48)

L'oubli – vieille recette, excellente recette ! – pour
vivre,
continuer, poursuivre...
Que s'éteigne la mémoire – laissez s'éteindre la
mémoire –
Étouffer Mnémosyne,
(dont naquirent les neuf muses au bandeau d'or,
qui se plaisent aux fêtes et à la joie du chant)
La vie est belle, que le rêve continue – (*Imprécaction 36*, p. 19)

Le dramaturge qui se considère comme le porte-parole des gens ordinaires et qui s'octroie l'“écoute, l'enquête” comme mots-clés de son écriture dérape et, ce, en usant d'un langage écrit opposé à celui des “petites gens”. Les métaphores, les accumulations, les inversions, le parallélisme et d'autres procédés qui tiennent des figures du voisinage, de l'ordre des mots ou de l'organisation du discours et les énoncés scientifiques se multiplient. L'intertextualité qui a trait à la synchronisation consiste en l'extraction d'un fragment de texte à un autre contexte spatio-temporel et son incorporation dans un autre distinct sans qu'il y ait un rapport obligé entre les deux sources, sinon symbolique. Elle atteste la continuité, la similitude ou la dissimilitude entre les situations antérieures et nouvelles. La mythologie sert d'apport symbolique ou sémantique aux conceptions présentées. Or, ces fragments rapportés qui sont à l'appui du nouveau texte, de son exactitude, de sa pertinence ou de son déni relèvent de l'univers culturel du dramaturge qui compromet régulièrement le langage ordinaire du peuple.

1.2 Un traitement particulier et autonome des connaissances et des prescriptions

Les registres de l'obscurité et de la lumière sont récurrents au fil des textes et se lient à la présentation ou à la répression du réel. Le questionnement porte sur l'adhérence de Michel Deutsch aux sèmes symboliques, assignés habituellement à ces registres qui impliquent l'établissement des relations avantageuses, à résultats productifs, dans le blanc et des mauvaises dans le noir. Or, un traitement particulier et autonome des connaissances et des prescriptions prévaut.

Le noir et ses dérivées qui se manifestent régulièrement dans *Imprécation dans l'abattoir* s'accordent avec l'extension des hostilités dans l'obscurité. Les expressions telles que “nocturne”, “black”, “nuit” (maintes reprises), “parcourir tout ce chemin d'obscurité” (p. 24), “répétitions d'aubes sombres” (p. 25) et d'autres de même portée sémantique renseignent sur une situation insalubre issue du dysfonctionnement de l'univers. Le noir qui favorise le déploiement du mal permet de suggérer, en des termes autres que ceux de la spatialité, les conditions défavorables des lutteurs. L'obscurité renvoie symboliquement à l'impuissance d'affronter l'iniquité et

l'expression, les “nuits sans étoiles”, fait écho à la négation d'un rétablissement probable. C'est l'emprise définitive de la stagnation car l'état actuel va durer éternellement. De plus, la caractérisation de protection inhérente à la nuit est refusée dans son intégralité et l'individu n'y est plus à l'abri. Sur ce, la vacuité existentielle va se fixer pour toujours. L'exploitation des réseaux sémantiques connotatifs se poursuit et la “lumière” s'avère un signe “pluriel” connotant la foi en une réussite possible ou en une idéologie qui défend le bien de l'humanité. Or, la réduction ou l'annulation de la diffusion lumineuse à cause de l'affaiblissement ou du dysfonctionnement de ses sources dément la connotation appréciative. Le monde et l'individu endurent le même déficit ; le parallélisme qui met en scène deux situations analogues souligne que l'impuissance de l'individu à résister ou à s'imposer va contrecarrer la restauration du monde. L'installation de l'ordre, tributaire de l'issue favorable et du bon déroulement des choses donnant une image rassurante de la réalité, est alors bloquée. La précarité de la lumière connote la prolongation du mal à cause de l'incertitude de l'évolution qui coupe court aux enchantements provisoires. La commémoration des succès passés et la joie de l'instant révolu ne doivent pas faire oublier aux gens, convaincus de la possibilité du changement, l'échéance du présent et l'immutabilité du destin qui engendre une position de force proportionnellement minime. Ce faisant, le dramaturge désavoue avec regret ses déclarations premières et préconise la résignation. Le potentiel de se réaliser est réduit, et l'avenir est aboli pour de bon. Beaucoup d'entre nous ont encore une idée confuse de la situation, et chacun est susceptible de se faire des illusions et d'en engendrer autour de lui. Or, il est archifaux de constater une issue bénéfique car ce qui se produit traduit plutôt un déclin et une fin qu'un essor et un commencement, tributaires du mauvais état qui porte les signes de la déconstruction future. L'aspect inchangé de la situation du mal et la condamnation à disparition de toutes les sources vitales se notent dans la restriction “ne...que” et l'oxymore “mortelles étoiles”. Si la validité de l'espoir est contestée, celle de l'avenir l'est davantage. La dégénérescence prévaut :

Mais les flammes
Lèchent les boulevards périphériques,
murs mécaniques
qui ceignent les villes –
là-bas dans les nuits infinies,
les nuits sans étoiles,
sans asiles – (*Imprécation dans l'abattoir*, p. 32)

Hélas, ses signes
fatigués déjà
sans lumière
signes vite tracés
outre-sens,
par des stars éphémères
confirmation finale des murs de publicité” (*Imprécation dans l'abattoir*, p. 40)

Des lumières de l'abîme
Ne naquirent que de mortelles étoiles
Restent les loups,
qui hurlent à la lune sur les collines noires,
et dans les rues obscures,
Les loups qui hurlent à l'avenir perdu – (*Imprécation dans l'abattoir*, p. 48)

Les gens qui se complaisent dans leur ignorance trahissent la lumière favorable au déploiement de la connaissance de la vérité en la désapprouvant ou en la refusant différemment. Ils la condamnent à la confusion par la diffusion de fausses informations ou au rejet par l'expulsion de celui qui la possède. L'étranger est renvoyé par les bouchers à cause de sa clairvoyance ; il révèle explicitement que la satisfaction actuelle est factice et que les principes de la révolution sont ridiculisés, sacrifiés, vendus, appliqués contrairement à la vérité ou troqués contre une paix simulée. Selon lui, la lumière de la vérité va dévoiler à l'humanité cet accord consensuel, défendre l'homme et lui restituer sa liberté. L'association syntagmatique vérité/humanité/respire librement révèle le lien profond de cause à effet entre vie/liberté/lumière. La paix intégrale doit se fonder sur les principes de la vérité et doit mettre fin à l'effroi et à l'humiliation. La situation actuelle exige paradoxalement l'obscurantisme et la diffusion des faux-semblants et des apparences en dépit de la vérité. Les bouchers qui sont les autocrates du passé et les détenteurs du présent pouvoir exigent de dissimuler leur engagement antécédent dans la mort et dans le crime. Ils en sont les agents provocants et les exécuteurs. L'étranger qui se présente comme le porte-parole de la vérité est condamné au mutisme et à l'exil. Jugé comme l'ennemi de l'humanité, il est agressé à cause de sa méfiance de l'état des choses existant. Le fait de le précipiter violemment dans une cave obscure semble la meilleure solution pour l'isoler, et, partant, pour garder la vérité hors de portée. L'opposition régulière et progressive au représentant de la vérité s'inscrit dans l'isotopie omniprésente de l'expulsion et dans la gradation, “expulser”, “jeter dans une cave”, “couper la langue”. Les bouchers préfèrent se maintenir dans l'obscurité de l'ignorance, et leur volonté intraitable de s'en débarrasser se note dans la répétition du

lexème “condamné” (quatre fois). Le changement imposé est néantisé par la perpétuité du mal. Le dramaturge sonne le glas de l'établissement de la vérité car la clarté est rare, c'est le terne qui domine. Et la “clarté lunaire” permet une vision éphémère des choses. La connaissance est donc en péril. L'obscurité s'étend conjointement avec les sentiments de rétrécissement, d'étouffement, de contrainte et d'angoisse.

Qu'on se saisisse de cet être malfaisant,
Qu'on l'expulse de cette ville.
Qu'il erre sans patrie sur les rivages glacés. (*Imprécation dans l'abattoir*, p. 61)

Assez ! Qu'on en finisse !
[...]
Qu'on le jette dans une cave obscure
Puisqu'un tel lieu semble si bien lui convenir.
Qu'on verrouille la porte.
Et qu'on l'oublie !
[...]
Faut-il l'assommer ou lui couper la langue d'abord? (*Imprécation dans l'abattoir*, p. 63)

Notre calcul a dévoilé la vérité de ce mensonge
Et l'humanité depuis respire librement.
Notre paix est celle de la victoire de la lumière
sur l'obscurité ;
notre paix est celle de l'homme qui a cessé de craindre ;
Notre paix est celle de l'homme qui ne se prosterne plus ! (*Imprécation dans l'abattoir*, p. 62)

Le chirurgien. Une clarté lunaire, voyez-vous. Trop de monde. L'endroit a beau être vaste, il en devient exigü. Chacun est assis au bord de sa tombe, et la plupart regrettent d'être nés. «Macte animo generose puer.» Il en vient, il en part. On n'a plus le temps de les connaître. (*Imprécation 36*, p. 57)

La connotation favorable de l'obscurité qui relève du traitement autonome des connaissances est représentée dans *L'Empire*. La lumière-piège s'oppose à la distinction du réel par les sens et brouille la réception en maintenant dans l'ignorance l'individu qui voit les objets en tas. Sur ce, l'Aveugle détient le bon sens, et l'obscurité opère la mise en ordre des objets, “lutte contre” l'improductivité passive de la lumière et favorise la compréhension. Elle est l'espace fertile de la création de l'histoire, en dehors duquel, cette dernière s'avère irréalisable. Ladite histoire résulte paradoxalement de la collaboration pernicieuse entre les détenteurs du pouvoir qui trament des intrigues à l'insu de l'individu. De plus, le glissement spatial dans le théâtre qui s'inscrit dans l'expression “Eteignez la salle. Je vais vous raconter une histoire...” fait fondre l'histoire inventée dans celle qui est représentée.

L'amplification résultant de la tromperie induit la dégénérescence du "chef-d'œuvre". Par ailleurs, en venant s'interposer entre le sujet et son désir, l'obscurité va entraver ou empêcher une intimité voulue. Elle a donc trait à la frustration alors que paradoxalement elle connotait l'intimité. L'amour qui existe in petto s'exprime avec brutalité et, ce, en connotant la difficulté qu'il a de se satisfaire dans un espace qui fait obstruction à la bonne entente. Cette connotation défavorable entre ainsi en collision avec ce qui est admis.

L'Aveugle. La vie finalement devient moins confuse, et à côté de la prolifération des couleurs dans lesquelles on se prend les pieds, on apprend à dire le peu de choses qu'il y a... (*L'Empire*, p. 41)

Kayser. Les gens vont s'asseoir les uns près des autres dans le noir. Sans le noir, les histoires ne sont tout simplement plus possibles. Eteignez la salle. Je vais vous raconter une histoire... (*L'Empire*, p. 46)

La nuit.

Une rue sombre dans la petite ville.

Ginette, un sac de sport à la main. René au coin d'une rue.

Ginette. (Sursautant.) Tu m'as fait peur!

René. Où sont les autres?... Je ne passe pas par hasard !... Où sont les autres?

Ginette. Elles sont parties, il y a plus d'une heure maintenant. Tu devrais siffler pour t'annoncer.

René. Tu es la plus jeune et il fait nuit noire! (*Dimanche*, pp. 38-39)

La fragmentation prend part à l'espace de l'écrit. Elle est patente dans la structure des pièces, dans la fable et dans le dialogue. Michel Deutsch se soustrait aux usages préétablis de structuration et adhère à l'actualité qui recommande de petites formes en adoptant le montage ou le collage. Par exemple, *Imprécation 36* se scinde en huit chapitres détachés ayant chacun ses personnages qui mettent en place leurs "conditions". Une création en morceaux qui rassemble des scènes dissociées en rupture avec le développement séquentiel du drame conventionnel se présente. *Imprécation dans l'abattoir* se décompose en deux parties d'énorme disproportion dimensionnelle. Dans *La Négrresse Bonheur*, la segmentation se rapporte au discours qui alterne le monologue, les chansons, les moments musicaux et les dialogues. Par ailleurs, les multiples notations de silences, de pauses et de temps qui traversent les dialogues

engendrent un rythme mouvementé qui recoupe la création moderne. Il s'agit d'un « jeu de la colère, violent et ironique, critique... Un jeu alternatif pour aujourd'hui³²². » L'enchevêtrement de la petite et de la grande forme au théâtre procède de la liberté dans l'expression Chantal Boiron, le note ainsi,

Et il ne faut pas travailler, s'arrêter à une seule forme de théâtre. Le travail sur la grande forme classique ne doit pas nous empêcher de travailler sur des petites formes. Elle touche, à la fois, à la tragédie et à la petite forme.

[...]

C'est la possibilité de travailler avec le fragment, d'ouvrir le texte ou la scène à la discontinuité, à l'hétérogénéité... C'est une manière d'être libre dans une forme³²³.

Le dialogue procède le plus souvent de l'entrelacement de sujets irrésolus, en suspens, et du passage brusque de l'un à l'autre sans lien logique. Les interlocuteurs abordent un sujet, l'abandonnent et le reprennent plus tard. Ils passent sous silence plusieurs mots ou phrases qui s'avèrent nécessaires à la construction régulière de la phrase ou à l'expression complète de la pensée. Nous notons, à titre d'exemple, Homer qui évite souvent de répondre, détourne le sujet de la conversation ou en entame un autre. La progression en discontinu s'impose simultanément dans le dialogue et dans le texte. *Skinner* décrit la situation des réfugiés et des clandestins qui attendent dans un hangar leur départ en Europe. L'action dramatique procède d'une écriture à segments discontinus, tributaire d'une sélection d'événements, qui rompt avec le temps linéaire. A la suppression de quelques segments s'oppose la mise en valeur de quelques autres et l'accumulation de certains événements contrarie la progression systématique. L'écriture dramatique fragmentaire se nourrit de l'éclatement spatial qui résulte de la multiplicité des espaces scéniques uniques ou récurrents. Nous notons les entrepôts du port, l'intérieur d'un hangar, une cour derrière les entrepôts, une chambre dans un immeuble délabré du quartier du port, sur les quais, un café sur le port, un quai sur le port.

³²² Chantal Boiron, *Entretiens autour d'Imprécaton*, op. cit., p: 14.

³²³ *Ibid.*, p. 12.

L'incorporation du dramaturge dans le texte s'effectue par le biais des discours intertextuels et par la composition du texte comme le note Jean-Pierre Sarrazac,

le rhapsode étant ce coureur-découreur. Un nouveau "partage de voix" s'instaure entre la voix – qui ne s'exprime pas qu'à travers les didascalies, qui s'immisce dans le discours des personnages – et le geste du rhapsode – celui de la composition, de la fragmentation, du montage revendiqué – s'intercalent entre les voix et les gestes des personnages³²⁴.

2. L'ARTICULATION IN ABSENTIA DE L'ARRIERE-PLAN INTELLECTUEL DU DRAMATURGE

2.1 DES CREDO SOCIO-POLITIQUES : LE SOUCI DU DEVENIR HUMAIN

2.1.1 L'interrogation sur la place de l'individu dans le monde

L'arrière-plan intellectuel de Michel Deutsch s'articule in absentia et ses conceptions sociopolitiques s'infiltrant dans les textes et entrent en collision avec celles des personnages. Il s'applique constamment à transparaître à travers ses personnages pour orienter dans le bon sens le lecteur-récepteur. Le sens symbolique ou sous-entendu va prendre alors l'avantage sur l'énoncé explicite. Sa préoccupation de l'humain et des soucis du citoyen passe en premier. Il envisage la révolution comme la seule issue à l'engrenage "des réfugiés et des malmenés" mais, devant la pérennité de la stagnation, il dénonce la fourberie humaine et sonne le glas de la révolution. Les textes en question voient naître et sombrer cruellement les prémices de la révolution. *Skinner* voit s'effondrer tout espoir de se passer de l'organisation ou de se créer un sort indépendant et la fin de l'insurgé est sanglante. Les réfugiés recherchent inlassablement la solution à leur situation horrible mais la révolution qui s'esquisse s'épuise promptement. Alors ils y renoncent car elle n'a rien fait pour le progrès ou l'amélioration de la situation du peuple. La disparition du passé majestueux des droits de l'homme et de la Révolution est également évoquée.

Le langage interroge la place du sujet dans l'univers. Or, l'examen des textes de Michel Deutsch montre la solitude du locuteur qui, enfermé dans son imaginaire, ressent sa double impuissance à se saisir et à communiquer. La parole se conçoit

³²⁴ *Nouveaux territoires du dialogue, op. cit.*, p. 15.

comme instrument fragmentaire de l'action car elle renseigne rarement sur les événements qui se produisent et qui déterminent la progression de l'action. Les informations sur les comportements, les sentiments et la moralité des personnages sont également insuffisantes. Ginette s'habille pendant un temps de vide. / *Silence très long. Pendant lequel Ginette s'habille* / Le langage lacunaire et l'absence de parole qui laisse la place au geste imposent l'arrêt de l'action dramatique car « les mots sont l'action³²⁵. »

“Une génération désintégréée après-guerre” qui a vu se détruire ses ambitions et ses rêves pour avoir été nourrie d'espérance est sous-entendue dans *La Bonne Vie*. Les gouvernements qui témoignent constamment de la dégradation provoquent l'échec en mettant irrémédiablement fin à la potentialité du changement. Dans *Skinner*, la maltraitance des réfugiés et la neutralisation de leur rêve d'embarquement par l'organisation sont symboliques. Skinner est l'un des réfugiés aux prises avec une organisation tyrannique qui les a livrés à un sort inconnu et funeste et, ce, en se désengageant de la charge de les faire passer à l'autre détroit. Au début, celui-ci a refusé de se résigner à une réalité défaitiste et s'est obstiné à y remédier mais sa situation finale catastrophique marque l'inutilité de toute résistance. Il se trouve contraint à rompre avec ses prétentions. L'odeur infecte de la tête de Mani qu'il tient entre ses mains est symbolique de l'insignifiance de la révolution car le règlement est toujours d'obstruer la volonté de dépasser de l'ordre en place. La dénomination symbolique recoupe l'expression implicite de la vanité de la révolution. “Mani” rime bien avec “manie” et sa mise à mort connote l'annulation de l'obsession de l'insoumission. Par ailleurs, le fonctionnement de ladite organisation reproduit tous les systèmes politiques en place qui appliquent le despotisme. Ils négligent les besoins des citoyens ou les troquent contre des rêves imaginaires, jamais réalisés. La confiance que les gens montrent à l'égard de leurs gouvernements est alors remise en question. Le fait d'assimiler à un rêve la remise en bon état de l'ordre en place ou de l'attribuer à un miracle utopique va relancer la stagnation. Ce faisant, le dramaturge qui s'incorpore dans Mani et s'approprie son discours fait allusion à l'impossibilité de la reconstruction d'un monde bénéfique. La réclamation de Skinner de l'association

³²⁵ Daniel Lemahieu, *op. cit.*, p. 742.

entre les hommes provoque l'étonnement de Leila. Or, sa réaction s'avère celle du dramaturge qui évoque l'évidence de l'irréalité d'une telle conception. L'absence définitive d'une issue prolonge alors la stagnation. Dans *Imprécation dans l'abattoir*, nous notons l'évocation de la méfiance du changement (p. 33), la vanité de la révolution (p. 37) et le règne absolu de la vacuité (p. 44). Et la conversion au mensonge de l'insurrection des héros annule définitivement le changement (p. 45). L'impuissance de l'homme à changer s'avère une fatalité.

Skinner. Yakov, tu devrais réfléchir et me faire confiance. C'est toi-même et le boiteux qui m'avez conseillé de faire confiance. La confiance est au fondement même des principes de l'organisation. Tu vois, j'ai retenu tes préceptes. (*Skinner*, pp. 30-31)

Yakov. [...] N'oublie pas : il faut que tu apprennes aussi à ravalier ta salive et à baisser les yeux. C'est le plus important : ravalier ta salive et à baisser ses yeux. (*Skinner*, p. 33)

Yakov. Un cadeau du passeur. Une sorte de surprise. La tête de Mani – un avertissement. Arrangée forte tête, comme il faut la tête. Drôle de garçon que ce Mani, tu avoueras. Moïse il se fait appeler. Ce connard voulait doubler l'organisation en faisant croire à tous ces misérables, qui rêvent de la terre promise, qu'ils pouvaient se passer de l'organisation. Pas très malin... (*Skinner*, p. 69)

Skinner. *Accroupi dans le vide... Des heures à lutter contre la chaleur, à chasser les mouches, à lancer des pierres pour tenir les chiens à distance... L'odeur est infecte... Je vais te dire... Mais tu ne comprendras jamais... Amène-moi de l'eau pour que je puisse me laver la figure...* (*Skinner*, p. 75)

Leila. Et pourquoi je ferais équipe avec toi ? Chacun pour soi et Dieu pour tous ? Tu n'as donc rien appris ? (*Skinner*, p. 29)

De même, l'anonymat est l'un des facteurs de l'intervention du dramaturge dans les textes. Dans *Imprécation 36*, le locuteur inconnu qui s'interroge sur le sort de la personne qui possède des traits humains va mettre en valeur la crise. L'omniprésence de l'inhumanité va éterniser la corruption. Les gouvernements en place se passent actuellement de l'homme et de ses soucis et la priorité est de le déposséder d'un emplacement dans le monde et de le rejeter. Le destin est alors inchangé et le non-être de l'homme dans le monde moderne est sempiternel. La parole rapportée qui se note dans les expressions "dit-elle", "dit la femme, Diotima, mon amour" accentue sa suppression. Les textes examinés déploient une attitude d'"ultime négativité", la

dégénérescence, la dépossession de l'homme mais non la mort. Ce faisant, Michel Deutsch renoue le drame moderne puisque, d'après Catherine Naugrette,

comme l'expriment les artistes, et comme l'analysent les historiens et les philosophes, il semble en effet que tout au long du XX^e siècle, une nouvelle et plus terrible mutation soit intervenue, qui rend de plus en plus difficile, voire impossible, de mourir d'une mort authentique³²⁶.

Le dramaturge s'incorpore dans Mani qui actualise sa façon de penser. Il évoque un ordre actuel qui préfère plonger dans l'oubli les faits passés et se débarrasser de l'homme et du monde, et prône le discernement et la possession des moyens nécessaires au changement. La crise qui résulte de la reproduction d'un ancien monde culmine avec la détermination à se débarrasser carrément de ce qu'il en reste car c'est un produit à vendre. L'image de l'ange – « qu'a repéré et interprété Benjamin dans un tableau de Klee et qui devient ensuite "l'allégorie de l'histoire"³²⁷ » – revient avec Deutsch pour connoter la chute de l'histoire. L'ange s'effondre face aux ruines et aux décombres du passé. Rien de surprenant donc à ce qu'il ait cette position et qu'il soit impliqué, « pris au piège dans l'échec de l'histoire »³²⁸. L'ange se situe au sein d'un monde où tout est "enduit" de corruption, y compris les principes et les valeurs. Ladite image se lie à un passé catastrophique et sa dégénérescence évoque la perversion certaine de l'avenir, indice de la constance du déclin. L'immobilité de l'histoire dure indéfiniment à cause de l'absoluité de la servilité qui obstrue toute tentative d'essor. L'intervention du dramaturge se poursuit avec la condamnation de la subversion radicale des principes antérieurs. L'assujettissement entier, le refus impératif de la révolution et la sous-valorisation des grands Hommes, acteurs des grands événements, sont prônés actuellement. L'allusion historique à la montagne Sainte-Geneviève où s'élève le Panthéon, "le mausolée des célébrités nationales", destiné à rendre hommage aux personnages et aux événements qui ont marqué l'Histoire de la France est métaphorique (*Imprécation* 36, pp. 88-89). Elle fait intervenir le point de vue du dramaturge qui juge impitoyablement la trahison de la mémoire de ces grands hommes et, ce, en introduisant une constatation opposée à ce qui est en place. Il clame son désaccord et expose un état actuel truffé d'inexactitudes.

³²⁶ Catherine Naugrette, *op. cit.*, p. 100.

³²⁷ *Ibid.*, p. 24

³²⁸ *Ibid.*, p. 25

[...] Il faut aveugler pour mystifier. Il faut l'aveuglement de ceux qui croient être arrivés parce qu'ils prennent plaisir, qu'ils jouissent d'être mystifiés – l'opinion, les électeurs – l'entreprise ne connaît pas de limites, est illimitée, décisivement falsifiante et mystifiante. (*Imprécation 36*, p. 72)

“TOUT équivaut à MENSONGE”, cette expression tirée d'*Imprécation dans l'abattoir* résume la conception de Michel Deutsch concernant la réduction de tout ce qui s'établit dans le monde moderne à des hypocrisies. D'après lui, le mal y gagne en extension et les faux-semblants font obstacle à la propagation de l'exactitude. C'est pourquoi, il faut se méfier de l'ensemble des valeurs et idéologies préconisées par plusieurs comme principes fondateurs d'un monde meilleur. Car l'histoire témoigne d'une suite de défaites qui éradiquent totalement l'espoir en une vie favorable dans un monde enchanté, longtemps imaginé par tout le monde. Les principes et les convictions révoqués et les nombreuses révolutions manquées assurent que les rêves passés n'étaient qu'illusions. Le réel est le lieu de la rupture avec le dédoublement fantomatique et la mise en place de l'effondrement des projets. L'omniprésence linguistique du lexème “mensonge” reprend en substance sa suprématie et ancre sa réalité. Il revient à plusieurs reprises et en lettres majuscules (*Imprécation dans l'abattoir* ; p. 12, 14, 16, 22, 39, 45) pour apparaître enfin au pluriel “O MENSONGES” (P. 48). Il se constitue en mot “thème” qui décrit la situation commune à tous et l'emploi du pluriel indique un fait qui se reproduit continuellement. Le locuteur le reprend pour révoquer la conviction en une amélioration qui peut se produire par la guerre ou par la révolution. Cette expression, revêtant l'aspect d'une déduction certaine, d'une synthèse vient discréditer guerres et révolutions, principes et idéologies. La négation associée à la restriction “n'était-il donc que” confine le tout au rien. Par ailleurs, la mise en capitales des deux notions confirme qu'elles ont la même valeur ; “TOUT” équivaut à “MENSONGE”. Les principes sont dénués de toute signification, tout but, toute vérité ou toute efficacité. L'espoir, contre toute espérance, suffit à anéantir toute résistance et explique la faillite de toute tentative de survie. Le mensonge s'avère une discipline qui vise la néantisation des essais d'organisation ou de restauration. L'effondrement des principes des révolutions successives ont réduit les rêves à des illusions et les idéologies à des faussetés. L'expression de l'impossibilité du changement se présente régulièrement ; les individus sont sous le joug d'un avenir sans issue et le mensonge est le fondement de leur manière de vivre. L'Etranger qui fait son apparition au deuxième acte dans

Imprécation dans l'abattoir doute fort du changement des bouchers. Ils déniaient leur nature en faisant paradoxalement semblant de jouir de la paix actuelle alors qu'ils avaient perpétré des massacres. L'Etranger, le "cadavre" qui dégage une odeur infecte, est la victime d'autrefois qui a subi tous les maux de la main de ces meurtriers. Il renvoie symboliquement à tous les êtres humains qui ont enduré les horreurs des guerres.

Tout cela,
Tout ceci,
TOUT n'était-il donc que MENSONGE? (*Imprécation dans l'abattoir*, p. 12)

Aussi n'ai-je pas abordé ces rivages,
Ne me suis-je pas présenté aux portes de cette ville,
Pour demander du secours.
Mais je viens entendre de votre bouche
Comment vous avez appris à épargner le vaincu –
Comment vous avez perdu la force de tenir le glaive –
Comment le mal dévorant a été banni –
Comment vous avez chassé l'immonde de la ville – (*Imprécation dans l'abattoir*, p. 58)

L'Etranger. [...]
Mais je vous le dis :
Le Monde a perdu son visage. Il a sombré.
Il est devenu infantile et niais.
Le Monde est hébété de bonheur. (*Imprécation dans l'abattoir*, p. 60)

Le monde actuel tel que Michel Deutsch le définit est imprégné d'artificialité, de mensonges et de faux-semblants qui portent atteinte au bonheur. Le lexique de la feinte qui se note dans les expressions "partie jouée", "complot", "calculé" connote une stratégie inventée et mise en œuvre pour des aboutissements correspondants aux intérêts de son fondateur. Ce faisant, Michel Deutsch dénonce l'attitude abjecte que l'on adopte face aux autres et l'acheminement intentionnel du mal qui s'imposent dans le monde moderne.

Jules. [...]
Voici donc la partie jouée.
Le complot a toutes les chances de réussir.
Des années durant, ils ont tout calculé afin de ne rien laisser au hasard. (*La Bonne Vie*, p. 165)

2.1.2 Le monde actuel, “chef d'œuvre” médiatique

En poursuivant ses recherches sur la situation actuelle de l'homme sujet à des agressions multiples, Michel Deutsch examine la modernité. Il condamne la mainmise par les hommes politiques sur les médias pour contrôler les sondages des élections et diffuser les informations à leur gré. Un rapport se crée alors entre le dramaturge et le lecteur-spectateur qui interprète le clin d'œil moqueur et complice.

Le progrès proprement dit s'allie solidement à l'avènement d'un mécanisme qui se développe au détriment de l'être humain ; tout concourt à sa dépossession et à sa répression. Le système politique actuel en abuse pour s'accorder des prérogatives. Il s'oppose à l'intérêt des “petites gens” et se donne comme dessein primordial le bénéfice financier et l'extension de ses préceptes. Il accapare le pouvoir et les institutions publiques, spécialement conçues pour l'utilité de la collectivité, et trahit leur fonction essentielle pour en tirer tout le profit. La plus spectaculaire des opérations de déformation nuisibles à l'être humain concerne les médias. Ces secteurs qui doivent être d'utilité publique portent préjudice au peuple en diffusant de fausses informations qui vont brouiller ou supprimer la compréhension. Le monopole des moyens de communication engendre la mise en jeu du savoir et de la compréhension du monde par la transmission de vérité déformée ou complètement niée. En occultant le vrai, ils le précipitent dans un état de vide. La diffusion d'informations erronées opère un important changement d'orientation. En émettant des images dissimulant les choses qui se trament en cachette du destinataire, la télévision commet une trahison intentionnelle. La standardisation ou l'homogénéisation idéologique réduit à néant l'individualisation. L'élection qui se fonde désormais sur les sondages télévisuels ne représente plus l'opinion de la population et ne peut servir à réformer la situation du pays. “Mais” oppose à la conviction dégradante une autre qui garantirait la compréhension dudit pays. Il est impossible d'accepter les renseignements que lesdits sondages diffusent car ils se passent souvent de ce qui relève vraiment de la vie et creusent l'écart à la réalité des faits.

You're in the air
Égalisé, homogénéisé, standardisé,
Homunculus courant,
Décodé, décrypté, séquencé, transparent (*Imprécation 36*, p. 22)

Allons, il fallait escalader la montagne Sainte-Geneviève pour se débarrasser de Paris et des drapeaux rouges de la révolution. Mais leur seule vision du pays ce sont les sondages et la télévision. Les sondages à la télévision ; la télévision des sondages, l'audimat ! Ils rêvent d'une république sondagière et cathodique ! Mais la France ne se comprend pas, on ne peut aimer la France qu'en mettant des chaussures de marche, et des brodequins départementaux pour aller d'un village du Morvan à une petite ville des Charentes, à un chef-lieu de canton de Saône-et-Loire... (*Imprécation 36*, pp. 88-89)

La télévision déforme les gens qui se contraignent à se découvrir en communiquant publiquement leurs actes, même les honteux, les répréhensibles afin qu'ils aient l'approbation publique. Or, l'usage ironique des termes "pathétiquement" et "drames" – qui dépend du dramaturge – fait perdre à l'aveu le tragique. La contiguïté des signifiants est inattendue et l'incongruité reprend l'irruption. L'isotopie du mépris va envahir l'audimat du fait d'une influence partagée entre l'émetteur et le récepteur. La télévision va s'en emparer doublement au moyen de la déformation de part et d'autre des deux pôles du message. L'engagement dans une voie utilitariste est réclamé. Une mise à mort mutuelle qui découle de la neutralisation exigée ou de l'auto-annihilation par la soumission entière aux exigences demandées s'impose. Il est question de la réduction des êtres humains à des produits, à des substances destinées à l'utilisation collective, domestique. Le paradigme de la consommation et de l'établissement des stratégies commerciales qui en résulte est illustratif. Quoi qu'il en soit, la télévision impose une image qui ne tient nullement du réel en réduisant le monde à un assemblage d'images maniées ou déformées, notées par les restrictions successives "ne...que". La perturbation de la perception et l'impossibilité de l'expression correcte de l'événement gagnent du terrain à proportion de l'intensité de la lumière. Néanmoins, la collectivité baigne dans un "monde d'apparences" où nous voyons s'annuler la démonstration du réel sous l'emprise de la feinte. Le fictif et l'irréel s'emparent frauduleusement de l'audience. Il s'agit de se placer, d'un point de vue ultime, au-delà de l'être et de ce qui lui importe. Le dramaturge expose les soubassements et la constance d'un monde préparé à l'avance qui exige le bannissement de tout ce qui vient à l'encontre de ses intérêts. Les fondateurs sont des "prédateurs à états d'âme", des "charognards tueurs par procuration" lesquels, sans scrupules ni pitié, n'hésitent pas à tirer parti du malheur des autres. Il s'ensuit la perpétuité d'une situation jugée désastreuse sur les plans de la moralité et des valeurs. Si le rôle de la publicité est néfaste dans le domaine sociopolitique, il l'est davantage

dans le domaine commercial (*Le Souffleur d'Hamlet*, p. 61). L'organisation qui connote les systèmes politiques actuellement en place met en valeur le mauvais usage de la technologie. Vandam, son partisan, se sert de l'ordinateur pour arranger le passage illégal et malhonnête des réfugiés (*Skinner*, p. 45, 46, 49).

Nouveaux bonnets de nuit de la fête perpétuelle
Acceptant pour une remise en selle cathodique
de confesser pathétiquement leurs drames de salopes liftées!
Vous voilà mutant confirmé au foyer Audimat –
Homme moyen statistique,
Consommateur roi, cyber bétail
Dans des couleurs sirops ahuries d'une agonie photogénique – (*Imprécation 36*, p. 21)

[...] Le désordre, le désordre mondial, global, globalement mondial – [...] – qui meurt dans un monde d'apparences où tout n'est qu'éclat, qui n'est que le scintillement ininterrompu, infini d'écrans, qui n'est qu'un réseau de captage, de caméras de surveillance, qui n'est que ce système où tout doit être vu, toujours à vue, exposé, montré, découvert, sauf le regard – ce monde où le bruit de l'information doit couvrir les gémissements de celui qui meurt acharné et sans regard sur les écrans cathodiques. [...] Une diversion pour faire pleurer. Faire pleurer fait partie de tout bon scénario, de tout bon spectacle – sortez vos mouchoirs, essuyez vos larmes de crocodiles, de chacals, de prédateurs à états d'âmes, de charognards tueurs par procuration. (*Imprécation 36*, p. 70)

2.1.3 La détérioration médiatique de l'art dramatique

La détérioration de l'art dramatique par les médias est également révélée par l'explicitation du signifié second intrinsèque à l'omniprésence du dramaturge. Les textes examinés mettent en relief le tort que la télévision et le cinéma causent à l'art dramatique. Ils l'investissent en déformant ses principes ou en s'en emparant. Ledit art éclate sous l'effet de déviations irréparables, se perd dans le plus grand anonymat ou désordre et son fond est amputé.

L'artificialité de Mani qu'il admet s'avère une allusion à la fragilité de la situation du théâtre imprégné par les discours emphatiques. La désorientation du locuteur se double de l'écart de son langage au contexte spatio-temporel. Il s'ensuit que la correspondance requise entre l'histoire représentée et celle du lecteur-spectateur n'implique nullement un style élaboré. Il s'agit d'alterner régulièrement l'art et l'histoire pour obtenir un effet de symétrie en renonçant à la grandiloquence. Les verbes "voies" et "croise" qui renvoient, le premier, au lexique de la perception inhérente au spectacle et, le second, à celui de l'intersection salle/scène inscrivent le

contact réclamé. L'association du verbe voir au sème “accidentel” du verbe croiser secondé par le sème “provisoire” de l'expression “quelques instants” va appuyer le caractère naturel du contact. Et le recours aux ressources télévisuelles ou cinématographiques est la source de secours pour remédier à la déficience des ressources dramaturgiques

Mani. Tu joues à la femme sans cœur ; tu joues à l'affranchie, et ça te rend encore plus belle et encore plus désirable. Tu es tout à fait le genre de femme dure en dehors et brûlante en dedans.

Leila *rit*. Tu as entendu ça dans une série à la télé, pauv'type ! Je m'en vais.

Mani. Non, attends ! C'est vrai que je cherche comment te parler. Je te jure. Des phrases pour que tu me voies, pour que ton histoire croise la mienne ne serait-ce que quelques instants. (*Skinner*, p. 43)

Deuxième actrice. [...] Il faut faire quelque chose. Dans ce genre de situation qu'est-ce qu'on fait?... Tu te souviens pas d'une chose du même genre dans un film ou à la télé?

Mlle Else. Ah oui, tu as raison. Un film...

Deuxième actrice. Dans un film, on appelle au secours. Appelons au secours... (*Le Souffleur d'Hamlet*, p. 49)

Dans *Le Souffleur d'Hamlet*, la parodie participe aussi de la parole auctoriale. D'après Michel Deutsch, l'aire culturelle n'est plus privilégiée et la diffusion des émissions de variétés – productrices de bénéfiques financiers importants – gagne en intensité (p. 74, 75). L'art dramatique est contraint à s'y identifier or, s'y dissoudre, c'est finir une existence distincte (p. 80). Le fait d'adapter *Hamlet* à la télévision en en faisant une émission débouche sur sa dénaturation (p. 82). Le mauvais usage de la voix se joint à la réduction du texte à “deux heures de duels et de cris”, interprété par un chanteur (p. 83), et à l'insertion des chansons sur “la guerre et les sans-abris”. L'action se passe dans un immense château avec des chansons du même registre. Le temps employé est long et ennuyeux. Le détachement est double car l'excès d'exagérations crée un univers fantaisiste sans rapport aucun au texte et au réel. L'espace, le temps, le personnage et le langage de théâtre appartiennent désormais au cinéma. La réplique théâtrale qui enchâsse un passage publicitaire est impertinente. La substitution des répliques sur la crème et du discours intertextuel publicitaire au discours dramatique tient de l'appropriation abusive de l'univers théâtral par la télévision. L'application des principes et des procédés théâtraux dans les annonces télévisuelles va supprimer irrévocablement le théâtre. Le fonctionnement du geste et son rapport au temps au théâtre sont déviés ; les deux actrices attribuent gauchement les traits distinctifs de la

gestualité théâtrale à celle du média. De plus, le fait d'apprécier les acteurs à l'aune de la réputation et de l'importance que leur procure la télévision est une addition de dérèglement (p. 60). Ce n'est nullement le rôle de Mlle Else au théâtre qui lui a valu les révérences de la concierge mais les publicités télévisées auxquelles elle s'est consacrée (p. 57).

Mlle Else. Oui, mais c'est vu par des millions de gens. C'est le genre de truc que les gens n'oublient pas. Dès qu'une femme se regardera dans la glace dorénavant elle pensera à moi. «Masser délicatement la crème sur le visage et le cou et retirer avec du papier à démaquiller ou du coton...» Tu vois le geste – tout est dans l'élégance du geste...
[...]

Mlle Else. Ne dis pas de bêtises. Tout est dans l'élégance du geste. C'est extrêmement difficile à faire ! Tu ne t'imagines pas. D'ailleurs si c'est aussi bien payé c'est en grande partie pour cette raison... Ce n'est pas seulement une question de technique. En trente secondes il faut que tout soit dit. (*Le Souffleur d'Hamlet*, pp. 58)

La référence itérative au cinéma qui provoque le décentrement constant du langage dramatique dans *L'Empire* fait allusion à l'envahissement de l'art dramatique par les médias. Le scénario, la projection et les acteurs de *A Farewell to Indochina* sont commentés plusieurs fois (p. 16, 34, 35, 36), *Les Amours finissent à l'Aube* (p. 27) et *les quatre cents coups du diable* (p. 61) sont également mentionnés. L'histoire des deux couples dans *Les Amours finissent à l'Aube* et l'histoire dans la fable en cours se recourent ; le trait d'union est la trahison. La désarticulation s'accroît à proportion de l'analogie thématique du théâtre et du cinéma où se déploie la fiction. Le film, *Les quatre cents coups du diable*, suggère l'attribution au cinéma des éléments de base de l'art théâtral. « La similarité entre le décor extravagant et plein d'imagination de la production théâtrale et les décors du film de Méliès est évidente ». Par ailleurs, *L'Empire* présente la substitution absolue de la projection des films à la représentation. La destitution de Kayser qui s'accompagne du rejet de son décor, de sa gestualité et de son histoire fait allusion au renvoi actuel du théâtre. En fait également partie le remplacement par l'image de la déclamation, l'un des éléments constitutifs de la représentation théâtrale, mis en relief par l'opposition de l'expression “sans voix” à “la poitrine généreuse et au cul alerte qui va avec”. C'est l'invasion de l'espace théâtral par l'espace cinématographique où l'aspect physique a le dessus sur la compétence. L'actrice est désormais “la pépée blonde” et “la jeune première” qui se voue au “show à paillette”, le spectacle dénué de valeur artistique. Le profit financier l'emporte sur le

professionnalisme culturel et met un terme à l'art. Par ailleurs, l'appauvrissement de l'art dramatique tient dans son identification au cinéma où le caractère irréel prend l'avantage. Le rôle identique de la musique – qui se substitue au texte – dans l'un et dans l'autre va assimiler l'un à l'autre. Le cinéma passe pour un lieu de corruption et, corollairement, la distraction et la jouissance sexuelle qui s'y présentent vont dissoudre la communication des connaissances intellectuelles et artistiques. Dans *La Bonne Vie*, les syntagmes qui y collent – “cinéma” (p. 97, 101, 127), “les acteurs du cinéma”, “Gary Cooper”, “Humphrey Bogart” (p. 138), “les presses” et “les montages” (p. 114) – font dévier le langage dramatique supposé suggérer le réel. La valeur connotative du film *Le Trésor de la Sierra Madre* (sorti en 1948) rejoint le texte par l'illustration de l'esprit américain utilitariste.

Homer. N'oubliez pas d'emballer votre... décor : *bagali degli artisti* ! N'oubliez pas vos accessoires, vos sauts aériens, vos revenants à paillettes et vos souvenirs... Le film commence dans deux heures. Dépêchez-vous, s'il vous plaît!... (*L'Empire*, p. 21)

Le directeur. [...] de ces producteurs, de ces administrateurs, bon sang ! Qui usurpent la place de l'artiste pour décrocher le gros lot et la pépée blonde, la jeune première sans voix à la poitrine généreuse et au cul alerte qui va avec et qui rêve de faire du cinéma. De ces escrocs, qui pour égayer le métier, font régner la terreur du pognon et la loi du show à paillettes. [...] (*Le Souffleur d'Hamlet*, pp. 75-76)

[...] L'homme. [...] dès qu'ils ne savent plus quoi faire au théâtre, ils mettent de la musique... Comme au cinéma. Ils mettent de la musique ! (*Imprécation 36*, p. 44)

L'aveugle. [...] Vous devriez exiger également de ceux qui viennent au cinéma pour se peloter, si déjà ils manquent d'éducation, qu'ils le fassent sans soupirer – ça fait juvénile et gâche le plaisir de ceux qui sont venus simplement pour voir le film. (*L'Empire*, p. 41)

2.2 DES CREDO CULTURELS : DETECTER LES IMPERFECTIONS DE L'ART DRAMATIQUE ET LAISSER POINDRE SON QUOTE-PART SOCIAL INCONTESTABLE

2.2.1 L'art dramatique passe pour un “art de pacotille”

Le surgissement de la parole du dramaturge dans les textes se présente comme une forme du dysfonctionnement de la parole individuelle, et le balancement de l'une à l'autre accentue la confusion. Quand le dramaturge escamote complètement le personnage, il provoque l'arrêt irrévocable de l'individualité. Cette parole auctoriale dévoile l'arrière-plan culturel du dramaturge et son expression qui s'opposent

constamment à ceux du personnage. Les croyances sociopolitiques et culturelles de l'auteur s'avèrent préjudiciables au déploiement des conceptions du locuteur dans les discours énoncés. La condamnation de Michel Deutsch de la situation actuelle de l'art dramatique se poursuit et d'après lui, ledit art qui a vu sombrer son fondement, sa structure et sa mission au cours des siècles est dorénavant un art de pacotille. Il a subi de multiples déformations et dégâts, ses règlements présents sont à l'encontre de ceux d'autrefois et sa visée sociale pâtit de l'effondrement.

L'art dramatique manque d'identité (*L'Empire*, p. 14), l'incompétence et le désengagement des acteurs portent atteinte à sa consistance et leurs mauvaises conditions de travail accentuent la débâcle (*L'Empire*, p. 7, 8, 9). Michel Deutsch met l'accent sur l'auto-neutralisation qui constitue une autre forme du dysfonctionnement. Dans *Le Souffleur d'Hamlet*, les personnages se dotent d'une valeur métaphorique : la mise en lumière de l'appauvrissement de l'art dramatique d'un personnel compétent. Le directeur manque à sa mission et les discours intertextuels le perturbent dans son unité. Les "vieux acteurs" impuissants à interpréter le texte en l'absence du souffleur rejoignent les incompetents d'aujourd'hui. La deuxième actrice qui s'occupe exclusivement du costume au détriment du texte fait preuve de légèreté (p. 45). Le non-sens et la rupture cause/effet dans son énoncé (son refus de répéter sans costume ne vaut rien ; p. 39) accentuent sa superficialité. Elle fait des erreurs d'orthographe et témoigne de l'indifférence quant à l'heure de la répétition. La situation déplorable des actrices résulte de leur exploitation par les agents (p. 42) et de la corruption à laquelle elles doivent consentir si elles veulent décrocher un rôle. Le théâtre est au bout du rouleau car il pâtit de la disparition de toute l'équipe, du grand désordre et de la contestation d'une restauration contingente. Sa valeur s'est complètement effondrée et le désintérêt à l'égard de son existence et de son entretien se confirme car personne ne défend la scène menacée de disparition (p. 70). L'accumulation dégradante exprime le déclin, la chute et l'expression "tout le monde se défause" note la décadence entière. Les autres composantes du spectacle pâtiennent du même effondrement ; l'objet théâtral qui dévie de sa trajectoire défait la portée sémantique de l'œuvre. Le "coussin" (p. 18) et le chant du coq (p. 44) sont hors-contexte. La chanson écrite par Jean-Baptiste Clément, "Le temps des cerises" qui prescrit le théâtre comme lieu de divertissement et de joie populaire va se trouver annulée justement par ledit théâtre.

Par ailleurs, l'espace médiatique de la télévision, des chanteurs et des émissions surpassent l'espace du théâtre qui continue à faiblir. L'inexistence du théâtre notée dans l'expression "admettons que ce soit encore du théâtre" (*Le Souffleur d'Hamlet*, pp. 30-31) fait écho à la substitution de la musique au texte dramatique (*Imprécation* 36, p. 44).

Jean Traibon *qui sera l'Aveugle*. Jamais travaillé dans des conditions pareilles ! (*L'Empire*, p. 7)

Le temps des cerises...
de la chanson prohibée par le règlement
– et spécialement par le règlement du théâtre ! (*Le Souffleur d'Hamlet*, p. 11)

Mlle Else. Et l'autre qui a tout de suite eu son costume. Ophélie – elle l'a eu tout de suite son costume. Et tout ça parce qu'elle couche avec le directeur. Qu'est-ce qu'il peut bien lui trouver d'ailleurs?

L'habilleuse. Il faut coucher pour être actrice. C'est bien connu. [...] (*Le souffleur d'Hamlet*, p. 39).

Le directeur de théâtre. [...] On est seul !... Comment se fier à quiconque aujourd'hui ? C'est la débandade, la déroute, l'abandon. Pas de responsable. Jamais de responsable. Tout le monde se défausse. Tous ils envoient en touche. Pas de responsable. A qui faire confiance ? Le travail bien fait. Tout le monde s'en fout !... (*Le Souffleur d'Hamlet*, p. 72)

La mise en lumière de la situation actuelle médiocre de la culture se poursuit dans *Le Souffleur d'Hamlet*. L'art dramatique est profondément pourri par le règne de l'argent ou détruit par les fonctionnaires de la culture (p. 76, 77). Il ne favorise plus le développement des connaissances intellectuelles et s'avère désormais un investissement à but lucratif. Ceux qui se soucient de l'art pour l'art sont menacés de persécution (p. 78). Le temps des mécènes et des agents qui soutiennent les artistes et les écrivains pour le bénéfice de l'art est révolu. Le directeur ne dispose plus de son statut de premier artiste, c'est un subalterne sous-estimé. Il est contraint de mettre en application les lois que prescrivent les pédants et les prétendus hommes de lettres et sa subordination à l'autorité absolue des autres se note par l'expression, "ils veulent", reprise plusieurs fois (p. 79). Par ailleurs, l'héritage culturel est victime de la société de consommation ; "Le roi Lear est vendu comme une lessive" et c'est le lot du gagnant dans un programme télévisé. Les syntagmes "une aire de détente", "un parc de loisir" et "le tourisme culturel pour tous" (pp. 79-80) connotent la transformation du théâtre en un lieu de passe-temps ou sa réduction à des vestiges. Une structure binaire oppositionnelle accentue l'anéantissement du passé par le présent. Culturel/

(in)culturel ; fréquenté/abandonné ; lieu fécond/lieu stérile ; connaissance/passe-temps ; actuel/dépassé ; motivé/immotivé.

Le directeur. [...] Souvenez-vous que l'acoustique est une science fort ancienne.
Or, tout notre art –
mais s'agit-il seulement d'un art?
Là est la grande question –
[...]
Tout un art.
C'est tout votre art, mon vieux, qui est en cause. (*Le Souffleur d'Hamlet*, p. 14)

La finalité politique de l'art dramatique fait aussi faillite à cause de son renoncement à la lutte contre les maux et les imperfections. Au lieu de soutenir la bonne politique et de dénoncer la corruption des gouvernements, le théâtre actuel opte pour la diffusion des spectacles consensuels. La métaphore "le théâtre est un bunker" l'assimile péjorativement aux lieux de défense qui se sont construits au cours du siècle dernier où ont eu lieu de nombreuses guerres. En échappant à toute littéralité et à toute homologie matérielle ou morphologique dans la représentation du réel, la mission du théâtre devrait être la lutte contre le mal et contre l'oppression des tyrans qui rendent insoutenable et infernale l'existence des gens.

Le directeur. [...] Grand public... Consensuel... Gauche au centre... Droits de l'homme... Des spectacles enlevés... Caritatifs... Une fête de charité au service de l'humanité !... (*Le Souffleur d'Hamlet*, p. 79)

[...] Je redis : le théâtre est un bunker. La scène est au centre d'un incroyable réseau de souterrains... au milieu de la scène le grand mégalomane paranoïaque, génie des arts, disserte sur ce siècle de crimes et de catastrophes ; sur tous ces Richard III semant la terreur et l'effroi sans remords. (*Imprécation 36*, pp. 32-33)

L'échec de l'art dramatique dans sa représentation du réel devient de plus en plus retentissant au fur et à mesure de l'extension de la fiction. Seul le directeur appartient au rang de l'humain et toutes les autres créatures, qui en font partie, appartiennent au monde du fantastique. L'acteur qui se pose en "mégalomane paranoïaque" et en orateur est un supplément de dysfonctionnement. Ainsi en est-il de la salle qui se désinvestit du théâtre (p. 85) ou qui l'envisage comme un lieu de corruption. Les métaphores "putain de théâtre" (p. 86) "caverne de malfaiteur" (p. 95) – qui reviennent au dramaturge – lui attribuent la dégradation et la confusion. L'appartenance du texte à un groupe d'objets médiocres de l'usage quotidien connote sa décomposition. La

cohésion syntaxique et sémantique traduit sa platitude. Le “texte” côtoie les “caleçons” et, “avec”, qui introduit un complément d'accompagnement appuie l'idée de sa mise à mal. Homer qui refuse de mettre en scène le spectacle de Kayser avec tout ce qu'il contient de spectaculaire, de citations et d'histoires pour lui substituer le cinéma fait allusion à sa disparition prochaine. Faisant partie des entreprises de faible productivité, il compte parmi les établissements qui risquent la démolition. Il est victime d'un compromis et est détruit en contrepartie de la petite commission offerte au député-maire. Il s'agit de la destruction du théâtre par le marteau-piqueur pour lui substituer le dancing. “L'outil de l'apocalypse” qui désigne le marteau-piqueur (p. 100) connote l'atrocité du bouleversement produit (p. 105) : le dancing va le supplanter très prochainement (p. 101).

Le directeur de théâtre. [...] Vite ! Me retrouver seul être humain sur la scène du théâtre entouré par les fées, les farfadets et les nymphes, les lutins, les sorcières et toutes les créatures fantastiques qui peuplent les cintres et les dessous des théâtres. (*Le Souffleur d'Hamlet*, p. 71)

Le directeur. [...] Autre chose que de traîner dans des endroits malsains comme les théâtres. (*Le Souffleur d'Hamlet*, p. 77)

La femme. Bon, écoute. Tu ouvres la valise, tu regardes si tu n'as rien oublié [...] tu t'assures que ton texte est bien avec tes caleçons, ensuite tu refermes ta valise, tu la prends et tu t'en vas. (*Imprécation 36*, p. 43)

Homer. [...] Je vous l'ai dit et répété, votre numéro ne convient pas à ma salle. [...] Cela dit, vous êtes très sympathique et je vais vous faire une révélation : j'ai décidé de supprimer les attractions à L'Empire. Le cinéma n'a plus besoin d'attractions. (*L'Empire*, p. 31)

L'ouvrier. Faudrait vous mettre d'accord. Moi, je fais pas de politique. Tout ce que je sais, c'est qu'on m'a envoyé ici pour abattre un mur. Alors je casse le mur. Paraît, c'est ce que je me suis laissé dire, que le directeur de théâtre veut agrandir la salle pour en faire un dancing le samedi soir. C'est ce que m'a dit le régisseur. (*Le Souffleur d'Hamlet*, p. 101)

2.2.2 La réclamation d'un rétablissement inéluctable

Michel Deutsch conçoit la mise en scène du réel autrement que comme l'image objective et pure de l'ensemble des choses perceptibles. Il recommande le rétablissement incontestable du dysfonctionnement actuel dans le processus de la représentation de la vie sur scène et, ce, en mettant en relief l'écart existant entre les faits observés et les conclusions que certains peuvent en tirer. Des définitions ou

interprétations de ses différentes composantes qui produiraient un changement radical se font jour surtout dans *Le Souffleur d'Hamlet* et dans *L'Empire*. Quelques-uns sont définis explicitement, d'autres se profilent en filigrane. Les conceptions du dramaturge s'élaborent à contrepied de celles qui sont établies.

D'après Michel Deutsch, le réel s'écarte davantage de ce qui est perceptible par suite de l'enlèvement du monde dans les non-dits et les faux-semblants. L'audition et le regard témoignent alors de l'infécondité et de l'insuffisance quant à la compréhension et la reproduction du fait. La littéralité et le réalisme avec objectivité scientifique du naturalisme sont alors condamnables – d'ailleurs le théâtre du quotidien fut accusé de “naturalisme ressuscité”. L'art dramatique qui est l'une des formes de l'expression de l'histoire de l'humanité passe certainement par l'imagination qui façonne tout, l'histoire, les personnages et leur essence. Il doit traiter de l'homme commun, aller au fond des choses et éviter la platitude. Il doit également s'occuper de ce qui surprend et de ce qui va au-delà de la logique et de la normalité. Alors pour raconter l'histoire de son époque ou pour représenter la réalité, le recours à l'imagination s'avère une nécessité. La subjectivité y prend encore une large part : « comme le naturalisme, le théâtre du quotidien n'échappe pas à la dialectique subtile entre rendu scientifique et prise en charge subjective de la réalité³²⁹. »

Le père. C'est ici un peuple mourant, de rescapés provisoires de l'abîme. Ils ne pourront te dire que leur désespoir, leur misère d'êtres laborieux qui ne sont plus pauvres depuis longtemps. Tu vas être obligé d'inventer pour comprendre, pour saisir... d'inventer des personnages, des créatures, tu vas être obligé de leur donner une substance ; d'imaginer la vie de l'homme quelconque. [...] Sois plutôt attentif à leur terrible indifférence, [...] intéresse-toi à ce qui tourne court, à ce qui a été monté en dépit du bon sens, mal monté, monté de travers... (*Imprécaction 36*, pp. 65-66)

Le “réel” et les principes requis de l'art dramatique dans le processus de la représentation des événements historiques tel que le dramaturge les conçoit transparaissent régulièrement. L'automatisme obligatoire aboutit simultanément à l'improductivité et à l'ajournement du réel. L'individu doit s'opposer à soi, se nier et nier toute façon personnelle de voir ou d'envisager les choses. Son absorption dans la collectivité contraignante provoque sa rupture avec l'espace et avec le temps.

³²⁹ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, op. cit., p. 281.

“L’homogénéisation” transforme l’individu en “singe”, en “automate” et en “pantin”. L’effondrement est double car le passé doit être soumis à la même révocation que le présent. Les individus sont des marionnettes qui ont à jouer un rôle dans la vie dont la facticité grandissante est due à sa correspondance au théâtre. La contiguïté des noms des personnages de fonction primordiale dans l’Histoire universelle à ceux des acteurs célèbres connote l’interpénétration de la feinte et du réel. L’affinité de l’action dramatique et celle de la vie poursuit la correspondance. L’association sur le plan syntagmatique des signes linguistiques renvoyant à l’un, “sur la scène du théâtre du monde” et, à l’autre, “le spectacle de la consommation de l’être” illustre l’analogie. L’attribution à la vie des caractéristiques inhérentes au théâtre va replonger le réel dans l’artificiel. Le discours du directeur sous-tend la portée culturelle du théâtre et le lexème “naturellement” exprime l’évidence d’une telle conception. L’impresario, censé être le tuteur de l’acteur, doit se pourvoir d’un bagage culturel certain (p. 64, 65, 66). Il en résulte que le théâtre doit s’allier simultanément à l’histoire et à la culture et, son adhésion au social est connotée par le terme “ministre”. Il s’ensuit que l’action dramatique qui doit être puisée dans l’histoire et le personnage puisé dans la vie jouissant d’un rapport indiciel au réel comme le dit Roland Barthes,

Pour l’écrivain, la responsabilité véritable, c’est de supporter la littérature comme un *engagement manqué*, comme un regard moïseën sur la Terre promise du réel³³⁰.

À considérer le singe, l’automate, le pantin
 Au bord du vide,
 L’homme ordinaire – réfractaire à l’homogénéisation –
 est allé s’enquérir de la créature –
 À quel terme tend la vie?...
 Sur la scène du théâtre du monde,
 Mesdames et Messieurs,
 Le spectacle de la consommation de l’être a commencé. (*Imprécaton 36*, p. 23)

Le Directeur... Et puis, sachez qu’il n’y a pas d’heure au théâtre. Il n’y a que des levers de rideaux !... (*Le Souffleur d’Hamlet*, p. 67)

Staline au Kremlin, vous y êtes? Le trône prolétarien au milieu de la scène – le rôle d’une vie! Lekain ou Mounet-Sully! Une voix très placée... (*Imprécaton 36*, p. 32)

³³⁰ Roland Barthes, *Essais Critiques In Œuvres Complètes*, Tome II, *op. cit.*, p. 406.

L'évolution du théâtre dépend alors de son engagement social et son rôle de distraction se double de son rôle artistique. Il doit traiter du concret et de l'histoire à l'écart de l'abstraction et de l'au-delà (*L'Empire*, p. 15...21) et il doit s'ouvrir sur l'actualité pour réaliser un changement dans le fonctionnement dégradant des choses (p. 86). Comme il doit assumer sa responsabilité vis-à-vis de l'être car il est impensable de se soustraire à lui ou à ses soucis. Il est inconcevable de se dérober à ce qui est l'état au moment présent ou aux aspirations du public. Les nécessités et les intérêts des jeunes doivent absolument s'y inscrire, sinon ils ne peuvent se l'attribuer ou être en harmonie avec lui. Le renvoi de *Hamlet* résulte de sa non-actualité car "[l]es jeunes d'aujourd'hui savent tous ce qu'ils veulent"³³¹. La convergence salle/scène assure le fondement de l'art puisque, d'après Roland Barthes,

il n'y a pas une "essence" de l'art éternel, mais que chaque société doit inventer l'art qui l'accouchera au mieux de sa propre délivrance.

[...]

Toute œuvre dramatique peut et doit se réduire à ce que Brecht appelle son gestus social, l'expérience extérieure, matérielle, des conflits de société dont elle témoigne³³².

Kayser. Il faut comprendre – la citation a un caractère général. Une citation en général... Mon numéro n'a aucune vocation morale. Mais on peut difficilement passer à côté de son époque, cher ami. [...] (*L'Empire*, p. 17)

Le dramaturge opte pour un impressionnant entrelacement d'orientations ou de destinations sociales, historiques et culturelles dans l'art dramatique comme le note également Roland Barthes,

notre littérature serait-elle donc toujours condamnée à ce va-et-vient épuisant entre le réalisme politique et l'art-pour-l'art, entre une morale de l'engagement et un purisme esthétique, entre la compromission et l'asepsie?³³³

Le ludique est l'un des éléments constitutifs du théâtre qui contribue à la transformation du mode de vie ou de pensée de l'être. "La fenêtre" connote l'accès à l'ordre du jour. L'expression de la lumière que le directeur emprunte à la concierge et applique au théâtre confirme le rapport obligé de ce dernier à la vie (*Le Souffleur d'Hamlet*, p. 87). La valeur métaphorique de la lumière et la contiguïté des signifiants,

³³¹ Michel Deutsch, *Le Souffleur d'Hamlet*, L'Arche, Paris, 1993, p. 82

³³² Roland Barthes, *Essais Critiques In Œuvres Complètes*, Tome II, *op. cit.*, p. 316.

³³³ *Ibid.*, p. 315.

facteur des glissements de signifiés, dans le syntagme “[l]e théâtre, la lumière du jour” traduisent l’association de la lumière au théâtre, c’est la lumière de la connaissance, la lumière de la vérité. Les syntagmes “faire observer”, “faire remarquer” dépendent du rôle actif du théâtre de mettre en relief le mal qui s’empare du monde. Cependant, “mais” fait introduire la relativité de son aptitude à réaliser un changement dans le monde.

Homer. Les gens viennent chez moi pour se distraire. Pour tout ce qui va suivre, souvenez-vous d'abord de ce postulat : les gens viennent chez moi pour se distraire... [...] (*L'Empire*, p. 18)

Le directeur. [...] Moi, je peux signaler, mais je ne peux rien faire, vous comprenez? (*Le Souffleur d'Hamlet*, p. 86)

Le directeur. Je vais m'occuper de la fenêtre. Téléphoner à l'adjoint dès demain matin ; à l'adjoint à la culture, naturellement. Je vais aussi écrire à la direction des Bâtiments historiques. Dès demain. Vous pouvez compter sur moi. La fenêtre!... Je vais demander un rendez-vous au ministre!... (*Le Souffleur d'Hamlet*, p. 87)

Voix du répétiteur. Je ne vous permets pas de dire que ça n'a pas d'importance. C'est de ma cheville qu'il s'agit, et le théâtre est responsable. (*Le Souffleur d'Hamlet*, p. 94)

Marcel Bouillon. On arrête tout !... On arrête *L'Empire*. On ne joue plus ! On peut très bien tout arrêter. Qui a dit qu'on ne pouvait pas tout arrêter? Je m'en fous, moi, de jouer une pièce dont personne ne comprend le premier mot ! Je m'en fous ! Convertir les péquenots d'Aurillac et de Saint-Flour aux bienfaits de la culture, j'en ai rien à foutre ! Salut les amateurs !... (*L'Empire*, p. 8)

Par conséquent, le réel tel que Michel Deutsch l'envisage, rompt avec l’immédiateté et la platitude des apparences trompeuses et, l’art dramatique avec la littéralité dans son adhérence immanquable à la vie. Le rétablissement tel qu’il le réclame s’établit alors en opposition avec ce qui est admis et le refus d’une ressemblance physiologique entre l’acteur et le personnage à représenter et de la reproduction littérale des habitudes, comportements, attitudes, costumes et accessoires s’avère fondamental. Les ponctualités sont alors sujettes à caution et la fiction s’avère une contrainte pour la reproduction de la vie et c’est au spectateur de l’identifier et de la distinguer de fausses apparences. L’allusion du dramaturge à un cinéaste soviétique d'avant-garde qui privilégia le “montage-mouvement” du réel induit le renoncement au duplicata. L’évocation de la disparition dudit réel met définitivement un terme à toute détermination et, partant, à toute représentation. Par ailleurs, la déficience du théâtre,

sa prise en charge par des illettrés et son absorption dans la société de consommation ont contribué à sa dégradation et à la déformation de sa portée socioculturelle.

[...] décrivez-le. La couleur de ses cheveux – la couleur du costume – sa taille – porte-il des lunettes? – comment se tient-il? – Encore une fois essayez de vous souvenir de la couleur de ses yeux. (*Imprécation* 36, p. 29)

Les ombres :

«La poésie du travail en mouvement.

Apothéose :

«Gros plan : un moteur à combustion interne tourne.

Un mineur à la tâche...»

etc. Dziga Vertov sans le vouloir – (*Imprécation dans l'abattoir*, p. 22)

Le réel

en épitaphe – (*Imprécation dans l'abattoir*, p. 26)

2.2.3 La mise au point de l'absolutisme de l'inculture

Le dramaturge suggère la déformation de la littérature par les hommes de lettres. *Le Souffleur d'Hamlet* et *La Bonne Vie* s'y rapportent. Le dramaturge s'en prend violemment à l'interprétation recommencée de Shakespeare par des illettrés qui compromettent, par le fait même, sa contribution quant au perfectionnement de l'art. Il suggère que ses pièces de thèse philosophique, historique et sociale sont épuisées ou mises en échec et que la reproduction de la vie de la population qu'il réclame pour restituer au théâtre sa vocation réaliste a mal tourné.

Dans *Le Souffleur d'Hamlet*, l'effondrement de toute l'équipe est une connotation de l'omniprésence de l'inculture appuyée par la coïncidence fond/forme. La réapparition du terme "l'analphabétisme" (7 fois) (p. 77-78), la gradation, "l'analphabétisme gagne, s'étend" et l'accumulation ascendante "c'est un cyclone tropical, une épidémie, une pandémie" sous-entendent son emprise et sa propagation spatiale. L'illogique présente dans l'antithèse "l'analphabétisme est hautement culturel" suggère le grand désordre actuel, tributaire de la défense de l'analphabétisme et de l'absence de formation et de pensée de l'adjoint à la culture (p.78). L'intellectuel qui se croit le seul capable de savoir est caricaturé (*La Bonne Vie*, p. 130). Par ailleurs, à défaut d'un bon usage, la littérature affecte la pensée de l'individu et provoque sa désintégration. Le professeur est paranoïaque, il fait parade de ses connaissances, indice de l'étalage de la supériorité sociale abusive et souvent ridicule. Il use de la fonction métalinguistique

du langage pour s'exprimer en donnant des détails à l'appui de ses idées car l'interlocuteur est inapte à décoder. Sa soi-disant culture contredit sa façon de parler : son langage est truffé de vulgarité, de grossièretés et d'insultes.

Marie. Avec ta littérature tu penses tout de travers. (*La Bonne Vie*, p.141)

Le professeur. Très bien. Je pense que vous n'y comprendrez rien, n'est-ce pas. Il est trop difficile pour vous. Mais essayez toujours. Nous en parlerons... Nous en parlerons. (*La Bonne Vie*, p. 146)

Le professeur. Vous êtes têtus... butés...! Oui, c'est cela. Votre bite à l'air libre doit se tortiller comme une merde noire. Tu connais la réponse? Moi qui allais vous offrir un foulard de soie. (*La Bonne Vie*, p. 131)

La mise en échec de l'héritage culturel résulte également de la désintégration de l'acteur et de sa mauvaise interprétation du texte. Il manque de formation et de connaissance dans l'exercice de la représentation et refuse bizarrement la lumière pour un soi-disant souci d'exactitude. Il annonce qu'il est impossible d'en faire usage lors même de la répétition de *Hamlet*, supposée être une "pièce nocturne". Sa manière de la mettre en scène laisse à penser car, au dernier chapitre, il en fait bizarrement intervenir dans son propre discours un passage pour le déclamer avec le geste approprié en précisant même la référence. Mlle Else use d'une réplique de la reine du Danemark dans son dialogue avec son amie et la déformation résultant du texte original se double de son incorporation impertinente dans la personnalité de la reine. La carence de la connaissance est omniprésente, tous ont gâché le texte et leur tentative de l'interpréter est ratée. Sur ce, le dramaturge parodie la manière admise d'aborder les textes dramatiques et, ce, en suggérant une autre. D'après lui, il ne s'agit nullement de respecter scrupuleusement les instructions nécessaires à la réalisation de l'œuvre pour être en mesure de bien l'approcher. L'essentiel est d'en saisir l'âme et de passer outre à toutes les représentations littérales.

L'acteur allume une bougie plantée dans un crâne qui est lui-même posé sur une table. L'acteur est habillé pour le rôle d'Hamlet.

Le répétiteur, effrayé. Qu'est-ce que c'est que ça? Vous pensez me faire peur? (*Le Souffleur d'Hamlet*, p. 102)

Voix du répétiteur. [...] On ne pourrait pas allumer la lumière?

Voix de l'acteur. Jamais! Pas de lumière!

Voix du répétiteur. Juste un tout petit peu de lumière – que je voie à quoi vous ressemblez... Et puis un accident est si vite arrivé...

Voix de l'acteur. Malheureux! *Hamlet* est une pièce nocturne. (*Le Souffleur d'Hamlet*, p. 91)

L'acteur. Brandissant soudain le crâne et la bougie.
«This is now the very witching time of night,
When churchyards yawn, and hell itself breathes out
Contagion to this world: now could I drink hot blood,
And do such bitter business as the day
Would quake to look on. » (*Le Souffleur d'Hamlet*, pp. 102, 103)

Mlle Else. La reine du Danemark, c'est moi. Tu sais bien : la veuve du spectre. La maman d'Hamlet. (*Le Souffleur d'Hamlet*, pp. 57)

Les chanteurs détiennent dorénavant le pouvoir et la promulgation des lois et des conventions collectives au théâtre. Le directeur est le bouc émissaire, la victime expiatoire (p. 75) que les “illettrés” emmerdent et négligent (p. 76). Reconnu pour sa maîtrise des formes poétiques et littéraires et pour sa capacité à représenter les aspects de la nature humaine, souvent mises en avant par ses amateurs, Shakespeare est identifié à l'art. Celui-ci est paradoxalement déformé par la manière caricaturale du directeur de traiter son texte et par son discours puéril. Son influence sur les metteurs en scène est également dépréciée (p. 69). La dévalorisation de *Hamlet* par la concierge est due à sa méfiance de son contenu véridique. Sa valeur est donc néantisée surtout qu'elle rompt avec l'essentiel de l'art dramatique. Ladite concierge s'étonne de l'incapacité d'agir du “prince”, et devant l'étrangeté de son comportement, elle cite un adage qui pourrait l'expliquer. Mais son discours qui puise dans le banal va relancer la perplexité. Le rapport scène/salle tel que le dramaturge le conçoit et l'impact qui entraînera, d'après lui, le passage à l'acte juste par le seul fait de la représentation d'un événement influent sont dévalorisés. L'enjeu moral de la catharsis, en tant qu'“épuration des passions” est remis en cause car il n'est plus question de la libération de l'assistance par un spectacle à valeur morale. Kayser lui oppose ensuite une suggestion qui lui assure une existence relative (*L'Empire*, p. 17). Celui-ci transmet littéralement l'exergue de *Hamlet* qui s'y rapporte et, Homer critique, sur un ton ironique, ce qu'il vient d'énoncer et va le tourner en dérision. *Hamlet* a fait l'objet d'analyses critiques extrêmement nombreuses et variées, psychanalytiques, thématiques, stylistiques, historiques... par des critiques et hommes de théâtre. La surprise de l'acteur qui se marque par l'exclamation “Vingt-huit mille livres” est une condamnation indirecte de son examen renouvelé (*Le Souffleur d'Hamlet*, p. 92). L'hyperbole, l'ironie et la reprise du registre de la boucherie due à l'expression “ne plus manger que de la viande crue” poursuivent la contestation des conceptions préétablies, avancées par “l'acteur” (*Le Souffleur d'Hamlet*, 93-94). D'après ce dernier,

nous devons maîtriser l'anglais et nous imprégner de l'univers de Shakespeare et de son époque pour mieux l'interpréter. Il est bien entendu indispensable de se documenter mais il est complètement saugrenu d'énoncer qu'il faut manger de la viande pour y parvenir.

Le directeur. [...] Monsieur Boulot votre cher époux ronfle comme... comme un fonctionnaire. (*Le Souffleur d'Hamlet*, p. 73)

Le directeur. Le spectre – écoutez !... Chut ! Vous êtes sûre que c'est votre mari ?
La concierge. Vous l'avez réveillé. Qu'est-ce que je vais lui dire, moi ?
Le directeur. Dites-lui... Dites-lui que... que c'est le grand William Shakespeare. Que c'est de la faute du grand Will s'il a été réveillé. La faute de l'art. De *Hamlet*. Hein ! Dites-lui tout ça ! (*Le Souffleur d'Hamlet*, p. 81).

La concierge. [...] En tous les cas, je suis tout à fait enchantée que vous vous intéressiez à cette pièce, monsieur le directeur. Même si je pense, ne m'en veuillez pas, que le théâtre manque un peu de vérité. Ce pauvre jeune homme si étrange, qui veut se venger – un prince par-dessus le marché... Enfin, tous les goûts sont dans la nature... (*Le Souffleur d'Hamlet*, p. 83)

Kayser. [...] Ecoutez l'exergue : « J'ai oui-dire que des créatures coupables, assistant à une pièce de théâtre, ont, pour l'action seule de la scène, été si frappés dans l'âme, que sur-le-champ elles ont révélé leurs forfaits. » Shakespeare!... *Hamlet*...
Homer. *Hamlet*! Ben voyons!... Et de quels crimes voulez-vous qu'ils se repentent, les spectateurs? (*L'Empire*, p. 17)

2.2.4 L'adaptation obligatoire du théâtre à l'actualité, à l'histoire

La problématique du rapport de l'art dramatique à la vie entraîne toujours de nombreuses polémiques, principalement autour du mécanisme à adopter. Michel Deutsch recommande l'adaptation de la scène à l'actualité mais condamne la catharsis. Il conteste alors la reproduction littérale du réel et opte pour l'association de la fantaisie et de l'histoire dans la représentation. L'art dramatique doit s'inscrire au sein de la collectivité, et, ce, en se chargeant d'une fonction politique, sinon publique de la protestation contre le mal. Il se présente dans les pays où s'impose l'oppression et représente la contestation inhérente à la révolution et aux transformations sociales et mentales. Il permet d'énoncer ce qui ne va pas, ce qui s'oppose à l'intérêt de la communauté. « Il s'agit d'ouvrir le théâtre à l'histoire en marche, d'en tirer des leçons

³³⁴ Aurore False, «Le Théâtre politique» ; le théâtre politique - litter@net. litteranet.chez.com/html/dossiers/tp.html. p.1.

propres à nourrir la conviction et à stimuler l'engagement. » C'est “un moyen de politiser l'art”³³⁵. Ainsi il doit se consacrer à lutter contre l'injustice sociale et la dégradation morale et politique du pouvoir en place. Il s'érige paradoxalement dans le monde actuel la rupture avec la vocation sociale passée.

Le thème de la représentation du réel se manifeste régulièrement dans *L'Empire*, il est examiné par Kayser et Homer et évoqué par les acteurs commentant les voix des insurgés qui s'entendent aux alentours de la scène lors de la répétition. Kayser et Homer ont deux acceptions opposées du rapport scène/salle, le premier soutient l'emprise de l'actualité sociopolitique dans le théâtre où doit se reconnaître l'individu et, le second, lui octroie la fonction de divertir le spectateur. L'intérêt est la mise en garde d'une déviation possible qui peut conduire à la destruction du théâtre. L'interrogation qui enclenche le dialogue dans la deuxième scène portant sur l'itinéraire à adopter dans la peinture du réel prolongerait une conversation entamée à la scène précédente. Le commentaire du spectacle que Kayser vient de présenter met au grand jour le point de vue de ce dernier et celui d'Homer quant au spectacle de portée réaliste. Homer y refuse la contribution significative des affabulations fantaisistes alors que Kayser préconise l'adaptation du texte au monde comme le soulignent les expressions : “Il est modifiable au gré de l'actualité.”, “un spectacle tout terrain”, “On peut difficilement passer à côté de son époque”, “Un spectacle qui met en avant les plus hautes vertus de ce pays”, “Ne commettez pas l'erreur de passer à côté de l'attraction”, “Historique” (*L'Empire*, p. 17). La relation entre le réel et le théâtral, entre la salle et la scène s'inscrit dans l'interrogation des événements historiques actuels d'importance cruciale quant à l'avenir des peuples et des pays. *L'Empire* qui évoque la fin de la colonisation française en Indochine fait intervenir des allusions à des faits historiques (la fin de l'Empire colonial français, la défaite de la France au Tonkin et la révolution algérienne pour l'indépendance), à des villes spécifiques Dunkerque, Sedan, Diên Biên Phu, et à des allusions socioculturelles (La Marche Lorraine). De plus, certains signes spatiaux renvoient à la période “Tonkinoise” (région du nord du Vietnam pendant cette période), et au pont Doumer – qui a été construit à l'époque de l'Indochine française par l'entreprise Daydé & Pillé.

³³⁵ Aurore False, «Le Théâtre politique». *op. cit.* p. 1.

Ce sujet d'un grand intérêt politique et culturel est tiré de la situation présente, défaitiste, de la France. L'évocation de Clemenceau est un supplément d'exactitude aux faits cités – Ce journaliste et homme politique français défend l'idéal glorieux de la France qui soutenait l'Eglise et les droits humains. Ce faisant, Michel Deutsch regrette la France qui était le foyer de la liberté et qui n'est plus que perversion.

Kayser. Les gens ont besoin d'un idéal... Le tiroir-caisse : dring! Un spectacle qui met en avant les plus hautes vertus de ce pays!... (*L'Empire*, p. 18)

Homer. Parfois... il faut prendre des risques. Assumer le fin mot. Le mot juste, je veux dire... La réalité, hein, c'est toujours le mot juste.

[...] Le mot juste qui transperce les apparences... (*L'Empire*, p. 30)

Le dramaturge poursuit son questionnement sur la contribution du théâtre quant au changement de la vie. La parodie d'un passage de *Hamlet* de Shakespeare qui porte sur la catharsis révèle sa conception. Le dramaturge suggère habilement l'engagement de l'art dramatique en faveur du peuple en l'assimilant à une "fenêtre". La construction syntagmatique symétrique qui associe les lexèmes "fenêtre" et "monde" au syntagme "une affaire d'Etat" illustre la liaison sémantique entre les deux signifiants. La caractérisation identique de la vie et de la scène appuie l'équivalence. Leur destin commun fait que la destruction de l'un implique incontestablement celle de l'autre. Le rapport est alors de dépendance ; Le théâtre qui juge, fait juger ou se décide avec ou contre la vie va soutenir la persistance de la vie. "Sans" introduit la lucidité habilitée à faire ressortir les tares de l'histoire, en l'absence de quoi, la perversion se prolonge. Mais il ne s'agit nullement d'introduire des signes similaires ou de chercher à s'identifier au réel. La crédibilité est le seul moyen pour y parvenir et, ce, en évitant la confusion ou l'illusion. Michel Deutsch pressent la puissance relative du théâtre à modifier ou à combattre la situation morbide, et sa fonction se résume à la mettre en évidence. L'interaction actuelle est corruptrice, et l'art dramatique est destitué présentement de sa mission primordiale d'objection. Il est contraint de se plier à la politique alors qu'il contestait ses in conduites et ses infractions. La première préoccupation de l'adjoint à la culture est donc d'en terminer avec les scènes non consensuelles.

Le directeur riant. Une fenêtre. Le monde, la rue... Mais si, une affaire d'Etat !... (*Le Souffleur d'Hamlet*, p. 87)

[...] Moi, le roi du spectacle, je vais précipiter le spectacle dans l'abîme et avec lui l'ordre de l'univers. Sans conscience le tragique de l'histoire n'existe pas, a-t-on dit... (*Imprécation 36*, p. 33)

L'homme. Mais non, il faut simplement être crédible. Il y a des types qui jouent Richard III en entier. Il suffit d'être crédible !... Dans la vie comme sur scène... (*Imprécation 36*, p. 44)

Homer. [...] on crachait en l'air et on s'efforçait de croire que le caractère artistique de notre expédition allait nous protéger des balles viets. (*L'Empire*, p. 23)

Voix du répétiteur. [...] C'est de ma cheville qu'il s'agit, et le théâtre est responsable. Voix de l'acteur. C'est ce qu'on dit toujours. (*Le Souffleur d'Hamlet*, p. 94)

[...] de trouver un moyen – un de plus chaque jour – pour diminuer mes subventions parce que les spectacles que je mets en scène ne font pas gagner une voix dans les sondages. Les spectacles que je mets en scène ne sont pas assez consensuels. (*Le Souffleur d'Hamlet*, p.78)

La devise de la prise de conscience de l'histoire par le recours à la population relève également de l'arrière-plan culturel du dramaturge. Ses principes convergent avec ceux de Brecht et l'intérêt du peuple dans la création ou la description de l'histoire passe en premier. Pour parler d'un pays, le figurer, il est indispensable de passer sous silence les Grands Hommes et de se consacrer notamment aux "petites gens" qui subissent les horreurs des guerres ou des crises économiques. Il faut s'intéresser à leurs angoisses et leurs déceptions, s'imprégner de leur condition et s'en remettre aux conséquences dégagées en examinant la partie la plus intime et la plus secrète de leur être loin des apparences. En empêchant la diffusion des traits distinctifs, acte d'homogénéisation, l'ordre actuel les précipitent dans un état de vide et, corollairement, le réel est destitué. Il faut s'intéresser à ce qui ne s'accorde pas aux conventions, à ce qui va à l'encontre des règles et des habitudes et à ce qui va au-delà de l'ordre, car c'est là où gît le réel. Les possessifs "notre", "mon" et le pronom personnel "nous" correspondent à l'introduction de l'espace individuel dans l'espace artistique. Ce qui se reproduit sur scène doit absolument être liés aux angoisses du lecteur/spectateur, la question serait donc celle de la technique la meilleure pour dire son époque. Les propos de Kayser – qui sont ceux du dramaturge – sous-entendent et sous-tendent le principe de "détour" qui inclut le jeu et les fantasmes. La description directe du réel est alors contestée et le recours au principe de la "déconstruction-

reconstruction” s'avère une nécessité. La rupture entre le réel et sa reproduction semble incontestable comme le note Patrice Pavis,

Un jeu constant de rupture entre réalité produite et production théâtrale de la réalité est le garant idéologique de cette forme théâtrale : le spectateur ne doit pas recevoir des images non travaillées de sa réalité quotidienne. L'accumulation même des représentations de son réel et le décalage de leur présentation doit lui faire prendre conscience de leur incongruité et montrer la réalité comme «remédiable³³⁶»

Il faut savoir regarder le monde... Ferme les yeux... Oublie la scène de l'histoire universelle, ne prétends plus parler au nom de l'histoire, de la Raison... de la Nation... Considère les humbles, les laborieux, c'est seulement ainsi que tu prendras conscience de ce que tu cherches... (*Imprécation 36*, p. 66)

[...]

Le père. [...] Intéresse-toi surtout à ce qui tourne court, à ce qui a été monté en dépit du bon sens, mal monté, monté de travers... (*Imprécation 36*, p. 66)

Kayser. La guerre civile est à notre porte. Mon spectacle vient au bon moment. C'est le spectacle d'une époque qui n'ose plus se regarder dans les yeux, qui abdique devant elle-même! Nous allons vers la guerre civile mon vieux! (*L'Empire*, p.19)

La duplication est alors rejetée et le recours à la description métaphorique s'avère une obligation pour actualiser le fait représenté. C'est l'essentiel, “le premier et le dernier mot” et il n'existe nulle autre possibilité de faire autrement. Le verbe “feindre” repris quatre fois et soutenu par l'isotopie de l'invention marque l'insistance à faire face au copiage pour produire la fable (“fiction”) censée exposer le réel. Par ailleurs, l'opposition aux apparences et aux faux-semblants pour s'apercevoir du réel inclut également sa représentation par l'art dramatique. Le refus de Michel Deutsch de la communication du faux se note dans l'expression “dépouiller le monde de ses illusions” car ce monde est “submergé par l'illusion” et “noyé dans le spectacle”.

L'assassin, «La bête sanguinaire», l'assassin est parmi ces cinq-là ! Vous travaillez dur à une fiction puisque vous ne vous souvenez déjà plus d'avoir vu quelque chose !... Ce rire qui creuse brûle – feindre ! Voilà le premier et le dernier mot. Feindre... Mais non...

[...]

Mais rien ne distingue le nabot cruel des quatre autres alignés. Rien si ce n'est qu'il feint et qu'il est acteur de feindre encore. (*Imprécation 36*, p. 29)

Voici : le monde est submergé par l'illusion, noyé dans le spectacle. Moi, l'enchanteur des petits et des grands, le roi des illusionnistes, d'une formule, d'un tour, et grâce à mon art, je vais dépouiller le monde de ses illusions, le rendre à sa triste réalité ! (*Imprécation 36*, p. 33)

³³⁶ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre, op. cit.*, p. 281.

Les données matérielles (historiques) et conceptuelles (métaphysiques) s'associent dans le spectacle et la transformation de l'historique en idéal dans la phrase "un précédent historique qui est devenu un thème métaphysique" va confirmer la complémentarité. Vu qu'il ne s'agit nullement d'une exposition photographique dans la représentation du réel, le recoupement du ludique et de la gravité découle de la liberté du style adopté. Le langage verbal et paraverbal doit renfermer des signes distinctifs qui soutiennent l'identification ou le repérage. La scène est un lieu factice où sont représentés exclusivement des reflets et des images virtuelles qui renvoient à la vie. Elle se dote alors d'un potentiel représentatif et d'une valeur référentielle certaine. L'ancrage du théâtre dans le réel et la réalisation du rapport synchronique de parallélisme avec la politique prévalent. Toutefois, si la nomination d'un théâtre politique est refusée ou admise, sa destination politique, sinon sociale est certaine. L'espace politique est le paramètre habilité à approuver ou à contester la validité des données représentées. Le lecteur/spectateur y prend appui pour désapprouver lesdites données, les authentifier ou les recruter dans la voie du réel. Par conséquent, la portée de l'art dramatique dépend de son intérêt aux maux de la société comme le note Roland Barthes, « Une expérience créatrice ne peut être radicale que si elle s'attaque à la structure réelle, c'est-à-dire politique, de la société³³⁷. »

Kayser. C'est sa force, cher ami. Historique et métaphysique! Les sévères. Les aspirations nationales furent la mort de Rome! La fin de L'Empire!
[...] Je ne fais que citer un précédent historique qui est devenu un thème métaphysique. (*L'Empire*, p. 20)

Homer. Un farceur, mon canari. Un gars qui s'est mis dans la tête de raconter des histoires impossibles – trop grandes pour lui. La France, l'Empire colonial, la fin du monde... Un farceur qui ne doute de rien. [...]. (*L'Empire*, p. 25)

Kayser. Bravo! On dirait que vous y étiez. Cyclone à air comprimé – le clou des *Quatre cents coups du diable* à air comprimé au Châtelet. Essayez donc de sauter en parachute!... A quoi riment ce discours et ce déguisement ? [...] (*L'Empire*, p. 61)

Michel Deutsch, qui fait intervenir de façon habile ses conceptions culturelles, par le recours à l'allégorie, à l'implicite et aux connotations, prône l'obligation incontournable du théâtre de renoncer à tout ce qui fait défaut dans les domaines sociaux, politiques et culturels, sans quoi il s'enfoncerait dans l'insignifiance et la

³³⁷ Roland Barthes, *Essais Critiques In Œuvres Complètes, op. cit.*, p. 341.

vanité. L'art dramatique se désinvestit actuellement de sa mission de support socioculturel et humain alors qu'il défendait jadis les causes des maltraités et les besoins de la population et plaidait en faveur des idéologies et des croyances. Il s'assimile désormais à une forteresse qui résiste pour sa propre prospérité et sa fonction se résume à l'autoprotection. Par ailleurs, le dramaturge applique sa façon personnelle d'aborder le réel et de traiter de l'art dramatique. Ce faisant, il s'attaque violemment au monde malfaisant où l'individu peine à s'intégrer et au langage troué qui double la déficience de la faculté individuelle d'expression. Comme il reconnaît l'inaccessibilité du réel à cause de l'extension des faux-semblants ou de la diffusion d'un autre illusoire et le désintérêt des gouverneurs aux difficultés existentielles de l'être.

[...] Répétez l'histoire du Führerbunker. Le spasme final. Vous y êtes. Répétez le bunker d'Hitler jusque dans le théâtre. Pas un théâtre national de classe internationale qui de nos jours ne ressemble à un abri atomique en béton spécial, cinquante mètres sous terre, conçu pour résister à 100 missiles de croisière CALCM... (*Impréca­tion* 36, p. 32)

CHAPITRE 6. LE FLOTTEMENT DU PERSONNAGE

1. DE L'EXISTENCE ATOMIQUE A LA NON-EXISTENCE

1.1 Des locuteurs sans noms, des énoncés sans locuteurs, des voix sans corps

Le personnage se présente d'habitude comme le support de la structure dramatique et la vérité qu'il impose de lui-même et de son univers s'avère la seule valeur de référence et l'une des meilleures incarnations de l'action dramatique. Sa contribution quant à la composition du sens s'avère fondamentale selon Jean-Pierre Ryngaert,

il semble bien que la fiction théâtrale ait besoin du personnage dans l'écriture, comme une marque unificatrice des procédures d'énonciation, comme un vecteur essentiel à l'action, comme un Carrefour du sens³³⁸.»

Les noms sont des éléments "individualisants" mais la non-identification, tributaire de l'anonymat, de la dénomination numérique et de la désignation de la personne par sa profession repérables dans l'œuvre de Michel Deutsch, rompt avec le statut du personnage-signifiant. Il en résulte la désignation des personnages par des numéros (1^{er} garçon, 2^e garçon,... (*Dimanche*), 1^{er} boucher, 2^{ème} boucher,... (*Imprécation dans l'abattoir*), par leurs professions (Le souffleur, le directeur de théâtre, l'actrice,... *Le Souffleur d'Hamlet*) ou par leurs rôles sociaux (la mère, le père,... *Dimanche* et *La Bonne Vie*). L'existence atomique s'inscrit aussi dans leur réduction à des voix (voix du répétiteur, voix de l'acteur,... *Le Souffleur d'Hamlet*). Par ailleurs, les appellations de Théa par les expressions "votre femme", "la dame", "son endroit favori", "un sagittaire", "une femme d'action", "le canari", "lui" riment avec sa relégation dans un espace lointain (*L'Empire*, p. 67). Les déplacements métonymiques qui opèrent un changement de désignation constituent un autre aspect de suppression spatiale et psychologique du personnage comme le souligne la substitution de l'expression "le secours" au "pompier".

Deuxième actrice. [...] Appelons au secours...
Mlle Else. Mais il ne peut pas t'entendre le secours ma pauvre fille puisque c'est précisément le secours qui vient de tourner de l'œil. (*Le Souffleur d'Hamlet*, p. 48)

³³⁸Jean Pierre Ryngaert, *Introduction à l'analyse du théâtre, op. cit.*, p. 112.

De plus, les descriptions physiques et les déterminations individuelles manquent et les personnages « n'ont pas de contours précis, ils ne figurent plus une identité définie et fixée une fois pour toutes, comme dans le théâtre traditionnel³³⁹. »

Le personnage qui se manifeste dans l'œuvre dramatique de Michel Deutsch semble un étranger, un inconnu et un intrus, sans rapport avec quoique ce soit et n'appartient ni à un groupe ni à une famille. Le dramaturge qui opte pour l'anonymat et la carence rejoint le drame moderne car « dans un grand nombre de pièces actuelles, les personnages se caractérisent au premier chef par une totale carence de l'état-civil, par un défaut de patronyme³⁴⁰. » Et en agissant ainsi, le dramaturge entrave le déploiement du réel comme le note également Jean-Pierre Sarrazac,

[l']auteur-rhapsode réfute la coalescence du personnage de théâtre et de la personne humaine. Il entend ainsi éviter toute confusion entre l'art et la réalité³⁴¹.

Par ailleurs, le langage lacunaire et la déficience d'expression relancent la non-existence ; la non-révélation volontaire s'avère un supplément de confusion. Et l'homogénéisation englobe tout portrait brossé à coups de clichés et de généralisations grossières ou hâtives. La figure du personnage rompt avec la biographie réelle et adhère à l'indéfini du langage. Elle s'élabore à partir d'une scission avec une identité graduelle et d'une constante rupture avec son passé. La non-existence tributaire de la non-attribution des répliques à des personnages personnalisés induit l'éclatement du dialogue comme le remarque Michel Corvin,

Le dialogue est le signe de reconnaissance le plus immédiat du théâtre comme genre et qu'il éclate définitivement quand ses éléments constitutifs, les répliques, ne sont plus attribuées à des personnages individualisés³⁴².

Le renoncement de Michel Deutsch à l'indication explicite et abondante, à la précision ou au caractère complet des informations se poursuit. Les didascalies et les notations repérées dans le dialogue, censées renseigner le lecteur sur la représentation mentale des personnages, sont lacunaires. Il en est de même pour la façon particulière

³³⁹ Serge Bonnevie, *op. cit.*, p. 161.

³⁴⁰ Jean-Pierre Sarrazac, *L'Avenir du drame*, *op. cit.*, p. 87.

³⁴¹ *Ibidem*.

³⁴² Michel Corvin cité par Jean-Pierre Ryngaert, *Lire le théâtre contemporain*, *op. cit.*, p. 104.

de se vêtir qui reflète d'habitude la condition et la personnalité du personnage. Quant à l'âge, il n'est pas indiqué directement mais les filiations donnent des renseignements approximatifs. Le langage est dénué de renseignements sur le rang social, le caractère et le rôle des personnages dans l'action, leur situation, leur état civil, leur passé, leur avenir et leurs relations. Il fonctionne constamment mal et la conversation détachée de l'action évince davantage le lecteur/spectateur. Dans *Imprécation dans l'abattoir*, l'incertitude se prolonge dans la deuxième partie où nulle précision sur la manière de se conduire, de réagir ou de s'exprimer des locuteurs ne vient combler l'absence de noms. Les locuteurs introduisent des situations et des points de vue collectifs d'un ensemble d'individus et la généralisation qui s'ensuit induit la désindividualisation et l'automatisme. Le dramaturge se contente de rôles préprogrammés, prévus et inscrits à l'aune des critères génériques qui les placent dans des catégories préétablies. Les personnages rompent alors avec le caractère distinctif de l'univers diégétique et se cantonnent dans des figures traditionnelles tels le père et la mère dans *La Bonne Vie* et dans *Dimanche*. Et l'obligation de se débarrasser catégoriquement de leur spécificité ou de se démentir dans le but de l'adhésion obligée au groupe induit la néantisation intégrale de l'individualité. La dépossession langagière, la diffusion des propos futiles et l'absence d'un arrière-plan culturel qui se présentent continuellement dans les textes examinés rejoignent le personnage du théâtre du quotidien ainsi que le remarque Daniel Lemahieu,

le personnage du théâtre quotidien est disloqué, en panne de mots, en manque de langue ou bien en excès de paroles fautives. Le personnage ne donne pas de leçons. Il est déconstruit, sans psychologie unifiante, sans caractère déterminé³⁴³.

L'émission des discours sans émetteurs précis est une addition de décomposition et d'inexactitude au personnage. La généralisation des énoncés émis recoupe la réclamation universelle de l'absoluité de la désindividualisation et de la standardisation. « Les didascalies fonctionnelles [qui] définissent avant chaque réplique, l'identité de celui qui parle et, à l'intérieur du dialogue, la personne à qui la parole est adressée [...] » ne sont pas pertinentes. *Imprécation 36* et *Imprécation dans*

³⁴³ Daniel Lemahieu, article "Quotidien" in Dict. encyclopédique du théâtre, *op. cit.*, p. 742.

³⁴⁴ Didascalie (théâtre) – Wikipédia ; *op. cit.*,

l'abattoir agencent des répliques sans locuteurs déterminés et dont le changement est, à chaque fois, marqué par un tiret ou avec des locuteurs anonymes (L'homme, La femme). *Imprécation dans l'abattoir* cite ou remet en question des événements de l'histoire contemporaine et ancienne dont les révolutions, les guerres ou d'autres faits reconnus. L'insertion des locuteurs au second acte ne renseigne pas davantage sur la situation contextuelle vu que l'anonymat ou la dénomination incertaine va prolonger l'irrésolution. Lesdits locuteurs s'attribuent les répliques qui sembleraient comme la déduction des sujets traités au premier chapitre et, ce, en optant pour ou contre la restitution du mal. Les bouchers figurent le spectacle monstrueux du passé et mettent en lumière la prolongation du mal à l'avenir. Et l'effondrement de l'étranger préfigure l'échec de toute tentative de mise en ordre. L'individu s'engage dans la voie du mensonge pour échapper à la réalité de la stagnation et admettre la mise en place d'une paix simulée. L'abandon ou la dénégation de l'espace, du temps et des obstacles qui les accompagnent gagne du terrain avec le renoncement des locuteurs à dire leur langage ou à lui substituer le général et le commun. La délocalisation et l'a-temporalisation des discours en résultent et l'incorporation de la parole collective dans celle du personnage est signe de mécanisation. La mise à l'écart de la parole personnelle induit le renvoi du réel.

Le pompier, se redressant brusquement et éloignant d'un geste affolé le flacon de son nez. Non! Jamais d'alcool pendant le service!
Deuxième actrice. C'est un cas de force majeure. Buvez. Je vous l'ordonne! (*Le Souffleur d'Hamlet*, p. 48)

2. LE STATUT SOCIAL EST DANS L'EMBARRAS

2.1 Le balancement

L'incertitude participe de la confusion de la "vraie" identité, de la subordination socio-idéologique, de l'interchangeabilité ou de l'enchevêtrement des identités. Les personnages manifestent des positions ou points de vue qui se repoussent en alternant affection et indifférence, courtoisie et impolitesse. Dans *Skinner*, les personnages "sans papiers" représentent les individus tourmentés par le non-être dans le monde d'aujourd'hui. La perpétuité de leur déchéance est tributaire

du méfait de l'organisation de s'en emparer définitivement. Günther Anders s'exprime ainsi à ce sujet,

[q]ue l'homme dépourvu de papiers authentiques correspondant à sa personne, "passait pour un "néant" ", n'existait pas officiellement, l'histoire l'a confirmé, tout comme le fait que le "tortionnaire", une fois intronisé dans cette fonction, torturait fort réellement³⁴⁵.

L'oscillation de la mère de Bodo entre la figure archétypale de la mère qui s'inquiète trop pour son fils, le chômeur, et celle d'une mère qui ne s'aperçoit pas de ses aptitudes, sur le plan artistique, s'avère invraisemblable (*La Négrresse Bonheur*). Le père de Ginette témoigne d'un balancement caractériel par l'alternance de la galanterie et de l'hostilité vis-à-vis de Rose. La rupture figure/fonction se note aussi dans l'échec de ses menaces car il n'est pas parvenu à changer la conduite de sa fille. Il a constamment proféré des ordres pendant l'absence de Ginette et le ton froid qui en découle contredit le vrai sentiment. Car, tout en désapprouvant son projet qui peut la faire dévier du bon chemin, il tient à la garder proche de sa famille. Le lexème "rentrer", repris trois fois, s'associe progressivement à une menace plus précise illustrant son insistance à renouer avec sa fille. Il se répète moins pour produire un certain effet sur celui qui l'écoute, que pour entendre lui-même la voix secrète de son cœur. Les personnages représentés par Michel Deutsch manquent de stabilité, et l'irrésolution s'inscrit dans deux sources divergentes de signes. Le pompier alterne le passé et le présent, le virtuel et l'actuel, la culture et l'inculture, l'abstrait et le concret, l'idéal et le matériel. Il se sert de la paradigmatique du feu pour décrire son attrait pour Mlle Else, et, l'expression "peut-être" qui en connote la contingence, contrecarre l'excès d'émotions inscrites dans les métaphores spatiales suivantes "un incendie" "un feu soudain" "une bouffée de chaleur". Elles découlent de son univers matériel, opposé à l'affectivité de l'amour, et l'inadéquation au contexte va creuser de plus en plus l'instabilité.

³⁴⁵ Günther Anders, *op. cit.*, p. 75.

Le père: Si vous la voyez, dites-lui que ça suffit comme ça... Dites-lui que si elle continue à faire ce qu'elle fait et si elle ne rentre pas chez elle... Dites-lui qu'elle est mineure... Si elle ne rentre pas, je la ferai chercher par les gendarmes. Je saurai la faire rentrer dans le droit chemin! Vous pouvez compter dessus!" (*Dimanche*, p. 77)

Le pompier. Ah, mesdames. Peut-être. L'émotion, voyez l'émotion. Je tremble. Un incendie. Un feu soudain. Une bouffée de chaleur et la fumée qui asphyxie les yeux et le cœur. La flèche de cupidon, voyez-vous. Ainsi être là dans la loge de la grande Mademoiselle Else... (*Le Souffleur d'Hamlet*, p. 48)

Les agissements ou les attitudes qui prêtent à confusion ou qui connotent un dédoublement participent du balancement destructeur. La manière d'agir et de dire de Rose connote son attirance sexuelle pour Ginette. Son statut de femme est alors mis en doute et sa déformation s'inscrit essentiellement dans sa suppression scénique. Elle est placée hors de son rang et l'écriture dramatique procède à sa dévalorisation de diverses façons. Son assimilation à l'homme nécessite un peu de déguisement qu'elle est disposée à faire et Marie recommande une technique supplémentaire pour le parfaire. Elle réalise avec plaisir et satisfaction son rôle d'homme. De plus, elle est jalouse de René, et sa désignation par "le chômeur" connote la rivalité qu'elle ressent vis-à-vis de lui (*Dimanche*, p. 45). Elle s'associe à Ginette pour ne plus former qu'une seule personne, le "tu" qui fusionne dans un "nous" englobant les deux, confirme sa correspondance à l'homme. Ce côté viril converge vers l'homosexualité. Rose flatte Ginette et défend la beauté de ses jambes et, ce, en acceptant une affection inadmissible. Le doute s'insinue de nouveau à cause de son accusation par le père de perversion ou d'une relation suspecte avec Ginette. La collaboration des signes sur le personnage en tant que sujet de l'énoncé et objet de l'énonciation appuie l'ambiguïté. *Imprécation 36* manifeste un autre cas d'homosexualité où, à l'instar des autres couples, deux femmes annoncent leur séparation.

Rose: Regarde, si je me mets du noir et puis si je souligne encore les sourcils et encore un peu de noir sur les cernes, on dirait un mec.

Rire de Ginette

Marie: Charbonne les yeux – oui, fronce le sourcil – Les beaux yeux noirs! Oh le beau garçon!

Rose. Je te plais? (*Dimanche*, p. 44)

Rose: [...] si tu gagnes le concours... Ginette, tu dois gagner!

Ginette: Tu crois...

Rose: Tu peux le gagner... si tu le veux. Tu peux le gagner! Pense à nous!(*Dimanche*, p. 28)

Rose: Ginette, tes jambes sont aussi belles que celles des filles qui présentent les collants et toi, tu es plus souple!... Toi ou une autre, ce n'est pas pareil, mais c'est si difficile à comprendre... Personne ne veut comprendre... (*Dimanche*, p. 26)

Le père. [...] Des femmes ensemble!... Et quelles femmes!... Que crois-tu qu'une fille comme Rose peut lui apprendre... Ginette n'a pas dix-huit ans! L'autre en a trente! Tu veux en faire une putain? (*Dimanche*, p. 23)

Deuxième femme. Voilà des yeux qui sont sur le point de passer de l'admiration à la fureur jalouse – la folle passion attisée par la jalousie... Quelle emprise tu sais garder sur ton humeur, chérie... ! Embrassons-nous ! (*Imprécation 36*, p. 40)

La subordination sociale, idéologique et morale fait également subir aux personnages la dégénérescence et l'interchangeabilité provoque la suppression réciproque. L'adoption des particularités de l'autre induit l'absorption de l'individualité : Nicamor s'incorpore dans Yakov en s'appropriant ses pensées et en reproduisant à la lettre ses propos. Il creuse, par ce faire, l'indécision en restreignant sa contribution individuelle. Il recompose à sa façon le point de vue de Yakov concernant la volonté de Skinner d'amener Leila avec lui envers et contre tous. Le glissement caricatural dans le théâtre classique fait perdre au langage dramatique sa valeur et leur consistance aux locuteurs. A la manière du confident, Nicamor s'expose ironiquement en l'image de son maître et reflète sa façon de penser et de dire. La parodie et la répétition prennent part au comique machinal qui révoque la gravité de la situation comme le note Leila Hawi,

La réitération d'un syntagme entier fonctionne à la fois comme parenthèse qui annonce un changement de sujet et comme élément de mécanique. Selon Bergson, le comique consiste à plaquer du mécanique sur du vivant³⁴⁶.

Yakov qui profère, identiquement à Nicamor, une réplique déstructurée dément aussi la particularité et l'exactitude. Il en est de même de Mlle Else contaminée par le tic du pompier (*Le Souffleur d'Hamlet*, p. 48). Le répétiteur est le boucher qui a renoncé à sa personne pour renouer avec une autre et en adopter la façon d'agir. Il s'est muni de la serviette et vient pour donner, à la place du directeur, la leçon à l'acteur. Néanmoins, ses lacunes attestent son inculture et sa faculté douteuse d'enseigner se note dans l'emploi du conditionnel "je ferais" (*Le Souffleur d'Hamlet*, p. 104). Skinner, Jules, Bodo et Ginette s'avèrent des antihéros. Le renoncement aux qualificatifs requis porte

³⁴⁶ Bergson cité par Leila Hawi Chamoun, *Lire Mademoiselle Ma femme De Labiche*, op. cit., p. 34.

atteinte à "l'effet de réel", à l'homogénéité d'une situation et à la concordance personnage/situation. Bodo manque d'intérêt car il a été indésirable dans le passé et il l'est toujours dans le présent et la permanence de son état atteste sa désintégration constante. Sa manière d'agir ou de parler, de se vêtir ou de se tenir physiquement dans l'espace atteste sa passivité, signe de décomposition. Le fonctionnement actantiel de Ginette dément sa place centrale dans l'action dramatique. Cette héroïne indiscutable et perpétuellement en scène a raté sa fonction syntaxique. Elle n'est pas arrivée pas à se constituer en sujet de l'action et son désir est non rassasié, d'où l'aspect tragique de sa quête qui débouche sur une fin funeste. Quoique représentés, quelques-uns des personnages ont des fonctions subsidiaires, comme les choristes dans *La Négresse Bonheur* et les protagonistes qui commentent l'état de Ginette à la dernière scène dans *Dimanche*.

Nicamor. Horribles conditions. Nicamor pense comme Yakov, ouais. Vois pas problème solution Skinner. Besoin sang – toujours solution flash rouge terminé. (*Skinner*, p. 54)

Yakov. Ah ! Tu me déçois Skinner. Tu me déçois. Je te prenais pour un type sérieux. Nicamor. Ouais, on te prenait pour un type sérieux, amigo. (*Skinner*, p. 55)

Nicamor. ... Pièges qui fonctionnent le mieux sont ceux qu'on se tend à soi-même. (*Skinner*, p. 55)

Yakov. En rupture de songe, mon pote, le ciel dans une flaque de sang. Quelle misère. Surprise! (*Skinner*, p. 69)

D'autres se manifestent exclusivement dans l'énoncé sans contribution aucune à l'action dramatique, sinon illustrative. Dans *Dimanche*, Raymond est uniquement cité et sa suppression est secondée par sa situation de mari évincé. Ils sont, pour la plupart, des figurants qui n'influent pas sur l'action dramatique et leur contribution s'arrête à la narration. La réduction de leur valeur dramatique fait écho à la carence existentielle de l'individu dans l'univers. «En tant que créature le personnage dramatique est – au sens propre comme au sens symbolique – défiguré. Au lieu d'atteindre à l'individualité, il se dépersonnalise à l'extrême³⁴⁷.»

³⁴⁷Sarrazac Jean-Pierre, *L'Avenir du drame*, op. cit., p. 84.

Awa. Parce qu'ici, il n'y en a pas une qui voulait de toi!
Bodo. Dis pas de conneries!
Awa. Y'en a pas une qui voulait de toi. (*La Négrresse Bonheur*, p. 13)

Bodo, en survêtement de sport, boit du schnaps les coudes sur la table. [...]
Et encore un !
Bodo regarde la télévision, les yeux écarquillés et la bouche ouverte. (La Négrresse Bonheur, p. 9)

2.2 A la poursuite d'une image satisfaisante de soi

Les personnages représentés par Michel Deutsch sont dépersonnalisés et dépouillés de spatialisation et de stabilisation. Ce sont des figures éclatées, des “détraqués mentaux” qui présentent des troubles de pensée. Leur difficulté à s’orienter dans l’espace et le temps et l’outrance de leur parole et de leur gestualité corroborent leur éclatement et surtout leur échec professionnel. L’illogique induit l’aliénation du locuteur et la rupture figure/fonction.

L’inculture et la désintégration des acteurs provoquent la disparition de l’espace dramatique et, par voie de conséquence, l’annulation de l’expression du réel. Dans *L’Empire*, le signifiant “avant” dans l’expression “passer avant” signifie devancer et non plus “être avant” dans le temps tel que le protagoniste l’a entendu (p. 16). Le sens du lexème “scénario” oscille entre le signifié d’un texte regroupant les dialogues et les indications techniques nécessaires à la réalisation du film et celui du déroulement de l’action politique organisée en Indochine. La confusion qui en découle débouche sur la non-information et la relégation du lecteur-spectateur. Dans *Le Souffleur d’Hamlet*, nous notons, entre autres, le calembour basé sur l’homonymie “bang, Cao Bang” et la polysémie, tributaires du comique de mots qui dédramatisent la situation. Le lexème “souffler” exprime à la fois parler à voix basse et respirer (p. 20-21, 23). La “clé” renvoie alternativement à la porte et au facteur de la compréhension (p. 68-69). Par ailleurs, les comportements ridicules rajoutent de l’invraisemblance aux personnages, supposés représenter le réel, et les gestes qui s’accomplissent à outrance, relèvent de la rupture déconcertante figure/fonction. Les pleurnichements de Mlle Else provoqués par le retard de son costume et le malaise du pompier lors de sa rencontre de l’actrice préférée de sa grand-mère s’avèrent démesurés (p. 48, 50). De même, il est incroyable que le boucher (= le répétiteur) ait peur du crâne (p. 105). Le directeur s’attribue

maladroitement les dispositions de l'autre en se glissant dans un espace qui n'est pas le sien et ses tentatives régulières à se définir échouent. L'autodéfinition recommencée fait écho à la tentative forcée d'adhérer à l'identité et à la localisation qu'il ignore. La reprise s'avère une confirmation d'existence autant pour soi que pour l'autre. Le déplacement des mêmes signes d'un signifiant (le directeur de théâtre) à l'autre (je) est signe de perte. De plus, la soumission de la concierge aux ordres destinés normalement au Souffleur, qui ressort du glissement des signifiants d'un référent à l'autre, est signe de son trouble. La prise de position négative du directeur vis-à-vis de la femme de ménage inclut une connotation axiologique dysphorique. Le syntagme "du balai", faisant écho au balai que tient la femme de ménage, induit un lien caricatural qui tourne en dérision le rapport fond/forme. En outre, les instructions du directeur fonctionnent mal et leur non-évolution dans le temps est définitive. Sa dévaluation s'effectue aussi par le fait de demander au Souffleur d'avoir une main manucurée (p. 16) ou une main d'alpiniste (comparaison p. 17). Sa figure continue à diminuer et son discours, truffé d'excentricités et d'erreurs, est vidé de son contenu à cause du Souffleur qui s'enfuit en refusant ses conseils ou mises en garde qu'il émettait avec insistance. Le directeur fait preuve de faiblesse et les références culturelles qu'il profère constamment sont déviées de sens et creusent davantage son rapport au réel ainsi que le constate Leila Hawi,

la mobilité des fixations intertextuelles des pastiches et parodies, producteurs des décalages hétérogènes à la figure du personnage, se développe en mi-séquences extrêmement rapides et variées³⁴⁸.

Kayser. *A farewell to Indochina?* ... Ah oui, je me souviens. C'est ce film dont vous m'avez parlé. Un excellent film dont je suis le scénariste.

Homer. Le scénario vient de changer, justement. Bang! Cao Bang !...Dernières images du film : un type fait exploser la tête à un autre type. Bang ! (*L'Empire*, p. 34)

L'Habilleuse. [...] Vous n'allez pas vous remettre à pleurnicher ! *Désignant la deuxième actrice*. Que va penser madame...*A Mlle Else (Le Souffleur d'Hamlet*, p. 63)

L'oncle. *Prenant la main du directeur et la serrant avec effusion. (Le Souffleur d'Hamlet*, p. 29)

[...]

L'acteur, *se jetant dans les bras de l'oncle*. Hello, dear uncle! So nice to see you? Tu ne me reconnais pas? [...] (*Le Souffleur d'Hamlet*, p. 29)

³⁴⁸ Leila Hawi Chamoun, *Lire Mademoiselle Ma femme De Labiche*, op. cit., p. 23.

Le pompier. Vous êtes son actrice préférée. Depuis vingt ans, elle vous admire. Pas de jour depuis vingt ans où elle n'a parlé de vous. C'est long, vingt ans.
Le pompier, pris d'un malaise soudain, s'effondre sur le canapé. (Le Souffleur d'Hamlet, p. 48)

Le directeur de théâtre le sait.
Je le sais. (*Le Souffleur d'Hamlet*, p. 12)

Le directeur. Renvoyé! Il est renvoyé!... Et vous... Vous aussi, vous êtes renvoyée pour avoir importuné votre directeur en pleine répétition avec les salades ineptes d'un souffleur sans scrupules!... Un garde-à-vous impeccable... (*Le Souffleur d'Hamlet*, p. 23)

Le directeur, à l'acteur. Taisez-vous ! A l'oncle. Cher monsieur, permettez-moi de vous faire remarquer qu'ici c'est un théâtre – admettons que ce soit encore un théâtre. En tous les cas, je l'annonce à tout le monde, et aussi longtemps que je serai le directeur, ce soir, au moins ce soir encore, ce théâtre est un théâtre. (*Le Souffleur d'Hamlet*, p. 30)

La crise du personnage fait dévier l'espace, le langage dramatique ou la gestualité du bon sens. Dans *Le Souffleur d'Hamlet*, les paroles extravagantes que les acteurs énoncent font perdre à l'espace dramatique la consistance. Le geste "acrobatique" de l'acteur qui souligne sa difficulté à s'orienter dans l'espace et le temps / *Entre en sautillant l'acteur. Il tient un coussin à la main / (Le Souffleur d'Hamlet, p. 17)* recoupe l'affirmation du directeur que les acteurs sont des "perroquets et singes". L'acteur qui dit "[c'] est pas le moment" va mettre en relief l'inconvenance temporelle des salutations de l'actrice (*Le Souffleur d'Hamlet*, p. 27). La récupération de l'espace saltimbanque, le sien, qui se développe à l'écart de l'ici, compromet l'espace théâtral. Et vu que l'acteur et le répétiteur sont dénués de savoir-faire et d'arrière plan culturel dans l'exécution de leur fonction, ils détournent "la salle de répétition" de sa fonction prévue. L'acteur manque de moyens pour coder ses idées ou décoder le langage, et les métaphores spatiales, qui découlent de son univers matériel, s'oppose à l'univers culturel de la représentation. L'excès de détails insignifiants et le glissement de la lumière/rayonnement à la lumière/connaissance attestent sa désorientation. Il est sujet à plusieurs relégations et le sens est contrefait. Il est dans une position de second plan et son langage ne s'accorde nullement à l'espace dramatique ; il y a divergence espace/personnage/action. Ses ordres qui manquent d'efficacité décuplent son échec d'acquérir la position d'un acteur de qualité. D'après le répétiteur, il manque de dextérité, il ne prend pas au sérieux ce qu'il vient de dire. L'adverbe "souvent" connote l'occupation omniprésente et abusive de la totalité de l'espace et du temps dramatique par des acteurs maladroits. Le répétiteur, le soi-disant directeur, enchaîne

sur l'absurdité en reprenant la suite de l'énonciation de l'acteur sur les mots lumineux/non lumineux. Il est dans un état d'extrême perplexité, se plaint continuellement, et sa dénonciation de l'aberration de l'acteur accentue la sienne. L'auto-accusation sous-tend la divergence figure/fonction car quand le temps est venu pour apprendre l'anglais à l'acteur, le répétiteur s'avoue impuissant à le faire car il a perdu son diplôme. Sa constatation relève de l'aberration qui stérilise le sens. (*Le Souffleur d'Hamlet*, p. 98). La rupture cause/effet et l'absurdité qui cumulent dans son discours mettent en doute sa personnalité. Son discours est imprégné d'irrationnel : le syllogisme est mis en défaut car la troisième proposition ne résulte pas logiquement des deux premières et les lexèmes "exactement", "par conséquent", "c'est logique" sont hors de propos. Les discours contradictoires puisent également dans la figure éclatée et "sans contours précis". Les références à Œdipe sont ridiculisées et les on-dit impliquent la non-individualité inhérente à la rupture figure/fonction. Le latin et l'allemand entraîne l'écart spatial réitéré par l'exagération ; les expressions qui le soulignent "l'obscurité la plus totale", " tous les risques", "une série d'obstacles", "gravement blessé" (*Le Souffleur d'Hamlet*, p. 96). Par ailleurs, la légèreté psychologique et existentielle de Mlle Else se double de son échec professionnel. L'emploi abusif de l'adverbe "largement" reprend en substance son émotion démesurée et le comique de mot induit l'auto-mépris. Sa grossièreté trahit davantage son statut d'actrice ; elle désigne le costumier par "pédé" et par l'expression "que cette tante se débrouille" parce qu'il a fixé une heure pour l'essayage du costume qui ne lui convient pas. La mégalomanie du directeur de théâtre est contrecarrée par la destitution de son statut social et par la spoliation de son pouvoir. Les expressions "un metteur en scène de mon talent" et "je me devais" sont inopérantes. Et la parole de la concierge "Il y a quelque chose qui ne va pas, monsieur le directeur?" confirme sa dénégation (*Le Souffleur d'Hamlet*, p. 69). La constatation d'une personne détraquée dément la surestimation des capacités intellectuelles. Les signes d'identification sont en porte-à-faux et les références à des institutions culturelles ne sont pas pertinentes.

Le dramaturge suggère le dépeuplement du théâtre à cause de l'extension de l'obscurantisme et la fin de la première scène dans *Le Souffleur d'Hamlet* en est une représentation métaphorique. Le souffleur s'est libéré définitivement, l'actrice s'en est allée avec son oncle et le directeur a eu une crise cardiaque. La réapparition de la

femme de ménage, avec ses propos et ses argumentations absurdes de substitution, atteste le bouleversement néfaste et irrévocable. Le théâtre imprégné désormais de non-sens, se désagrège.

Voix de l'acteur. «What, is Horatio there? »

Voix du répétiteur. Ciao! Je viens pour votre leçon d'anglais.

Voix de l'acteur. «Welcome, Horatio; welcome, good Marcellus! »” (*Le Souffleur d'Hamlet*, p. 91)

Voix de l'acteur. [...] Je dois me plonger, m'immerger, me noyer dans l'univers de Shakespeare, ne plus manger que de la viande crue. Je dois vivre l'anglais du Hamlet de l'in-quatro de 1603, et celui de l'in-quatro de 1604-1605, et celui de l'in-folio de 1623!...” (*Le Souffleur d'Hamlet*, p. 94)

Voix du répétiteur. Exactement, vous venez de reconnaître qu'il est impossible d'écrire vingt-huit mille livres – ce qui en soi est déjà une absurdité ! – en tous les cas il est impossible d'écrire tous ces livres dans le noir et par conséquent vous êtes bien obligé d'admettre qu'il est tout à fait impossible aussi de donner une leçon d'anglais sans lumière. C'est logique.

Voix de l'acteur. Pas du tout, mon cher. Pas du tout. (*Le Souffleur d'Hamlet*, p. 93)

Mlle Else. Ils ont tous leurs costumes, et de moi on exige que je me lève à onze heures du matin! Vous ne trouvez pas que c'est une raison largement suffisante pour pleurnicher? (*Le Souffleur d'Hamlet*, p. 40-41)

Voix du répétiteur. Avec moi, ça ne prend pas. Si vous voulez vraiment apprendre un minimum d'anglais, mais j'en doute. Il n'y a plus une seconde à perdre. A moins que vous n'ayez un défaut de prononciation. Ce qui arrive souvent. (*Le Souffleur d'Hamlet*, p. 97)

2.3 L'interversion du rapport dominant à dominé

Le personnage est dans l'épuisement complet et le rapport de force est en défaveur du maître ou propriétaire. Le rapport dominant à dominé s'expose alors au renversement ou à l'infraction et les espaces au disfonctionnement. La déstabilisation qui en découle est décuplée par la désintégration. Nous notons, entre autres figures en distorsion, le professeur dans *La Bonne Vie*, Philarmonic dans *La Négrresse Bonheur*, Rose dans *Dimanche* et le directeur de théâtre dans *Le Souffleur d'Hamlet*.

Le professeur n'est pas maître dans son espace car il est impuissant à maintenir sa supériorité de chef du travail. Il se voit obligé de céder aux conditions de Jules, à ses empêchements ou à sa volonté de poursuivre ou d'abandonner le travail. Il est dans une situation inférieure à l'autre “désiré”, les phrases interrogatives remplacent les impératives et l'ordre personnage/personnage, personnage/espace fonctionne mal. Le directeur de théâtre exige du souffleur une manière de faire subordonnée à son rôle en

l'exhortant à apprendre le texte, à répéter et à s'enfoncer dans le trou. De même, il s'en prend violemment à la femme de ménage, l'agresse et lui commande continuellement de quitter le lieu, le sien. Il est provocant, gronde toujours ses employés et sa manière d'agir vis-à-vis des acteurs recoupe celle d'un maître qui a tout le pouvoir. Toutefois, ses instructions inopérantes mettent en défaut sa fonction de responsable et provoquent l'établissement d'un espace troué. Le présent de l'indicatif prend la place de l'impératif qui correspond à un ordre absolu et les prescriptions se transforment en recommandations. Le manquement à l'ordre ordinaire s'est avéré : plus tard, le souffleur s'en va, sans tenir compte de ses ordres. L'actrice condamne sa façon d'agir, se moque de lui et arrive toujours en retard sans obéir à la consigne d'exactitude. L'attitude des acteurs envers lui confirme son imperfection et sa faiblesse à se constituer en sujet.

Le professeur. – Faisons le maximum aujourd'hui alors.
Jules. – Je fais ce que je veux. (*La Bonne Vie*, p. 131)

L'acteur. Vous m'avez fait perdre le fil... Ah, on peut dire que vous avez le don pour faire perdre le fil à tout le monde. (*Le Souffleur d'Hamlet*, p. 23)

Au souffleur. Plongez dans le trou !
Exécution !
Se souvenir de mes conseils :
Se contenter de répéter.
Oublier les mauvaises pensées –
le syndicat, la mémoire et tout ça...
Hop ! Se contenter de faire son travail dans le trou. (*Le Souffleur d'Hamlet*, p. 17)

La Négresse Bonheur n'échappe pas à cet état de choses et le personnage est souvent aux prises avec le déséquilibre. La mère de Bodo, tout en étant la propriétaire de la maison, est troublée par l'intrusion importune d'Awa, l'étrangère, qui s'installe dans sa chambre ; de plus elle doit se résigner à sa présence. Philarmonic échoue à faire régner l'ordre et à détenir le pouvoir de diriger et de commander les choristes. Bodo, l'un des choristes, se permet à sa guise, l'absence aux répétitions pour dix fois et fait perdre aux choristes le déplacement à Bergell qu'ils préparaient depuis trois mois. Il n'assume même pas la responsabilité de son désengagement et s'attend à des excuses de la part d'Aldi. Philarmonic qui s'apprête à les lui faire à la place de ce dernier fixe davantage la disjonction figure/rôle et la transgression des lois de l'espace. Son déclassement et le développement d'un espace anonyme sont confirmés par la substitution des phrases déclaratives aux impératives. Le statut social de Bodo

participe aussi de la même déchéance. Awa met en relief ce dérèglement en accordant la qualité de virilité à l'homme de sa maison. Or, Bodo ne remplit plus sa fonction et n'agit plus en maître, trahissant alors l'ordre réel dominant/dominé.

Philharmonic. Bodo ! Aldi manque de classe. N'écoute pas ce qu'il dit. Il a une journée harassante et il est énervé. Pense à la chorale. La musique. La musique avant tout. Dis-toi bien que la musique passe avant tout... D'ailleurs Aldi s'apprête à te faire des excuses. Pas vrai Aldi ?

Bodo. Dans ce cas... C'est vrai ça Aldi ?

Philharmonic. Évidemment ! (*La Négresse Bonheur*, p. 29)

Awa, qui s'est arrêtée de chanter. J'habite dans la maison de mon mari. Qu'est-ce que c'est un mari qui n'est pas le maître dans sa maison? En tout cas ce n'est pas un homme! Et Bodo est un homme, ça, je peux te l'affirmer. Et puis je suis sa femme. Donc, c'est ma maison. (*La Négresse Bonheur*, p. 24)

2.4 Le déferlement d'Eros

Le désir amoureux fait partie de l'aire du moi qui se déploie hors de l'espace actuel ou de l'intégration de l'individu dans celui-ci. Il est donc neutralisé de différentes façons, étant soit objet de perversion, soit remis en cause, soit complètement nié. Le sentiment de frustration s'impose dans tous les espaces et l'échec du désir a trait au présent et au passé. Si Michel Deutsch a avant tout choisi de rejeter le sentiment de bien-être c'est pour rendre compte de l'atrocité de l'insatisfaction. Le contentement s'expose alors à la réduction ou à l'irrésolution, l'écart à l'autre s'effectue spatialement et la cohérence sémique geste/parole va fixer le renvoi de l'érotisme. "Le sexe est soumis ici à une économie parcimonieuse³⁴⁹" et l'interchangeabilité relève d'un sort commun d'exclusion. Patrice Pavis confirme la carence de l'amour dans le monde actuel,

[n]ous sommes entrés dans un monde inexplicable où l'échange, la dialectique, l'altérité sont bloqués, et singulièrement le "jeu de l'amour", son expression désintéressée³⁵⁰.

³⁴⁹ Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, Editions du Seuil, Paris, 1972, p. 164. Nouvelle édition.

³⁵⁰ Patrice Pavis, *Le Théâtre contemporain*, op. cit., p. 97.

L'amour n'apparaît qu'en filigrane, l'espace du désir est refoulé et les relations d'amour déclinent. Tel est le cas de la relation de Ginette et de René qui faiblit. Au début, ils sont très proches l'un de l'autre. René est fasciné par Ginette et ne voit plus en elle l'enfant d'autrefois mais une jeune fille charmante qui séduit les hommes et suscite leur désir (*Dimanche*, p. 19). De son côté, Ginette cherche à se rapprocher de lui et lui demande un baiser qui, ayant une valeur sensuelle certaine, va confirmer son plaisir. L'association du langage dramatique et de la gestualité véhicule un sens en rapport direct avec la situation d'attraction. Puis à la deuxième rencontre, elle cherche à se séparer de lui et le refus résultant annule tout rapprochement physique. Il n'y aurait plus alors échange ou consentement mutuel et l'insatisfaction des amants induit la non-spatialisation du désir. Les syntagmes "ne me touche pas", "n'approche pas" relèvent de l'éloignement imposé qui provoque la carence d'affection. Le pré voit naître un amour d'une grande timidité : René a essayé en pure perte de se rassasier et tout son effort se résume dans le changement de la fonctionnalité du pré en un lieu de désir. Il tente d'extérioriser ou de concrétiser la dialectique amoureuse implicite et de rétablir l'échange bloqué par le refus de Ginette mais les actions s'arrêtent à peine esquissées ou à peine envisagées. René ne parvient pas à exprimer son sentiment et le geste qui continue l'action engendre une manifestation allusive de l'amour qui va prolonger l'insatisfaction. Les actes et les propos qui ressortent à une attitude prudente, et l'ajournement de l'aveu décalent davantage l'affection /*Un autre jour...Il est tard.* / (*Dimanche*, p. 21). La révélation ultérieure n'opère pas de changement favorable car le recours au geste pour s'extérioriser crée une situation incommode et bâtie sur le non-dit. Ce n'est pas l'espace de l'attaque par la parole stratégique mais par l'acte. Cet en-dehors géographique va coïncider avec son en-dehors psychique où va s'inscrire le plus ouvertement son inclination. Il s'agit d'un moment d'intensité tragique inhérente à la violence des sentiments et au jaillissement furieux de la frustration. L'obscurité qui connote l'intimité manquée s'étend simultanément à la gestualité inachevée en enfonçant les deux amants dans le néant. Le refus de Ginette précipite René dans un amour malheureux et provoque son suicide. La négation du désir est une neutralisation de l'autre et de soi car Ginette sombre dans la détresse après la mort de René (II, 10). La mort est une rupture définitive et tragique. L'amour

tel que Michel Deutsch l'entend rejoint la conception de Roland Barthes qui s'exprime ainsi

l'amour se construit selon une économie masochiste ; le désir et la frustration se réunissent en lui comme les deux parties d'une phrase, nécessaires à proportion du sens qu'elle doit avoir³⁵¹.

René se jette sur Ginette et tente de l'embrasser sur la bouche, la jeune fille se débat. Le repousse et finit par le gifler... (Dimanche, p. 33)

La frustration s'aggrave ; l'ambition de Ginette qui se déploie dans un drame individualiste où, à la place "destinataire", il y a une force "individuelle" qui se confond avec le sujet reprend le renoncement à l'amour. « [Ledit] drame dont le caractère individuel sera fortement marqué³⁵² » s'opère alors en l'absence d'une force poussant le sujet à agir car Ginette est le sujet, son objet de désir est sa propre personne et son rêve est d'être une majorette de premier rang pour voyager en Amérique. Elle occulte volontiers son penchant pour René et se consacre à l'entraînement et, ce, en se lançant dans un projet qui décale le désir amoureux. *Dimanche* déploie donc une situation de refoulement puisque «le schéma actantiel est la véritable syntaxe de l'action dramatique qui rend compte des structures profondes de l'œuvre³⁵³.» Néanmoins, elle avoue son amour pour René après sa mort. Comme si l'amour naissait dans la perspective même de son échec et ne pouvait se nommer qu'au moment où nous le constatons impossible. Et « c'est conformément au vieux mythe d'Orphée, la perte même définit l'amour³⁵⁴ » Le désir est victime de l'impossibilité de l'aveu. Le gardien reconnaît son attrait pour Ginette tout en étant impuissant à le dire explicitement. Il vante ses vertus singulières et se considère comme son double en utilisant le pronom "on" qui inclut les deux. Le désir sexuel est dénoté dans le syntagme "je trouve admirable" et le sème est associé à l'expression "nous sommes seuls". (*Dimanche* ; p. 66).

³⁵² Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I, op. cit.* p.58.

³⁵³ Jean-Pierre Ryngaert, *Introduction à l'analyse du théâtre, op. cit.*, p. 60.

³⁵⁴ Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture, op. cit.*, p. 164.

L'inhibition du désir est aussi présente dans *La Bonne Vie* (p. 137-138). La redondance sémique geste/parole appuie la signification de la défaillance et du refus sentimental car le désir est refoulé et le geste affectif est inachevé (p. 137). L'espace évoqué du travail déploie aussi le vice qui résulte de l'exploitation sexuelle des employées par le chef de travail dans la société de corruption. Le discours proféré se rapporte aux caractéristiques physiologiques de la sexualité (p. 148). La frustration du désir s'impose et l'amour perdu fait écho au "paradis perdu" dans *Skinner*. L'amour qui naît au sein de la peur s'accompagne du défi avec le temps qui passe et de la quête d'un espace qui garantirait le bien-être. Esseulé, Skinner implore Leila de s'unir à lui et la reprise de l'expression "épouse-moi" correspond à une demande pressante. Or, celle-ci répond négativement à sa proposition d'amour et l'incite avec insistance à la quitter. Dans *L'Empire*, l'annulation du désir se lie au passé qui réapparaît et vient s'interposer entre les amants (Homer et Théa). "L'ombre" disposant d'un "lien d'attache" avec l'espace n'est autre que Kayser, l'amant d'autrefois. La sexualité qui couvre le dialogue des personnages se cantonne à l'immatériel dans *La Négrresse Bonheur*. Elle fait constamment partie du désigné ou du suggéré ou se réduit à une représentation mentale où nul contact corporel ne se réalise. Comme si le personnage s'attachait d'une manière virtuelle, conditionnelle à l'autre. C'est la castration ; Bodo présente l'image d'un déclassé acariâtre, en proie à une profonde insatisfaction, qui porte atteinte à la prescription de l'espace. Ledit désir succombe et l'intérêt particulier qu'Awa porte à la relation conjugale passe inaperçu par l'autre qui s'est délié définitivement de son engagement marital, il y a six mois. L'évocation des tendances comportementales désorientées et des mécanismes physiologiques instinctifs recourent la grossièreté de la manière de parler. La délectation voyeuriste participe de la déchéance érotique et de la non-interaction du voyeur avec son sujet. Bodo passe son temps à regarder des films pornographiques. Ce qui rejoindrait le terme utilisé dans un contexte élargi : « on parle de voyeurisme du téléspectateur face à des images ou événements touchant des personnes humaines dans leur intimité ou dans leur chair³⁵⁵. » La sexualité qui s'exprime explicitement et implicitement par les expressions "cul", "reluquais", "porno", "nichons", "fesses", "le démon de midi",

³⁵⁵ Voyeurisme – Wikipédia ; fr. wikipedia.org/wiki/Voyeurisme. Dernière modification de cette page le 30 avril 2014 à 19 : 59.

“un film comme celui-là”, “tu peux pas penser à autre chose?...”, “pense donc à autre chose, ma gazelle...” s’avère être purement conceptuelle. Le renvoi absolu de l’érotisme s’inscrit dans la correspondance des propos d’Aldi et de Kikèr. Les charmes d’Awa engendrent des situations analogues de séduction irrésistible. Or, tous partagent les mêmes pensées vis-à-vis d’elle et encourent la même neutralisation, faute d’accessibilité.

Leila boit puis tend son verre. Sers-moi encore... et oublie-moi. Tu m’entends ? Oublie-moi ! Elle vide le verre d’un trait, se lève, tourne le dos à Skinner et s’en va. (Skinner, p. 63)

Homer. [...] Alors cette ombre entre nous, mon amour ?... L’ombre portait-elle un chapeau ? (L’Empire, p. 57)

Bodo. Essaie un peu ! Lève-toi et je t’en fous une !

Awa, *qui rit*. Ça fait six mois que tu n’as jamais eu le courage ! Un homme, un vrai, il n’hésite même pas une seconde. Toi, ça fait six mois ! (*La Négrresse Bonheur*, p. 13)

Aldi

une reine du sexe (p. 44)

elle est belle et chaude, chaude à faire fondre la neige

une putain qu’on a envie de prendre dans ses bras

d’embrasser et de caresser toute la nuit

pas un d’entre nous qui n’ait osé la regarder dans les yeux

On pensait tous à la même chose

Pense à la négresse. Ses fesses rebondies et ses cuisses

Kikèr

Elle était brûlante dans sa robe de mariée immaculée

vous avez tous envie de lui mordre les lèvres, de lui lécher le cou

Qu’est-ce que vous avez à écarquiller les yeux ?

Vous la voulez tous – vous lui tournez tous autour

CHAPITRE 7. L'IDEAL DE MICHEL DEUTSCH : INTERROGER LA FAÇON DE L'ART DRAMATIQUE DE TRAITER DE LA REALITE

Avec l'esprit perspicace et l'engagement d'un homme de lettres, Michel Deutsch met en lumière les dysfonctionnements existentiels et examine la façon dont l'art dramatique les traite. Selon lui, la représentation du réel ne procède pas de l'imitation, il se crée, se développe et s'affirme au moyen d'une écriture dramaturgique avec des structures nouvelles. La reproduction littérale des activités quotidiennes compromet l'expression du réel. Le dramaturge qui s'incorpore constamment dans ses personnages laisse paraître ses points de vue en prescrivant une manière de penser contraire à celle qui est établie et en faisant admettre des raisonnements a posteriori. C'est à travers le signifié second et les discours intertextuels dissociables des figures des personnages que transparait sa profession de foi. Jean-Pierre Sarrazac, le note ainsi,

Le projet d'un auteur-rhapsode opérant une médiation affichée entre les personnages mais aussi entre ces derniers et les spectateurs commence d'être mis en œuvre³⁵⁶.

1. Le rejet de l'admis et de l'immédiat dans la saisie de la réalité

Michel Deutsch annule la contribution des partis pris dans la saisie de la réalité de la situation. Elle est condamnée à disparaître sous l'effet de la sélection ou de la transmission des renseignements erronés. En dissimulant la vérité, l'ordre la précipite dans un état de vide ou il la fixe à son gré, acte de déformation. Dans les moments présents, le règlement est d'abuser de la crédulité des gens en leur faisant croire ce qui n'est pas de l'ordre de l'exacitude et, corollairement, la non-identification altère le correct ou en inhibe le déploiement. Le dramaturge qui se mobilise pour faire échec aux informations fournies par les sens affirme que le réel ne s'incarne nullement dans l'impression immédiate. Il prescrit le changement des principes de perception admis et sollicite l'attention des auditeurs et des observateurs sur les signes diffusés. La réflexion comme fondement du jugement est préconisée pour une mutation de l'ordre préconçu et l'attention vigilante qui exige "la soumission

³⁵⁶*Nouveaux territoires du dialogue, op. cit.*, p. 13.

de l'objet au sujet” va assurer la connaissance. Le tout est dans le regard complet et détaillé qui garantirait le discernement ou la mise au grand jour de ce qui est caché. C'est faire un jugement ou une interprétation de la réalité du monde en allant au fond des choses. Le dramaturge dissocie le réel de l'immédiateté. Clément Rosset l'exprime ainsi,

Comme toute manifestation oraculaire, la pensée métaphysique se fonde sur un refus, comme instinctif, de l'*immédiat*, celui-ci soupçonné d'être en quelque sorte l'autre de lui-même, ou la doublure d'une autre réalité. On pourrait dire que c'est la notion même d'immédiateté qui apparaît comme truquée : on se méfie de l'immédiat précisément parce qu'on doute qu'il est bien l'immédiat³⁵⁷.

Jules. [...] L'essentiel, ce ne sont pas tes toutes petites sensations... L'essentiel femme, c'est penser le monde. Sais-tu seulement ce que cela signifie? Car si la faculté de connaître est législatrice, cela implique la soumission de l'objet au sujet... Il y a tout cela dans le regard de Humphrey Bogart [...] (*La Bonne Vie*, p. 138)

Les sensations manquent d'efficacité dans le discernement du réel et les lexiques prédominants qui s'y rapportent sont dénués de valeur sous l'effet des attributions minoratives. “[v]oyez” (à deux reprises), “voir” et l'image du “soleil” sont futiles. Car, quoiqu'ouverts, les yeux sont paradoxalement inopérants comme indique l'expression : “les regards sont pollués”. Ainsi en est-il des autres sensations car « “les oreilles [sont] bouchées ”, les “téléspectateurs [sont] frappés d'être” et les “spectateurs [sont] avachis de la vie”³⁵⁸ ». L'obscurcissement connoté par “la fumée” et “le brouillard” augmente la confusion (*L'Empire*, pp. 37-38). Sur ce, les signes distingués, vus ou entendus, ne déploient pas le vrai et font dévier la manière de juger. (*La Bonne Vie*, p. 107). L'annulation de la perception provoque, par répercussion, la dégradation de sa reproduction. Par ailleurs, le déni volontaire des choses correctes nourrit le mensonge généralisé et provoque l'altération des signes précédemment dotés d'un effet bénéfique ou utile. La dénaturation du récepteur interdit davantage le décodage correct et fondé. L'établissement définitif du monde chaotique exige la reconsidération des idées préconçues et la prédominance des faux-semblants relègue l'immédiateté (*Imprécation 36*, p. 21). L'illusion perdure car la compréhension relève plutôt de l'hypothèse fautive, tributaire du déploiement de l'inverse de la situation et de la substitution condamnable et abusive du malheur intégral préexistant au bonheur.

³⁵⁷ Clément Rosset, *op. cit.*, p. 59.

³⁵⁸ Michel Deutsch, *Imprécation dans l'abattoir, coups de foudres*, L'Arche, 1991 p. 30.

Le “semblant d'ordre” dissimule les malaises qui s'organisent dans les ténèbres à l'insu de l'observateur et la distance aux choses vraies va en s'aggravant. La déficience, la stérilité ou l'insignifiance imprègnent tout ce qui est en place et, l'implicite, favorisant la fusion signe/référent, renforce la carence intégrale. La lecture est insuffisante pour qu'on ait le savoir et le fait que le réel ne puisse être saisi qu'au moyen de l'imagination met en valeur la conceptualisation.

L'aveugle. Je suis persuadé que vous seriez tout à fait incapable de décrire l'endroit où nous sommes. Ce hall d'entrée... même les yeux grands ouverts. Incapable de répéter les débuts de notre conversation [...] (*L'Empire*, p. 40)

Nicamor. C'est ce qu'on dit. C'est peut-être même vrai puisqu'on le dit. Même si tout ce qu'on entend dire n'est pas forcément vrai – souvent pas vrai du tout d'ailleurs. Qui croire ?... (*Skinner*, p. 32)

Marie. A la radio ils ont dit que la ville était calme. Je l'ai entendu.
Jules. C'est pas une raison pour le croire. Tu n'es pas obligée de tout répéter. (*La Bonne vie*, p. 106)

Homer. Parfois... il faut prendre des risques. Assumer le fin mot. Le mot juste, je veux dire... La réalité, hein, c'est toujours le mot juste.
Kayser. Cent mille?
Homer. Le mot juste qui transperce les apparences... (*L'Empire*, p. 25)

Marie. C'était pas une vie, la vie de ma mère. Aux yeux des autres, c'était une femme heureuse... (*La Bonne vie*, p. 108)

Le Chirurgien. [...] J'ai cru mettre terme à ces mystérieux désordres et à ces trafics scandaleux en multipliant mes apparitions nocturnes, et, en effet, pendant quelques semaines, un semblant d'ordre a été rétabli dans la grande salle, mais ensuite, ils ont pris l'habitude de ces visites et se sont organisés différemment. Certains faisaient le gué, à tour de rôle, pendant que d'autres s'activaient dans les ténèbres. Des ombres qui s'évanouissent dans l'obscurité. (*Imprécation 36*, p. 61)

Jules. Il ne suffit pas de savoir lire.
(Silence.)
Marie. Tu ne parles plus.
Jules. Faut de l'imagination. Pour le moment je n'en ai pas. (*La Bonne Vie*, p. 155)

L'obstination du récepteur à se tromper en adoptant de fausses convictions va prolonger l'illusion. Skinner qui annonce une façon personnelle de percevoir les choses – “C'est comme ça que je vois les choses” (*Skinner*, p. 73) – met en relief la part subjective dans la compréhension et, corollairement, la révocation de la littéralité. Par ailleurs, sa soustraction au mal-être et à la stagnation qui s'emparent de son univers connote le renvoi du réel puisqu'il «se forge une forme d'aveuglement qui ne

passé pas seulement par le décalage et dans la rupture avec le temps réel, mais également par le refus de la perception du réel³⁵⁹.» Clément Rosset, le note ainsi

Je peux enfin sans rien sacrifier de ma vie ni de ma lucidité, décider de ne pas voir un réel dont je reconnais par ailleurs l'existence : attitude d'aveuglement volontaire, que symbolise le geste d'Œdipe se crevant les yeux, à la fin d'*Œdipe roi*³⁶⁰.

Le Chirurgien. [...] L'homme de veille, je viens de vous le signaler, est vieux. Trop vieux, et il s'endort ou fait semblant de ne rien voir, de ne rien entendre. (*Imprécation* 36, p. 61)

Le dramaturge met l'accent sur la diffusion des données erronées de l'Histoire qui désoriente le peuple. Il conteste la dissimulation du réel par les Américains lors de la guerre en Irak en opérant les montages des nouvelles communiquées ou la rétention des faits. Ils jouent avec la mort. La guerre du Golfe en 1991 a marqué un changement considérable dans l'histoire de l'information, particulièrement dans celle de l'information en images. Pour la première fois, un certain nombre d'événements ont été vus en direct à la télévision. Mais sous le contrôle de la censure militaire américaine, les images de violence et de destruction sont pour la plupart du temps, cachées ou manipulées. « La violence a plutôt été retravaillée, représentée, en passant à travers le prisme télévisuel et journalistique. Elle a été montrée mais euphémisée, mise en scène ou esthétisée. Ce travail sur l'image n'est pas uniquement le fruit de la censure mais aussi des logiques médiatiques et journalistiques à l'œuvre lors de la guerre du Golfe³⁶¹. » Ainsi l'uniformisation de l'information s'opère conjointement avec la relégation de la réalité des faits et avec la dictature de la pensée unique à laquelle l'individu doit se résigner sans rechigner. Il s'agirait de se rendre à la non-vérité pour tenir compte des événements exacts. L'automatisme est une exigence ; l'autonomie désoriente l'être et affecte sa compréhension du monde et tout trait individuel censé le séparer du groupe ou le singulariser est condamné. La standardisation qui va engendrer des assujettis contrarie aussi les intérêts particuliers. C'est la reprise de l'obéissance passive qui découle de la subordination idéologique de la masse au système politique installé. La neutralisation de l'initiative personnelle et

³⁵⁹ Leïla Hawi, *L'écriture du réel dans le théâtre français contemporain*, op. cit., p. 182.

³⁶⁰ Clément Rosset, op. cit., p. 9.

³⁶¹ Arnaud Mercier, Médias et violence durant la guerre du Golfe ; conflits.revues.org > [The Journal](#) > [09-10](#)

de la liberté, censées combattre les manœuvres de l'opinion unique, découle du monde actuel chaotique et en conflit où prévalent la simulation et le bannissement du réel. Les individus sont dépossédés de la faculté de s'exprimer ou de se comporter différemment des autres et leur subordination à la volonté de leurs maîtres va déstructurer la leur. Le vide prédominant déforme les êtres et les choses et estompe le beau et la reconnaissance. Le recours à la magie pour récupérer le réel, faute d'autre recours, connote sa disparition irrévocable. Sa résurrection nécessite un miracle qui malheureusement ne se produit pas. La vérité politique a disparu, et l'observateur manque d'informations exactes car il est aux prises avec la mystification ou la désagrégation.

Pour des raisons habiles
de grande audience
dans la guerre télématique,
Brouillant les principes premiers,

Jouez !
La privatisation des télévisions
a fait ses preuves :
Machines à sous et super-cagnottes
Pour préserver l'Harmonie civile,
Sur fond de fausses factures de faux bilans
quel jeu excitant ! (*Imprécation dans l'abattoir*, p. 43)

Vous voilà condamné à désobjectiver, à vous désingulariser, [...]
Condamné à instruire le procès du passé
À nettoyer, conformer le passé pour le rendre présentable
À rétrécir le monde jusqu'à l'aplatir à la dimension d'un écran cathodique
Où l'événement a toujours déjà eu lieu !
[...]
À considérer le singe, l'automate, le pantin. (*Imprécation 36*, p. 23).

La contestation de la contribution de l'immédiateté à la compréhension de la réalité existentielle tient de la prédominance du mensonge dans le monde actuel. Corollairement, une société de "servitude volontaire" ou exigé s'établit, elle se décompose davantage sous l'effet de la couverture de la mystification d'une grande apparence de vérité ou d'une autre recomposée. Le réel a alors tourné court et la paix, les opinions et les sentiments différents sont considérés comme erronés. Tout est façonné pour être conforme au spectacle factice de bonheur auquel l'individu doit participer. Et la volonté annihilée, associée à l'absoluité du mensonge, va réduire à néant l'individualisme. Une lutte s'organise actuellement pour épargner la vérité désagréable aux hommes par le recours au changement ou à la substitution.

L'accumulation graduelle des métaphores spatiales "surpasser, dépasser, franchir, passer au-delà" inscrit l'abolition progressive du réel. C'est pourquoi, il faut fouiller, aller au-delà des faux-semblants pour s'en saisir. Par ailleurs, le guichet fermé de la vérité concerne aussi le théâtre qui témoigne de la déficience dans la représentation du réel. La situation actuelle procède par suppression du négatif et du mauvais et par étalage des faits extérieurs détachés de la réalité profonde. Le désengagement de l'art dramatique, initialement intentionnel, est dorénavant une contrainte car le mode de fonctionnement qui s'y structure récemment fait obstruction à la réalisation de la réalité existentielle. Il ne dit pas le monde, il le reproduit de façon inexacte ou manipulée et son manquement à sa mission fondamentale de traiter de la vie se traduit dans l'exclusivité de sa portée artistique. Le retour anaphorique de l'expression "La réalité" met l'accent sur la certitude de la néantisation du réel et la récurrence fait écho à l'intégralité de la disparition. Michel Deutsch opte pour une reconstitution de la signification de la notion du "réel" et pour une mise en œuvre appropriée. Le préfixe "re" tient du recommencement car il s'agirait de se pencher sur les problèmes historiques actuels en changeant les principes admis de la représentation. L'obligation du renouvellement se manifeste par la référence à l'art cinématographique de Méliès confortée par l'expression "entièrement reconstituée à partir des films d'actualité"³⁶² – « Il est considéré comme l'un des principaux créateurs des premiers trucages du cinéma [...], il a fait construire le premier Studio de cinéma créé en France³⁶³ ». L'ouverture du spectacle doit se mesurer à l'aune de la réalité (p. 63), autant dire que celui-ci doit se fonder et se repérer dans l'actualité modernisée.

Voici, à guichet fermé, Mesdames et Messieurs,
 Cette grimaçante vérité :
 La modernité ne repasse pas les plats
 Car toujours elle se soucie d'autre chose,
 Toujours il lui faut courir ailleurs :
 Surpasser, dépasser, franchir, passer au-delà ! (*Imprécation 36*, p. 11)

La concierge. [...] Et puis voir autre chose : la rue, les gens qui passent dans la rue, les voitures et pas seulement les murs de ce théâtre. Faites excuses, mais il y a quand même autre chose que le théâtre dans la vie ! Mon mari d'ailleurs me dit souvent : «Qu'est-ce qu'ils ont avec leur putain de théâtre!» (*Le Souffleur d'Hamlet*, p. 86)

³⁶²Georges Méliès – Wikipédia ; fr.wikipedia.org/wiki/Georges_Méliès. Dernière modification de cette page le 22 août 2014 à 21 : 42.

³⁶³*Ibidem*.

La réalité a foutu le camp ! Grande nouvelle !
La réalité en personne, belle salope ! (*Imprécation 36*, p. 19)

La réalité
Tel un lapin qui sort du chapeau,
Devant vos yeux étonnés et incrédules –
Applaudissements! Toast à la réalité!
Mais le miracle n'a pas lieu –
La réalité a disparu pour de bon,
Subtilisée une fois pour toutes, sans espoir de retour (*Imprécation 36*, p. 20)

Homer. Eh bien, je vous propose de réinventer le genre. De rejoindre les pionniers. Méliès! Le raid Paris-New York en automobile (quinze, vingt-six scènes, trois cent quatre-vingts mètres), l'affaire Dreyfus, le couronnement d'Edouard VII! [...] (*L'Empire*, pp. 62-63)

Homer. [...] Nous avons d'autres projets, de plus grandes ambitions. De toute façon, *L'Empire* programmé à l'Empire c'est un peu ridicule, non? (*L'Empire*, p. 71)

Michel Deutsch préconise le rejet de l'immédiateté, l'inscription incontournable du réel dans l'art dramatique et la restructuration de la procédure adoptée dans sa représentation. Il entend que le jeu théâtral se démarque du réel, mais la scène est bel et bien le territoire de sa mise au point et de son questionnement. Son insistance sur son impact relatif quant au changement du monde rejoint Bernard Dort qui réclame :

[i]l s'agit d'exposer, de la manière la plus ouvertement théâtrale, ces faits. Ici, tout est jeu, non réalité. Mais ce jeu nous renvoie à notre réalité, il nous la donne à faire, à modifier. Le théâtre ne change rien au monde : il peut seulement nous faire prendre conscience de la nécessité de le changer³⁶⁴.

2. La condamnation du duplicata

Michel Deutsch condamne le principe de la reproduction littérale avec objectivité scientifique des aspects de la réalité. Il s'accorde avec celui de la "déconstruction-reconstruction" et, ce, en contestant les contraintes et les limites d'une copie retracée fidèlement comme le dit Jean-Paul Sartre,

plus question de proposer une *imitation* (traduction faible du concept de *mimésis*) prétendument objective de la vie dans son intégralité et dans son intégrité, il s'agit au contraire de *rendre présent* (traduction sinon plus ouverte de *mimésis*) l'objet de la *mimésis* à travers une mise en forme appropriée³⁶⁵.

³⁶⁴ Bernard Dort, *Théâtre réel*, Essais de critique 1967-1970, Seuil, 1971, p. 283

³⁶⁵ Jean-Pierre Sarrazac, *La parabole ou l'enfance du théâtre*, «Penser le théâtre», Circé, Belfort, 2002, p. 16.

Dans sa relation au réel, la mise en application du texte dramatique requiert incontestablement l'association de l'espace reconnaissable aux autres signes d'identification, la nécessité des objets symboliques et la ponctualité dans la réalisation des gestes référentiels. Dans la mesure où l'art théâtral puise son matériau dans le vécu, il est primordial de connaître la vie réelle du personnage à représenter et d'éviter les illusions qui s'emparent du monde. Cependant, il ne faudrait surtout pas s'arrêter à la littéralité des choses. Ainsi, le dramaturge parodie la réclamation du "premier machiniste" de la nécessité d'"un flingue avec de vrais balles" pour avoir une scène véridique. L'hyperbole, envisagée comme "le support essentiel de l'ironie et de la caricature"³⁶⁶, contribue à ridiculiser le fait de procéder ainsi pour exposer le réel. Le paradigme du vrai qui connote la hantise de l'exactitude exagérée appuie l'effet visé : "vrai, vrais, authentique, réaliste". L'image du miroir difforme sous-entend le processus admis de la décomposition dans la mise en scène du réel. L'obligation d'une approche qui joigne le lien sémantique avec la réalité du fait s'inscrit dans les expressions suivantes : "Comprendre", "savoir", "écouter", "du cœur à l'ouvrage", "souvenez-vous de tous les beaux massacres, de tous les magnifiques charniers du siècle", "je n'oublie pas, on ne l'a pas quitté, on essaie de s'approcher du personnage", "le trône prolétarien au milieu de la scène", "le rôle de la vie". Et la manière de la représenter s'avère la question essentielle : "comment jouer Richard III sur la scène du théâtre ?"

Miroir ! Me voilà difforme inachevé, à moitié fini (*Imprécation 36*, p. 31)

Premier machiniste. Dis donc, Jojo nous a demandé de remplacer le flingue de Kayser par un vrai 7,45, avec de vraies balles. Pour faire plus authentique. Pour rendre la scène plus réaliste, il a dit...

Jean Traibon. Le browning des agrumes dans Arturo Ui! C'était épatant ! (*L'Empire*, p. 45)

Michel Deutsch s'intéresse aux "petites gens" et dote ses personnages de caractéristiques puisées dans des descriptions empruntées à la vie quotidienne et aux faits divers en vue de la présentation de leur existence au sein du monde. Néanmoins, vu sa condamnation de la littéralité, ses textes dramatiques ne consistent pas en une

³⁶⁶ Hyperbole (rhétorique) – Wikipédia ; fr.wikipedia.org/wiki/**Hyperbole**_(rhétorique). Dernière modification de cette page le 16 mai 2014 à 20 : 03.

photocopie homogène et fidèle de la vie habituelle d'un ensemble de personnages. Ils se détachent de la ponctualité banale, coupent court au caractère négatif de la reproduction à la lettre du langage du quotidien et usent de propos nuancés de dérision et de distanciation qui résultent de la parodie et de l'ironie. Le collage et le montage où s'entassent des images inhérentes à un état exagérément éparpillé sont utilisés. *Skinner* (avec une certaine nuance) alterne continuellement des conversations quotidiennes crues et triviales, et des immersions poétiques dans le malheur d'exister. Le détachement résultant du formalisme adopté dans la peinture de la réalité existentielle n'altère pas la connotation de l'angoisse de vivre et de survivre dans cet amas de malheurs qui débouche sur la renonciation désastreuse et l'évasion mortelle. De même, *Dimanche* s'éloigne de la reproduction littérale à cause "de la multiplicité des lieux scéniques" qui creuse "la distance entre l'espace scénique et l'espace réel." et de la discontinuité temporelle. Mais son manquement au quotidien ne bouscule pas la signification réelle de la nudité, de la brutalité de la vie et de la difficulté de la réalisation de soi comme le remarque Bernard Dort,

Dimanche se donne plutôt à nous, selon l'excellente formule de Jean-Pierre Sarrazac, comme "une pièce en état de dispersion" [...] Tout fonctionne sur un décalage et une dérobade constants entre les personnages et leurs paroles, entre leurs actes et leur langage³⁶⁷.

Dimanche, qui vise implicitement des problèmes sociaux actuels, met en avant la valeur métaphorique dans l'expression du réel. Patrice Pavis l'analyse ainsi,

la problématique de *Dimanche* qui tourne autour des notions de travail et de dépense s'élargit soudain – tout en devenant plus fragile – à une manifestation tangible, quoique marginale, de la lutte des classes : le surgissement du tribunal populaire³⁶⁸.

Par ailleurs, la conception de l'actualisation du réel par le biais de la transcription de la parole populaire est refusée. Car la connaissance appartient à un groupe déterminé en retrait des "petites gens" et "l'interpolation" de la réalité de la situation résulte alors du fait de leur concéder la parole ou la compréhension. Il ne s'agit nullement d'adhérer au formalisme ou à la mise en pratique de leur langage mais de faire parler

³⁶⁷ Bernard Dort, "L'écart du quotidien" (*Dimanche* de Michel Deutsch) In *travail théâtral*, n°24-25, juillet-décembre 1976, p. 75.

³⁶⁸ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, op. cit., p. 281.

leurs intérêts, autrement la situation exposée n'est plus la leur. La détermination de Michel Deutsch d'abandonner une duplication langagière au profit de l'exposition de la présence de l'individu dans le monde rejoint Brecht qui affirme que pour,

reproduire toutes chaudes les paroles qui sortent de la bouche du peuple, c'est tout autre chose que parler le langage du peuple.

[...]

Le peuple, qui use des écrivains, de certains, comme de porte-parole, exige qu'on l'écoute parler, mais non que l'on parle comme lui. Il exige que l'on serve ses intérêts, des plus élémentaires et existentiels jusqu'aux plus sublimes³⁶⁹.

Le professeur. Méfiez-vous de la plèbe hurlante et ignare! (*La Bonne Vie*, p. 146)

Le professeur. – Très bien. Je pense que vous n'y comprendrez rien, n'est-ce pas. Il est trop difficile pour vous. Mais essayez toujours. Nous en parlerons... nous en parlerons. (*La Bonne Vie*, p. 146)

2.1 Le recul est de préférence

2.1.1 Tromper pour détromper

Michel Deutsch opte pour la fonction sociopolitique de l'art dramatique. Il lui attribue la mission de la désillusion des êtres face à la facticité et à l'hypocrisie qui envahissent le monde. Le recul vis-à-vis de la situation à transcrire et la fonction symbolique du langage dramatique et des autres composantes textuelles prévalent. Il s'agit alors dans les textes examinés de dissimuler, de décaler ou de dire autrement le réel. Le recours à l'imaginaire passe en premier car c'est couvrir pour faire découvrir et c'est tromper pour détromper. Le ludique figuratif qui en résulte prend de l'importance et congédie la description directe du réel. Ce dernier se saisit au deuxième degré et le rôle du théâtre est de l'illustrer et de le sous-entendre à la fois. L'humour, une forme d'esprit railleuse qui s'attache à souligner le caractère comique, ridicule, absurde ou insolite de certains aspects de la réalité³⁷⁰ », s'avère le mot d'ordre dans l'œuvre dramatique de Michel Deutsch.

³⁶⁹ Bertolt Brecht, *op. cit.*, pp. 125-126.

³⁷⁰ Humour – Wikipédia ; fr.wikipedia.org/wiki/Humour. Dernière modification de cette page le 30 juillet 2014 à 16:22.

Dans *Skinner*, l'ensemble de guerres successives qui se sont produites réellement dans le monde, évoquées par Skinner sont dénuées de leur portée réaliste par l'extension de faits extravagants, comme l'alimentation des réfugiés de chair humaine et le trafic d'organes humains. Le recul s'érige en maître-mot dans l'œuvre dramatique de Michel Deutsch où des images symbolistes, des accumulations allégoriques et des représentations fabuleuses, qui se faufilent en filigrane, autorisent la correspondance métaphorique du texte au réel. Ce qui est suggéré s'accorde avec l'âme des temps modernes et dit les intérêts de l'homme dans la société. C'est l'expression métaphorique de la situation funeste des individus dans le monde et de leurs souffrances existentielles et sociales dans l'attente de la réalisation de la satisfaction. L'abrogation de toute possibilité de changement qui se manifeste régulièrement dans *Skinner* puise "symboliquement" dans le réel de la stagnation. Ne dirait-on pas que le dramaturge déforme le réel en l'amplifiant pour le rendre plus apparent? Ne s'agit-il pas surtout d'échapper à une reproduction littérale, à un calque de la réalité? Le sens se ramifie, se découvre au second degré. Le texte renvoie sans cesse, selon un va-et-vient compliqué, tantôt au réel, tantôt à l'imagination, qui n'empêche en rien la représentation.

L'équivalence imagée à l'état des choses existant se poursuit. Vandam assimile l'organisation à une entreprise dont l'entrée en bourse provoquerait sa concurrence avec d'autres "Londres", "Francfort", "Paris", "New York", "Tokyo". Le rapport d'équivalence sémantique induit l'égalité dévalorisante. Et la mise en parallèle éclaire les affinités entre les deux pôles de comparaison, le mal se propage et domine tout l'univers. L'expression "bouffeurs de chair fraîche" (*Skinner*, p. 28) fait écho à tant d'autres de même valeur symbolique. Le recours du dramaturge à l'exagération illustre davantage le mal-être. Les réfugiés sont les êtres humains abandonnés et défavorisés, le hangar est l'univers et le fait de se nourrir de chair humaine connote l'acte de s'entretuer par égoïsme forcené et intérêt basement matérialiste. Il n'existe aucun bon gouvernement, c'est la prédominance de l'esprit du gain et de la perte qui

affecte la vie de l'homme au sein de la société. C'est la monopolisation actuelle d'un régime social criminel comme le note Bertolt Brecht,

dans le régime social en vigueur actuellement dans la plupart des pays du globe, les crimes en tous genres sont largement récompensés et les vertus coûtent très cher. L'homme bon est sans défense et l'homme sans défense se fait matraquer : avec de la bassesse on obtient tout. La bassesse s'installe pour dix mille ans. La bonté, elle, a besoin de gardes du corps, et elle n'en trouve pas.⁽³⁷¹⁾

Nicamor. Addition, multiplication. Somme énorme tu dois Skinner !
Yakov. Chuuut !... Ne le réveille pas mon garçon. Il rêve. Laisse-le rêver... (*Skinner*, p. 55)

Yakov. Au-dessus de la porte du hangar on peut lire : Abandonne tout espoir, toi qui pénètre ici. C'est barbouillé avec du sang, c'est écrit en lettres de sang. (*Skinner*, p. 30)

Le questionnement implicite sur l'être met en lumière le non-être. La crise existentielle s'inscrit dans la non-existence, dans l'automatisme et dans la dépossession langagière car, en l'absence d'une parole personnelle, l'individu reprend la parole collective ou celle qui est énoncée par l'autre. Nicamor s'avère la figure hyperbolique de la non-identification ; son incorporation constante dans Yakov par le biais de la répétition de ses répliques puise dans le tragique de la subordination morale, sociale et linguistique. Son déclassement se note aussi dans le champ lexical dépréciatif ; Skinner le traite "péjorativement" de femme en le désignant par "elle" et il le dévalorise en lui attribuant des inconduites. Sa faiblesse physique doublée de son manque de sens des valeurs en fait un être complètement passif. Le dramaturge qui opte pour une écriture réelle traite de la déstabilisation et de la désorientation de l'individu comme le remarque Serge Bonnevie,

Nous pouvons dégager [...] des thèmes qui se réfèrent au théâtre contemporain tels que : le *sujet de l'immobilité*, le *sujet en quête d'identité*, le *sujet post-identitaire*, le *sujet de l'attente*, le *sujet du quotidien*, le *sujet de l'identité éclatée*, [...] qui ont partie liée avec la crise du personnage [...]³⁷²

Yakov. Ah ! Tu me déçois, Skinner. Tu me déçois. Je te prenais pour un type sérieux.
Nicamor. Ouais, on te prenait pour un type sérieux, amigo. (*Skinner*, p. 55)

³⁷¹ Bertolt Brecht, *op. cit.*, p. 35.

³⁷² Serge Bonnevie, *op. cit.*, pp. 22-23.

Skinner. Qu'est-ce qui lui arrive à ta tantouse, mec? Qu'est-ce qui lui arrive ? Elle délire? Elle prend de la benzédrine ? Qu'est-ce que tu lui fourgues comme came quand tu la bourres? Sûr, tu l'as trop baisée. Ça l'a fait déjanter : lui a filé des problèmes avec la syntaxe, évident – bouffe sa propre langue de travers ce connard. Bientôt, il va être réduit aux sonorités élémentaires, ce fils de pute. (*Skinner*, p. 68)

Skinner se tourne brusquement vers Nicamor et lui balance une droite au menton qui l'envoie à terre. (Skinner, p. 68)

Michel Deutsch traite de la procédure de la représentation théâtrale de l'histoire réelle de Richard III, dans le deuxième chapitre d'*Imprécation 36*, et évoque “l'action dramatique” et “l'identification”. Le langage dramatique y bénéficie d'une fonction “méta-théâtrale” d'interprétation. La phrase “jouer c'est donner vie aux mots” adhère à la représentation et les recommandations qui portent sur les procédés et les méthodes d'application données aux acteurs mettent en avant le jeu. Le lexique qui en dépend s'y repère largement : “théâtre, acteur, personnage, action, rôle, voix, illusion, spectacle, artiste, costume, scène, fiction, feindre, jouer, répéter, identifier, salle d'identification”. L'adaptation incontestable du texte dramatique à l'actualité et le refus de la transposition temporelle y sont encore sous-entendus. Le dramaturge y prend témoin la déformation des citations empruntées à *Henri III* à cause de leur insertion dans un contexte postérieur – “l'homme se sert de la réplique de Henri III et essaye de l'adapter à sa situation”. Par ailleurs, au cours de la dernière scène de *La Bonne Vie*, le jeu des enfants s'avère l'exposition métaphorique du pouvoir américain d'aujourd'hui qui a réussi à s'assurer la supériorité sur le terrain de la politique mondiale, y compris celle des pays arabes. Les termes anglais qui apparaissent dans le dialogue des enfants: “Cow-boy”, “hand's up”, “don't move”, “shérif”, “colt”, “wow” et le discours de Jules “kid”, “whisky”, “Jessy”, “Billy”, “Mary” s'avèrent des signes d'actualisation. L'expression “simple routine” sous-entend la répétitivité de l'histoire car les pays subjugués présentement font écho aux Indiens jadis exterminés. La sous-estimation repérable dans la comparaison “sont pires que les tantouzes camées ” et les adjectifs péjoratifs “fourbes”, “lâches” sont rappelés par les termes “cheval”, “Indien”, “hommes rouges”, “tomahawk”. Dans *L'Empire*, le recours à la magie par le biais de la représentation par Kayser du spectacle de la lévitation de la femme est à l'appui de la symbolique du jeu et de la présentation allégorique du réel. Les gestes ludiques, les discours énigmatiques et les questions et les recommandations adressées au public qui établissent la structure je/vous sous-tendent la scène ludique. Les

allusions à des personnages fantasmatiques favorisent aussi l'imaginaire. Il est question de Faust, le magicien qui eut "un dangereux commerce avec le diable." (p. 11). Or, la fiction est tournée dans un souci de vraisemblance en faveur de la connotation de l'effondrement actuel de la France. D'après ses suggestions qui font leur apparition dans les textes en question, le dramaturge affirme que l'espace théâtral doit incontestablement coller à l'ensemble des événements actuels et que l'impact de la représentation métaphorique passe en premier. Ce faisant, il est parvenu à diffuser le réel de différentes façons et, ce, en usant régulièrement de la dissimulation par le changement des mots de l'histoire ou le déplacement du lieu de l'événement comme le remarque Bertolt Brecht,

En tout temps on a usé de ruse pour répandre la vérité, lorsqu'elle était étouffée ou cachée. Confucius falsifia un vieil almanach patriotique. Il se contentait de changer des mots. (...) Ce faisant, Confucius ouvrit la voie à une vue nouvelle de l'histoire³⁷³.

Comment jouer King Richard the Third? – Toute la question !...Le plus accompli des "Machiavel" a-t-on écrit cent fois. Feindre, séduire, tromper, se hâter sans cesse, faire le bouffon... Surclasser tous les scélérats – le pire ! (*Imprécation 36*, p. 30)

[...]

Comment jouer Richard III sur la scène du théâtre? (*Imprécation 36*, p. 32)

[...]

L'homme. ... «Il n'est pas de bête si féroce qui n'éprouve de pitié...» Tu n'es pas une bête puisque tu n'éprouves pas de pitié, ma chère femme ! (*Imprécation 36*, p. 46)

"Première voix d'enfant. Descends de ton cheval stellaire!

2^e voix d'enfant. Un cow-boy n'est rien sans son cheval et un Indien n'est même pas un cow-boy. Hand's up!... Simple routine. Les hommes rouges sont pires que les tantouzes camées. Ils sont fourbes et lâches! Une panique d'éther dégouline sur ton sale visage... Hand's up! don't move!... Enlève-lui son tomahawk." (*La Bonne Vie*, p. 162)

En lançant de mystérieuses formules, en exécutant des gestes incompréhensibles, ésotériques, l'illusionniste fait s'élever dans les airs la belle Mlle Malidor couverte par le drapeau tricolore qui flotte autour d'elle comme un voile léger et gracieux. (*L'Empire*, p. 13)

2.1.2 Le jeu du double, l'alternance obligatoire du réel et de l'irréel

L'agencement synchronique des éléments réels et théâtraux dans le texte dramatique inclut la contribution de l'un et de l'autre dans la représentation de la vie. Le lecteur/spectateur doit assister à un jeu interprété sur une scène aménagée d'ordinaire en vue de créer un univers diégétique particulier. Le jeu du double relève

³⁷³ Bertolt Brecht, *op. cit.*, p. 21.

alors de l'alternance obligatoire du réel et de l'irréel. Car l'espace extra-fictionnel qui fait irruption dans l'espace fictionnel met brusquement fin à l'illusion du jeu. Le dialogue manifeste également un va-et-vient entre le discours intrafictionnel et celui qui est inhérent au réel.

Le Souffleur d'Hamlet et *L'Empire* traitent de la mise en scène du réel, de la configuration spatiale du lieu dramatique, des costumes et des jeux de scène caractéristiques de l'artificialité du signe théâtral. Dans *L'Empire*, le prologue et l'intermède arrêtent la représentation ; le ton réel démonte le mécanisme du jeu. La répétition des acteurs se porte garant de l'impossible identification entre le comédien et le rôle à jouer. Comme les spectateurs, les personnages jouissent de la liberté de se mouvoir (*venant des coulisses L'Empire*, p. 44) et peuvent se rendre dans leur espace. Ils échangent des propos au sujet des thèmes de la vie réelle (la politique, l'astrologie,...). Les machinistes, supposés œuvrer en cachette du spectateur, prennent part à l'action et mettent fin à l'illusion dramatique. La conversion de la tonalité due au surgissement du réel minimalise la théâtralité, "indice de l'artificialité des scénarios". Par ailleurs, les bruits font par les révolutionnaires qui viennent de la rue, secondés par le décentrement du langage dramatique, déclenchent les réactions des acteurs. Leur détachement croissant de l'espace dramatique éloigne davantage la facticité. Ces sous-textes présentent particulièrement l'alternance sur scène du théâtral et du réel au profit de ce dernier, et l'interférence de l'espace scénique et extra scénique met en relief la différence réel/irréel. Le discours du premier machiniste rétablit la théâtralité et le retour au contexte de la représentation. Les personnages/acteurs qui en parlent recommandent plus d'exactitude, et une mise à l'écart de la reproduction matérielle. Il s'ensuit que le "réel" réside dans la salle et dans le monde extérieur même si les référents appartiennent au monde commun. Car ce qui s'expose sur scène est essentiellement des illustrations et des reflets de la vie

réelle. L'image demeurerait alors la seule réalité et l'unique vérité immuable et le jeu théâtral s'avère le faisceau d'Images et de Reflets comme le note Jean Genet,

«Glorification de l'Apparence», ruine toute possibilité d'identification passive et laisse le spectateur "hagard [...] et n'ayant de recours qu'en [lui]»
[...]

Le théâtre est, en effet, copie de la réalité commune. Le scénario, théâtre dans le théâtre, doit reproduire la réalité extra scénique mais intra-fictionnelle. Le référent, qu'il soit situé au deuxième ou au troisième degré de la réalité, doit pouvoir être identifié, reconnaissable³⁷⁴.

Michel Deutsch adhère donc à la conception de l'existence imagée du réel dans le théâtre. Il a, pour ce faire, fait fonctionner le jeu de mots, les défauts d'articulation, les situations et les gestes incongrus. Le ludique et le tragique se serrent alors les coudes dans la peinture allégorique de l'état des choses existant. Tel est le cas dans *Le Souffleur d'Hamlet* où la scène théâtrale englobe le jeu de double. La représentation de l'obscurantisme intégrale et de la dégradation de l'art dramatique s'effectue par le biais de l'alternance du comique et du dramatique. La base du discours est manifeste, le "dire" s'organise dans un mouvement de va-et-vient entre le jeu et l'action, le comique et le sérieux. L'hyperbole (l'emphase et le superlatif) s'associe au comique de mots et de gestes et à l'aparté pour instaurer le rire sur la scène. Le langage dramatique alterne aussi le culturel et le social, le ludique et le dramatique, le réel et l'irréel. La disparité entre ce qui est dit et ce qui est pensé repérable dans l'aparté (p. 22, 26, 30) induit le vocabulaire dichotomique de l'être et du paraître, du vrai et du faux, du réel et de l'irréel. Le symbolisme du signe passe en premier et le rire sert à instruire. La valeur informative de l'effet comique sur le personnage prévaut comme le remarque Leila Hawi,

[il] est à la fois divertissement et communication, dramatiquement efficace car il informe l'«être» du personnage à travers le paraître du discours ludique proliférant³²¹.

³⁷⁴ Marie Bataille, "Jean Genet, 'l'Image et le Reflet ou Le jeu théâtral dans Le Balcon'" ; Jean Genet, *l'Image et le reflet – Ecrits... Vains* ecrits-vains.com/points_de_vue/bataille3.htm.

³⁷⁵ Leila Hawi Chamoun, *Lire Mademoiselle Ma femme De Labiche*, op. cit., p. 37.

3. La conceptualisation passe en premier

Le réel tient incontournableement d'une présence indicielle dans l'art dramatique. L'organisation en concepts des intérêts et des soucis des individus l'emporte sur le copiage improductif et le conformisme stylistique. La décrépitude du statut du personnage, de son langage et de son ancrage spatio-temporel recoupe la négation de l'être dans le monde actuel. Le personnage perd pied, s'effondre, se réduit à une voix qui assure à peine son rôle, soit il s'en émancipe, soit il apporte sa contribution à un texte fondé sur les déjà-dit. Les textes examinés de Michel Deutsch déploient des thèmes connectés au quotidien et aux problèmes de l'homme contemporain. Le thème de la stagnation, celui de l'attente, celui du sujet en quête d'identité et celui de l'identité éclatée représentent le mal-être actuel comme le note Serge Bonnevie,

[les personnages] ont partie liée avec la crise du personnage (sans enracinement dans une histoire, sans nom, sans identité, sans but, sans liens communautaires...), la mise en crise du langage (la notion de conversation), la question de la perte des repères spatio-temporels (des espaces indéfinis)³⁷⁶

La reproduction des activités et des gestes journaliers par l'inclusion des matériaux hétérogènes ne suffit pas à classer le texte dramatique dans le réel. C'est l'appauvrissement de l'être d'un emplacement dans le monde qui est mis en lumière aux dépens de la suggestion dans *La Bonne Vie*. Car « C'est le réalisme comme enjeu. [...] C'est une espèce de trou dans la réalité [...]. C'est ce que le sujet peut ressentir douloureusement sous la forme d'angoisse, c'est une chose qui s'atteint finalement dans la névrose ou la psychose, c'est-à-dire quand la réalité s'effondre³⁷⁷. » Sur ce, les réfugiés qui manquent de repères, de papiers, d'arrière-plan social et d'âge précis récupèrent la désindividualisation néfaste en dépit de l'agencement d'un monde aberrant. « A chacun, Deutsch donne sa chance, en les lestant sinon d'une vraie personnalité, du moins d'une part d'(in)humanité³⁷⁸. » Ainsi en est-il du non-être suggéré par l'incertitude du sexe de certains personnages. Nicamor est

³⁷⁶ Serge Bonnevie, *op. cit.*, p. 23.

³⁷⁷ Michel Deutsch, "Entretien avec Anna Seghers, *op. cit.*, p.6.

³⁷⁸ René Solis, *op. cit.*,

déclassé car il est traité comme un homme efféminé et il est accusé de prostitution par Skinner (*Skinner*). De même, le professeur convie Jules à une relation suspecte avec lui (*La Bonne Vie*). Par ailleurs, la fusion dans l'autre est signe de déstabilisation. Homer reprend les gestes ludiques de Kayser en opérant la prolongation dans le présent d'un passé néfaste. L'appropriation actuelle de la gestualité reprend l'appropriation passée de la femme et de l'argent. La structure fragmentaire des textes dramatiques qui tient au montage ou au collage reprend en substance la réduction du monde et des êtres à des vestiges. L'œuvre dramatique de Michel Deutsch puise inmanquablement dans l'actualité ainsi que Serge Bonnevie le dit,

la forme fragmentaire est symbolique de la nouvelle place du sujet dans le monde contemporain, c'est-à-dire un monde qui est devenu incompréhensible pour le sujet lui-même qui a perdu ses repères, monde où tout semble "flotter" entre les individus, y compris leurs propres paroles³⁷⁹.

3.1 La réclamation des "effets de réel"

La conception de Michel Deutsch quant à la notion du réel et à la manière de le traiter et de le représenter transparait dans les textes examinés. Il refuse l'immédiateté dans sa saisie et la mise en scène des événements, toujours pris au ras de la réalité quotidienne, faisant introduire en vrac des choses et des stéréotypes. Il opte pour le principe de la déconstruction-reconstruction dans sa reproduction. Il rompt ainsi avec « le théâtre du quotidien [qui] renouvelle la fresque historique du réalisme critique (Brecht), prend le contre-pied d'une dramaturgie de l'absurde, enferrée dans une dramaturgie du "rien"³⁸⁰.» Ce faisant, il se différencie de ses contemporains par des créations originales qui enfreignent ouvertement les règles communément admises et, ce, en adoptant les "effets de réel".

Le dialogue définit la situation spatio-temporelle des locuteurs et en révèle les préoccupations, le passé et l'avenir. Les particularités linguistiques au niveau du signifiant et du signifié disent leur appartenance sociale. Le vocabulaire simple, accessible et dénué de recherche d'effets poétiques dans les images ou dans les choix

³⁷⁹ Serge Bonnevie, *op. cit.*, p. 159.

³⁸⁰ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, *op. cit.*, p. 280.

des mots puise dans le quotidien. La syntaxe obéit à la norme du français contemporain et elle n'est pas désarticulée ni distendue. L'enchaînement des répliques qui constitue la loi même du dialogue bien établi est assuré par plusieurs procédés. La gestualité est le plus souvent vraisemblable et référentielle. Les mouvements permettent aux personnages de délimiter leur territoire dans les espaces grâce à la plus ou moins grande amplitude de leurs déplacements. Leurs attitudes réglées qui correspondent à leurs états de conscience sont appuyées par la convergence des signes verbaux et paraverbaux. Néanmoins, Michel Deutsch renonce à la littéralité et se décide pour l'exposition symbolique du matériau historico-social quoiqu'il représente des actions ordinaires et concrètes ; attendre, voir, arriver, partir, ... par le recours à la gestualité mimétique et au langage quotidien. Car la textualité garde intact son pouvoir de description réaliste dans des situations vraisemblables qui oscillent entre la platitude et l'expressivité. Daniel Lemahieu l'exprime ainsi,

Ces diverses trajectoires ne constituent parfois qu'un complément d'information, ou manifestent aussi la signification profonde de la pièce ou en explicitent le contenu³⁸¹.

L'attribution de l'actualisation du réel à la reproduction de la parole populaire et à la diffusion des déjà-dits et des poncifs est alors hors de propos. Car le réalisme s'inscrit notamment dans le contenu et sa révélation s'effectue par le "détour" ou la "déconstruction-reconstruction". Les nombreux sous-entendus opèrent des glissements sémantiques fondateurs de l'espace pluridimensionnel car les choses sont vues sous différents aspects. Ainsi, le langage dramatique, en "se développant", se compose comme un code truffé de non-dits, ne se dévoile pas et le sens se déploie par soubresauts. Le réel jaillit alors aux marges du silence et « [c'] est désormais la difficulté à faire émerger du silence un discours dramatique qui devient objet de théâtre³⁸².» L'extériorisation ne fonctionne pas à cause de la non-existence des êtres dans le monde. L'intérêt est du côté du non-dit puisque «le théâtre du quotidien fait offense et outrage au public dans le but d'intriguer, d'étonner, de susciter une interrogation sur le cours des familiers et trop évident des événements quotidiens révélateurs, en vérité, du non-dit des êtres³⁸³.»

³⁸¹ Daniel Lemahieu, *op. cit.*, p. 742.

³⁸² G. Girard, R. Ouellet, R. Rigault, *op. cit.*, p. 52.

³⁸³ *Poétique du drame moderne et contemporain, Lexique d'une recherche, op. cit.*, p.119.

Les textes dramatiques de Michel Deutsch disent le monde d'aujourd'hui sans se réduire à des récits d'événements historiques. Car l'actualisation de la réalité ne procède pas par transcription photographique. Et la non-référence explicite au réel socio-historique et le recours à l'imagination ne favorisent pas paradoxalement le déploiement d'un univers de fiction. Le réel continue à perdurer, à faire événement en dépit de la carence ou du brouillage des repères spatio-temporels et de l'«ajournement» ou de l'appauvrissement du langage individuel. Il se révèle fragmentairement, ici et là, et se repère sous des formes variées, élargies, parfois brisées, mais toujours reconnaissables. Par exemple, l'absence d'indications spatio-temporelles référentielles ne dément pas l'actualité de *Skinner*. L'action dramatique se déroule dans un non-lieu, un «nowhere» et dans un non-temps, un «lieu sans mémoire, sans sédimentation historique». Elle sombre dans l'atemporel et l'attente est partagée par tous les réfugiés : « le temps de *Skinner* est celui de l'attente – au sens de la catégorie théologique de l'attente³⁸⁴ ». La désignation de l'ici par «l'enfer» et, de l'espace désiré, par la «terre promise» sous-entend la confrontation des réfugiés à de sérieux problèmes. Ceux-ci souffrent et attendent d'accéder à l'autre côté du détroit comme dans une sorte de purgatoire. « Dans cet univers «noirissime», le désespoir a de la consistance, un éclairage, une langue³⁸⁵. » La reprise du terme «exagéré» par Rachid appuie l'appellation abusive. Cependant, le second plan ou l'arrière-plan contrebalance la mise à l'écart du réel sous l'effet de l'outrance. Il s'agit de la représentation allégorique du mal-être des individus dans le monde actuel. La connexion avec le monde réel est sauvegardée en dépit de la soustraction à l'enchaînement des faits réels. C'est la crise existentielle et le règne absolu du capital qui orientent toutes les activités humaines. L'organisation qui s'applique à vendre les réfugiés, morts et vivants, fait écho aux conduites de la mafia. Vandam, son représentant, se présente en homme d'affaires qui s'autorise toutes les exploitations et s'empêche de se plier à un comportement susceptible d'avoir une incidence sur le taux des bénéfiques. Le retour insistant du syntagme «doivent de l'argent» sous-tend la certitude du fait. L'éventualité d'une situation humaine de compassion paraît aussitôt

³⁸⁴ Michel Deutsch, «Extrait d'un entretien de Yan Ciret avec Michel Deutsch», in LEXUtexte6, Théâtre National de la Colline, L'Arche Editeur, Paris, Septembre, 2002. Consultable sur Skinner – Théâtre National de la Colline ; www.colline.fr/sites/...0.581635001276606679.pdf.

³⁸⁵ Recherche par auteur : DEUTSCH Michel (Skinner) - Aneth ; www.aneth.net/sel_auteur_list_fich.php?ldTexte=172

suspecte car ce qui importe c'est les intérêts. Vu la négation de la condition supposée, "si" introduirait une subordonnée hypothétique qui serait toujours négative. « Le conditionnel est un mode employé pour exprimer un événement ou un état soumis à une précondition (d'où son nom), pour rapporter des faits tout en exprimant un doute à leur sujet³⁸⁶ ». Sur ce, la proposition et la conséquence sont hors de pensée et tombent en décrépitude. L'individualité se note alors dans la lutte sociale comme l'exprime Bertolt Brecht,

dans cette jungle du capitalisme naissant, les individus luttent contre les individus, contre des groupes d'individus et, fondamentalement, contre la société toute entière. C'est précisément là ce qui constitue leur individualité³⁸⁷.

Rachid. En attendant le paradis il faut passer par l'enfer. C'est très exagéré, remarque bien. Très exagéré... l'enfer, je veux dire. (*Skinner*, p. 19)

Vandam. [...] ils doivent de l'argent au Passeur – me doivent de l'argent. Ils m'en doivent même tous les jours davantage – ils doivent tous les jours davantage d'argent à l'organisation. Si je les écoutais, si par faiblesse je me laissais aller à m'apitoyer sur leur sort, je perdrais de l'argent et j'en ferais perdre au Passeur, ce qui est impensable, inconcevable... Il m'arrive de faire un rêve. Dans mon rêve, je vois l'organisation cotée en bourse comme n'importe quelle entreprise qui fait des profits et reverse des dividendes à ses actionnaires. (*Skinner*, p. 47)

Dans *La Bonne Vie*, l'aliénation généralisée qui saisit les individus après *Mai 68* est représentée par le "transissement" du langage. Un état de crise marqué par marasme généralisé et le personnage est condamné à se confronter à une réalité difficile, fixée définitivement. Sa portée réaliste prévaut car « chaque œuvre doit être jugée selon le degré de réalité qu'elle arrive à saisir dans chaque cas concret, et non selon son degré de conformité à un modèle historique préétabli³⁸⁸ » Les personnages sont les témoins des êtres humains qui pâtiennent du désespoir, du "non-être" et du désaccord avec le monde insignifiant. Ce qui s'énonce dépasse les limites du microcosme diégétique pour atteindre, être la vie, voire le macrocosme, à l'écart de tout conformisme linguistique. L'actualité du théâtre s'avère une exigence car il « [...] ne peut pas être en avance. Il peut être très, très en retard, ou coller exactement à la contemporanéité. Une pièce en avance sur son temps ne peut pas être jouée. Car le théâtre est un art

³⁸⁶ Conditionnel – Wikipédia ; fr.wikipedia.org/wiki/Conditionnel. Dernière modification de cette page le 23 juillet 2014 à 11 : 19.

³⁸⁷ Bertolt Brecht, *op. cit.*, p. 102.

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 131.

vivant, au présent, il doit rencontrer son public tout de suite et les acteurs capables de l'interpréter³⁸⁹.» Cependant, la distance qui s'élargit entre ce qui signifie et ce qui est signifié déplace le réel au second plan. Et le texte ne prend toute sa valeur que quand se manifeste ce qu'il y a de refoulé dans la vie des gens. Cela marque le coup du non-dit qui émerge et occupe le premier plan. Le réel et le théâtral témoignent d'une continuité radicale où le réel s'intègre et s'affirme au moyen du théâtral. Sur ce, le déploiement du réel se fait d'une manière détournée, transformée comme l'exprime Paul Ricœur,

La suspension de la fonction référentielle de l'intrigue directe et descriptive n'est que l'envers, ou la condition négative, d'une fonction référentielle plus dissimulée du discours, qui est en quelque sorte libérée par la suspension de la valeur descriptive des énoncés³⁹⁰.

Par-delà la littéralité, c'est le contenu qui détermine l'actualisation du réel dans l'art dramatique. Sur ce, quoique distante de l'aspect concret et extérieur des référents ou des objets et de l'acception directe des signes, l'imagination s'engage incontestablement dans la signification. Comme le note Karl Salosaari,

Les éléments de l'imaginaire scénique sont déjà par eux-mêmes pleins de propriétés, qui caractérisent l'époque. Toute abstraite que soit leur valeur représentative, ils relèvent d'une réalité culturelle située hors de l'œuvre dramatique.

[...]

Il ne s'agit pas seulement du costume, du masque, de mœurs sociales qu'on imitera dans le jeu, il s'agit de saisir l'âme même d'un moment historique³⁹¹.

3.2 L'inhérence du réalisme à l'insolite

L'écriture de Michel Deutsch confine à l'irréel et à l'absurde où prévalent le burlesque et la dérision dans le processus de la signification. Or, quoiqu'il dédramatise la situation, l'insolite représente l'état socioculturel actuel dégradant et les choses difficiles et sérieuses de la vie. La façon d'exprimer le tragique par le rire suscite l'interrogation du lecteur/spectateur et fait naître une attitude de réflexion

³⁸⁹ Propos recueillis par Olide Quirot pour Vent D'ouest, Novembre-décembre, La Rochelle, 1989, p. 8.

³⁹⁰ Paul Ricœur, *L'intrigue et le récit historique, Temps et récit, op. cit.*, p. 11.

³⁹¹ *Le temps dans le théâtre...sa présence et sa représentation*, INTERSCAENA, acta scaenographica, Salosaari (Karl), 2/IV, 1974, p. 59.

et de critique. Le dramaturge opte, pour ce faire, pour l'humour « [qui] est forcément une source de gêne qui se présente comme un de ses ressorts, dans la mesure où le rire qu'il provoque doit gêner, voire donner honte, faire hésiter celui qui en rit entre sa réaction naturelle, le rire, et sa réaction réfléchie, l'horreur ou le dégoût³⁹². » Le dramaturge rejoint Brecht car chez ce dernier : « pas davantage [...] de séparation entre comique et tragique : son tragique inclut lui-même du comique, et son comique du tragique³⁹³ »

En ne croyant plus en une modification possible, Michel Deutsch, qui adopte le recul dans l'exposition de la réalité existentielle, choisit de rire de la vie plutôt que d'en pleurer car la souffrance est intense et le malheur est impossible à supprimer. Etant donné que « l'humour permet à l'Homme de prendre du recul sur ce qu'il vit, [...] “rire pour ne pas pleurer”. [...] Plus pessimiste, Nietzsche affirme « L'homme souffre si profondément qu'il a dû inventer le rire », se rapprochant du cynisme³⁹⁴. » Cette manière d'agir distincte prescrit une autre manière d'expression. L'usage de l'extravagance s'impose alors et le décalage qui s'ensuit favorise l'expression objective, détachée, de l'atrocité du monde. Le dramaturge qui autorise l'inhérence à l'insolite de l'expression du réel rejoint Brecht qui affirme :

[u]n réaliste qui s'occupe d'art (par exemple comme critique) lui accorde une certaine liberté de mouvement, pour lui permettre d'être réaliste. Il lui concède le droit à l'humour (celui de grossir ou de rapetisser les choses), à la fantaisie, à la joie de l'expression (y compris celle de l'expression nouvelle, de l'expression individuelle). Il sait que sans cela il n'est pas de véritable artiste³⁹⁵.

La déchéance du monde actuel, l'inhumanité, la crise de l'individu et la désintégration sont communiquées d'une manière très originale dans les textes examinés. *Imprécation 36* suggère que le monde d'aujourd'hui est en piètre état et il n'est plus ce qu'il était auparavant car le profit financier l'emporte sur la justice sociale. L'avènement des sociétés de priorités qui réduit le monde à des échanges commerciaux n'est absolument ni “amusant” ni “amical”. *Le Souffleur d'Hamlet* rend

³⁹² Humour noir – Wikipédia ; fr.wikipedia.org/wiki/Humour_noir. Dernière modification de cette page le 21 août 2014 à 18 : 39.

³⁹³ Bertolt Brecht, *op. cit.*, p. 70.

³⁹⁴ Humour – Wikipédia ; *op. cit.*,

³⁹⁵ Bertolt Brecht, *op. cit.*, p. 86.

comiquement compte de l'effondrement présent de l'art dramatique à cause de son appauvrissement en personnel. Les acteurs sont réduits à des "perroquets et singes" (p. 17) et sont qualifiés de stupides comme l'indique caricaturalement l'expression "vous êtes tombés sur la tête" (p. 18). La parole puérile de l'acteur confirme son indigence, parlant du coq, il ajoute aussitôt "cocorico" (p. 19). L'incompétence se confirme aussi par les défauts de prononciation ; la cacographie – orthographe fautive ou mauvais style – s'inscrit dans le lexème "seuffleur" et l'expression "me voici, me voili" (*L'Empire*, p. 8). L'autodéfinition du directeur par l'expression "je suis l'altitude" (p. 33) et l'assimilation par le répétiteur des déclamations de l'acteur à des hurlements (p. 95) sont des exemples à l'appui. Le directeur désigne caricaturalement la femme de ménage par "Madame la soufflerie" (p. 24), la maltraite et la renvoie comme le manifestent les expressions "faites-nous ce plaisir" (p. 27) et "vous êtes encore là, vous" (p. 28). Le recours à l'aparté de valeur comique et la gestualité déplacée révèlent sa légèreté. Il "murmure" des allusions érotiques qui recourent le fait de rendre visite à la concierge à une heure tardive pour lui confier la décomposition actuelle du théâtre. La désintégration du personnage dramatique retire au temps et à l'espace leurs caractéristiques ordinaires. La parole et le sommeil recommencés de ladite concierge mettent en lumière l'incongruité du comportement du directeur et son manque de savoir-vivre. La dédramatisation de la situation sous l'effet de l'extravagance appuie la connotation de l'extension de l'ignorance.

Car le monde aujourd'hui n'est plus saisissable qu'à travers le marché.
N'est-ce pas amusant?
Vouloir une société constituée autour de la justice sociale,
Un monde amical... (*Imprécation 36*, p. 14)

Le directeur. Ça ne vous dit rien : Monsieur Boulot n'a jamais fait d'alpinisme. *A part.* Et quand il vous grimpe dessus, il n'y a pas de quoi avoir le vertige. (*Le Souffleur d'Hamlet*, p. 77)

L'acteur, lui faisant de grands signes pour la faire taire. C'est pas le moment. (p. 27)
Le directeur terrassé par une crise cardiaque se jette au cou de l'acteur qui imite la sirène d'une ambulance et le gyrophare d'une voiture de police-secours en appelant en aide. (p. 33)
Deuxième actrice, passant la tête par l'embrasure de la porte. Coucou ! (p. 47)

La concierge. Il y a quelque chose qui ne va pas, monsieur le directeur ? (*Le Souffleur d'Hamlet*, p. 69)

On entend les discrets ronflements de la concierge qui s'est installée dans le fauteuil miteux de la loge et qui s'est endormie.

La concierge sursaute, se frotte les yeux. (p. 72)

La concierge bâille et ses yeux se ferment malgré elle. (p. 73)

La concierge se levant comme si elle se ressaisissait après son demi-sommeil. (p. 81)

Le style hyperbolique récurrent, y compris la gestualité outrée, la répétition et la digression sont également mis en porte-à-faux. Or, sans couler dans l'insignifiance, ils représentent allégoriquement l'état actuel des choses. Les personnages qui témoignent, de différentes façons, de la déficience dans l'usage de la langue reprennent en substance les individus. Le recours abusif à l'exagération et à l'héritage culturel dans le langage oral est récurrent dans *Le Souffleur d'Hamlet* (p. 21, 28-29, 38, 41, 47, 52). Le pompier use bizarrement du lexique du feu, de l'incendie pour dire l'excès d'émotions qu'il ressent à la vue de Mlle Else (p. 50). Son évanouissement est un supplément d'outrance d'autant plus que c'est sa tante qui admirait l'actrice. Le fait d'oublier de regarder le temps est jugé "dramatique" (p. 52) et celui de ne pas avoir le costume est considéré comme une catastrophe (p. 63). La concierge exagère en proférant que son mari "a besoin d'avalier un pot de miel en buvant une tasse de tisane pour se soigner" (p. 73). Les propos sur l'état de Monsieur Boulot surgissent étrangement dans la conversation du directeur de théâtre et de Madame Boulot qui discutent, à trois heures du matin, de la situation actuelle du théâtre (p. 73). La comparaison de la nouvelle mise en scène à un "cataclysme naturel" qui va tout emporter est anodine (p. 80). Les détails superflus dans le récit de l'Aveugle parlant de sa chute tiennent aussi de non-sens (*L'Empire*, p. 40) et la répétition des mots à effet comique y est aussi déconcertant "oh là là" (3 fois), "m'énervé" (3 fois) (p. 39). Les différents personnages qui se répètent bizarrement les uns les autres rajoutent de l'improductivité au langage dramatique. L'habilleuse redit de façon ironique la réplique de Mlle Else (2 fois ; p. 43) et le directeur celle de la concierge (p. 69). Homer reprend les propos de Kayser en remplaçant l'interrogative par la déclarative affirmative. La polysémie du verbe "souffler" qui couvre le dialogue opère le glissement insolite de "souffler le texte" à "souffler l'air". Le jeu de mots envoyé/renvoyé creuse davantage le discours emphatique qui franchit les limites de la bienséance (pp. 20, 21). Le changement brusque de ton adhère au burlesque et le déplacement non-contextuel des propos empruntés à d'autres personnages fait écho à la reprise non pertinente des références culturelles. Le passage abrupt d'un sujet à l'autre et le glissement constant du scénique à l'extrascénique disloquent le langage dramatique. Dans *L'Empire*, Homer tourne en dérision le raisonnement de Théa par le

recours à l'énumération imitative qui fait succéder les alphabets grecs, d'ailleurs insignifiants et non-contextuels. Ce faisant, il suggère la ridiculisation de l'acte de puiser constamment dans la mythologie des arguments pour étayer notre point de vue. Sur ce, nous avancerions que Michel Deutsch qui prône l'actualisation métaphorique du réel met donc en œuvre une manière de réalisation originale.

Mlle Else. Vous lui dites : pas à onze heures du matin. Il n'est pas question.
L'Habilleuse. Je dis à la tante : «Pas à onze heures du matin. Il n'est pas question.»
(*Le Souffleur d'Hamlet*, p. 43)

Mlle Else. Oui mais je ne sais pas si je pense exactement ce que tu penses que je pense. (*Le Souffleur d'Hamlet*, p. 55)

Kayser. C'est comme ça que vous prenez les choses?
Homer. C'est comme ça que je vois les choses. (*L'Empire*, p. 19)

Kayser. C'est ce que vous pensez?
Homer. C'est ce que je pense. (*L'Empire*, p. 20)

Le directeur. La soufflerie. Qui a mis la soufflerie en marche? On ne s'entend plus dans son propre théâtre. Coupez-moi cette soufflerie!
L'acteur, *montrant la femme de ménage*. C'est elle qui renifle. C'est Madame la soufflerie. (*Le Souffleur d'Hamlet*, pp. 24-25)

Le directeur. C'est donc pour ça que cet imbécile claque des dents en plein été !... Et comment va votre fille ?
L'acteur. Je la quitte.
Le directeur. Ah. (*Le Souffleur d'Hamlet*, p. 27)

Théa. Je voulais seulement t'expliquer quelque chose... Hypnos avec Oneiros, Hypnos, frère de Thanatos, [...] Des histoires disparates, confuses, pleines de symboles...
Homer. Alpha, bêta, gamma, delta, epsilon, zêta, êta, thêta, Théa... Et quoi d'autres?
(*L'Empire*, p. 57)

Le dramaturge se sert de l'humour pour mettre en valeur, avec un certain détachement, le caractère ridicule de certains aspects de la réalité. Il se méfie de l'exploitation de l'infirmité pour apitoyer abusivement la bonté des gens. Par exemple, l'Aveugle prétend avoir eu une crampe pour arracher à Théa une partie du sandwich qu'elle lui a refusée auparavant. Elle est prise au piège car elle a mal interprété son acte. La décomposition du couple au sein duquel la femme est maltraitée est aussi évoquée avec dérision. Jules traite inconsiderément Marie et lui fait du mal. A la manière d'une fable, il entame sa réplique par "il était une fois" pour contrefaire son récit. Il la met dans une situation d'infériorité gênante par rapport au mâle qui impose ses lois et règlements dans l'espace. Plus tard, il tourne en ridicule

Raymond en se moquant de sa réplique mais la sienne imite celle d'un enfant qui se défend en confirmant ses capacités par rapport à l'autre. Sa supériorité sociale et intellectuelle se trouve promptement réprouvée car ses raisonnements sont dénués de bon sens. L'engagement des hommes politiques est également tourné en ridicule. Le dramaturge s'en prend à eux et condamne leur façon de duper et d'exploiter les gens pour se procurer un rôle sociopolitique. L'histoire de l'homme qui répète toute la journée "Aimez-vous les uns les autres. Et ainsi la paix sera avec vous..." alors qu'il n'aimait personne et rien du tout suggère la fourberie de la nature humaine.

L'aveugle. Aaaaah !... La tête de l'aveugle soudain tombe sur le côté et tout son corps se raidit.

Théa. Qu'est-ce que vous avez ? Holà ! Vous allez pas me faire le coup de paraplégique. Qu'est-ce qui vous arrive ?

[...]

L'aveugle. Le sandwich... Il va me redonner des forces. (*L'Empire*, p. 38)

Jules. Il était une fois une femme qui parlait et parlait des vies entières et cette femme ne savait pas ce qu'elle disait... Marie, tu devrais lire davantage... crois-moi... c'est dans les livres. (*La Bonne vie*, p. 109)

Jules. On ne peut évidemment pas appeler ça du café. Un café qui a le goût du café, c'est pas un café. A moins que tu me prouves le contraire. (*La Bonne vie*, p. 140)

Jules. T'as pas besoin de penser pour moi. Merci beaucoup. Je suis assez grand. (*La Bonne vie*, p. 114)

Aldi : Et Philharmonie qui vient sur le terrain ! Il n'est jamais allé voir un match de foot de sa vie et le voilà sur le terrain notre grand homme ! Je suis sûr que la semaine dernière il ne savait pas que pour jouer au foot il faut un ballon !

Kikèr : Si tu veux tout savoir, il a dû confondre avec un match de hockey sur glace ! (*La Négrresse Bonheur*, p. 66)

Conclusion

Les études qui abordent le théâtre du quotidien puisent dans des descriptions empruntées à des œuvres qui traitent du vécu, de l'adhésion à la vie, en en dégageant des éléments qui relèvent du réel concret. Tout en mettant en lumière le détachement de Michel Deutsch de l'identification matérielle admise du théâtre et de la vie, nous avons tâché dans la deuxième partie de notre étude de signaler le manquement de l'espace, du temps, du langage et du personnage quant à l'actualisation du réel dans l'œuvre dramatique de Michel Deutsch. L'imprécision du contexte spatial de l'action dramatique est en défaveur de son ancrage dans le réel géographique. Le "nowhere" est un supplément de confusion. Le costume propre à une aire géographique, à une tradition ou à une culture remontant à un certain passé manque et l'appauvrissement qui s'ensuit congédie la fonctionnalité réaliste de l'espace dramatique. Le lecteur se confronte à l'incertitude du contexte spatial dans *Le Souffleur d'Hamlet*, dans *Imprécation dans l'abattoir* et dans *Imprécation 36* en l'absence absolue d'indications scéniques. L'anti-naturalisme structurel et factuel s'inscrit dans l'agencement immotivé des signes spatiaux et dans le recentrement fragmenté tributaire de l'usage atypique, voire transgressif, de la cuisine. Le renvoi des attributions traditionnelles déploie "l'anti-cuisine" dans *La Bonne Vie* et dans *La Nègresse Bonheur*. De plus, le dérapage continu du langage dramatique opère le glissement spatial opposé à la portée pragmatique de l'espace dramatique. La narration qui fait intervenir des événements, indépendants ou dépendants des personnages, aboutit au décentrement discursif. Et la spatialité virtuelle qui en découle entre en collision avec la spatialité actuelle débouchant sur le renvoi de la vraisemblance, sur la dépossession de celui qui y réside de tout sentiment de sécurité et sur le désordre de l'action diégétique. L'écart au réel se creuse avec l'évocation réitérée d'un hors-scène condamné à la non-existence. La narration, les connotations, l'implicite et les sous-entendus commutent la "parole-action" et opèrent le débrayage de l'espace dramatique comme aire de jeu. La virtualité inhérente au signifié second ne cesse de dévier de sens premier et d'ébranler l'état de stabilité de l'espace actuel. Si l'espace mythique du passé est consternant, l'espace onirique l'est davantage. La spatialisation du rêve obstrue la gestualité diégétique, réaliste de l'espace dramatique. Le débordement spatial s'accroît en fonction du déploiement des sons métonymiques à proximité de l'espace actuel dont

les conséquences déroutent les sons diégétiques. Le changement de sens ou de fonction et l'hybridité de l'espace dramatique relèvent de l'indétermination. Le bouleversement va en s'aggravant, le rapport dominant à dominé est en porte-à-faux et la désintégration de l'individu est incontournable. Le personnage risque de s'éloigner loin de son ancrage actuel car il est décentré vers l'ailleurs et le hors-scène.

La dramaturgie qui occupe le premier plan prend le contrepied de la mise au jour du réel. Le registre théâtral du langage dramatique s'empare abusivement de l'aire de jeu en vue de l'exposition de la scénographie et du questionnement sur le statu quo du théâtre. Michel Deutsch donne corps à la disposition différentielle réalité/théâtralité et opte pour la restructuration impérative de l'art dramatique. Il a recours, pour ce faire, au métathéâtre ou au théâtre dans le théâtre où prévalent le métalangage et l'examen des notions de l'action, de l'espace et du personnage dramatiques. *Le Souffleur d'Hamlet* et *L'Empire* illustrent le dysfonctionnement actuel dû à l'incompétence, à la légèreté et à l'incapacité de l'équipe à s'y repérer. L'espace théâtral mis ainsi en porte-à-faux nécessite la remise en ordre de sa mission humaine et artistique. Par ailleurs, son affiliation à la politique, nie l'individualité de l'individu en le confinant à l'automatisme.

L'atemporalité tributaire du non-ancrage dans le temps réel de l'action dramatique ou de la non-existence, volontaire ou involontaire, du personnage induit la crise du temps. Le statut du temps en tant que donnée insaisissable, et la structure contradictoire du présent qui oscille entre le temps vide et le temps qui presse, renforcent la crise. L'ensemble d'informations ou de données virtuelles repérables dans les textes examinés s'avèrent alors non vérifiables ou non référentielles. Sa mise en œuvre contestable due à l'accomplissement par les personnages de certaines actions à des moments inconvenables et à l'emploi dérisoire de l'objet déjoue le temps réel. L'effet invraisemblable qui en découle gagne de l'extension avec le refus du présent qui équivaut à la négation du temps. La vacuité tient aussi de l'improductivité car il ne se passe rien, rien de rien. La circularité mène au "deuil" de l'action car les situations se réduisent à des impasses. Le mouvement temporel à-rebours mis en place par le renvoi constant au passé et par le biais de sa réincarnation contrarie la chronologie linéaire. Le dédoublement résultant du présent, la fragmentation et l'incursion du

temps virtuel creusent l'écart au réel. La distorsion s'accroît à proportion de l'exil ou de l'auto-expulsion du personnage. Par ailleurs, la discontinuité temporelle s'inscrit dans la rupture avec le traditionnel de l'enchaînement sémantique et structurel des scènes. Le non-temps s'impose car "les heures s'embrasent" et "le jour est en flammes".

Le langage dramatique fait preuve de déficience, il a échoué à donner des informations sur l'action dramatique et le rapport des personnages aux autres et au monde. Il se révèle comme un "kaléidoscope spatial" détaché de l'ici-maintenant. Le dialogue s'avère signe d'incommunication et d'incompréhension. Le vocabulaire est réduit, la syntaxe est confuse et les raisonnements sont brouillés ou insuffisants. La saisie du sens pâtit de la même déstructuration que l'énonciation. Le brouillage des signes de reconnaissance et l'agencement du dialogue en bric-à-brac accentuent la distorsion. Le langage des "petites gens" est condamné à disparaître sous l'effet de la profération des lieux-communs ; l'inadéquation au contexte spatio-temporel débouche sur la déviation du sens et la déstabilisation de l'espace dramatique. La soustraction des locuteurs à l'expression et le déploiement des poncifs congédient davantage l'implication subjective. Le dialogue lacunaire progresse difficilement et le renvoi résultant de l'incidence individuelle décale le quotidien. Le fait de ne pas répondre ou de riposter par la négation aux accusations témoigne de la non-implication de l'émetteur dans la conversation et le silence s'avère le témoin privilégié de la dépossession langagière. Le décodage fait aussi faillite car les sous-entendus et les non-dits contrecarrent le développement de la signification contextuelle. Le langage familier qui démentit l'expression du réel, acte d'insuffisance, est décuplé par l'usage immotivé et bizarre de la langue. La dédramatisation de la situation et la décomposition structurelle et fonctionnelle du monologue intérieur sous l'effet de l'absurdité rajoutent de l'effondrement au langage. Le recours constant à l'hyperbole fait perdre aux signes véhiculés leur sens exact et la digression est un supplément de désarticulation. Le ressassement connote la dépossession des personnages des moyens d'expression. L'inaptitude à tout dire ou à exprimer la réalité des choses se double du fait de détourner l'attention de l'observateur du plus important par la diffusion de l'insensé. L'absurdité tributaire de l'emprunt littéral déplacé des références culturelles s'avère embarrassante. Par ailleurs, face à un langage familier (vocabulaire et syntaxe)

qui puise dans la matérialité de l'espace du quotidien vient se dresser celui littéraire, marqué de valeur esthétique, tributaire du surgissement constant du dramaturge. Il se déploie en défaveur de l'expression de la parole et de l'idéologie personnelle. La mainmise d'un autre "je" locuteur s'inscrit dans une manière originale d'élocution mettant en œuvre des formes de discours ou des tournures littéraires immotivées. Les figures de rhétorique, les références culturelles, la mythologie et le traitement particulier et autonome des connaissances et des prescriptions qui en découlent congédient la quotidienneté. La fragmentation itérative du texte et du dialogue par le collage d'extraits discontinus ou du montage des faits représentés rompt avec la linéarité structurelle et la continuité temporelle. Par ailleurs, l'articulation in absentia de l'arrière-plan intellectuel du dramaturge met en place ses credo sociopolitiques et culturels. Michel Deutsch qui se soucie du devenir humain met en valeur la non-individualité et la contingence de l'emplacement de l'individu dans la société de consommation où la simulation se pose comme le règlement, le moyen d'attaque ou de défense. Les individus s'y appliquent à la limite du possible car il n'existe nulle autre façon d'être ou de s'y retrouver. Les altérations, les décalages ou les omissions qui prévalent empêchent la perception correcte et déploient un univers inauthentique où tout ce qui se montre, se dit ou se fait n'est qu'illusoire. Les intégristes, agressés dans leur essence, et détachés de leurs engagements et convictions passés pour pactiser avec l'ennemi, manifestent actuellement de l'hébétement et de l'appréhension et sont désormais des intégristes/consensuels. La réduction des révolutions à des territoires de massacres et de transgressions, et la caducité des valeurs illustrée par l'actualité politique condamnable, rompent avec le dédoublement fantomatique d'un monde bénéfique.

L'interrogation de Michel Deutsch du statu quo de l'art dramatique compromet la visée essentielle de l'espace dramatique de traiter du réel. Celui-ci n'appartient plus désormais au domaine de la culture et ne bénéficie plus d'une large audience. La mise en lumière des imperfections se fait régulièrement ; les acteurs sont dépourvus d'aptitudes artistiques valables pour comprendre, interpréter et jouer le texte. L'ordre actuel est l'obéissance passive des directeurs de théâtre aux députés, aux adjoints à la culture et aux organisateurs du théâtre ; c'est comme s'il s'agissait d'un projet d'affaires publiques. Le glissement de l'audio-visuel dans l'art dramatique en provoque

la déformation intégrale. Sa persistance dépend de sa réduction à un lieu d'amusement où le directeur s'assimile à un animateur de télévision et le spectacle à une émission télévisuelle dénuée d'art, de culture et d'engagement. L'établissement définitif, en substitution du théâtre, du dancing en état de marche connote l'intention résolue d'annulation. Par ailleurs, dans le processus de l'actualisation du réel, Michel Deutsch condamne le duplicata et l'allusion naturaliste de l'objectivité scientifique admises par ses contemporains et opte pour le principe de la "déconstruction-reconstruction". De même, il préconise l'appropriation impérative de l'art dramatique à l'actualité en vue de la contestation de la corruption et du mal.

Les personnages représentés par Michel Deutsch témoignent de l'existence atomique ou de la non-existence, du balancement, de l'échec professionnel et de la subordination sociale et morale et leur statut social est en danger. L'anonymat de quelques-uns s'ajoute à la réduction de quelques autres à des voix. Il s'ensuit la simplification abusive de la notion auquel sont subtilisés pour de bon les énoncés sans locuteurs et dont le changement alternatif se manifeste par le tiret. La non-possession des papiers et l'insuffisance des déterminations physiques diffusées induisent l'absence de "contours précis" indissociable au non-être irrévocable. Les personnages sont incapables de régir leur univers, de résister ou de s'imposer. L'impuissance à accomplir leur rôle social ou professionnel induit leur déclassement et l'interchangeabilité appuie la neutralisation réciproque. L'érotisme longuement exprimé mais jamais comblé est en défaveur de leur consistance. La nullité qui résulte de l'absence d'histoire, de présent et d'avenir s'accroît à proportion de l'écart entre vouloir et ne pas pouvoir être soi. Le rapport dominant à dominé fonctionne mal. Leur non-appartenance tragique à leur univers spatial et leur désespoir issu de la non-réalisation de soi et de l'insatisfaction provoquent leur désorientation. La confusion des relations interhumaines et la confrontation constante de l'ici-maintenant et de l'ailleurs désiré provoquent leur perturbation. La rupture figure/fonction qui puise dans l'indécision, engendre des discours et des actes non motivés et non-contextuels.

La conception de Michel Deutsch en ce qui concerne la façon de l'art dramatique de traiter du réel se profile en filigrane dans les textes examinés. Il se réclame sciemment du rejet des partis pris et des sources d'informations communément admises. D'après lui, la perception erronée qui résulte de l'échec des

sensations dans la saisie de la situation et la mise à l'écart délibérée du réel sont à l'origine de l'inaccessibilité. La contribution de l'immédiateté dans la compréhension correcte de la situation et la reproduction littérale sont également condamnables. Le conformisme compromet l'actualisation du vécu des "petites gens" et l'essentiel est de se focaliser sur leur vie ordinaire pour faire parler leurs intérêts. Le recul, le ludique représentatif et le symbolique inhérent à l'absurde et au non-sens sont mis en avant. Il s'agit de tromper pour détromper et de se servir scrupuleusement de l'affabulation dans le processus de l'expression du réel où coexistent le tragique et le comique. Sans qu'il prenne du champ par rapport à la réalité, le dramaturge se sert de l'imagination pour donner prise sur le réel qui ne se saisit qu'au second degré. Le langage lacunaire connote l'incommunicabilité, et la désorientation fait écho à la désintégration de l'individu dans le monde actuel. La prévalence de la conceptualisation sur la matérialisation est en faveur des "effets de réel" et de la subordination du réalisme à l'insolite. L'obstruction dépend de la confusion du récepteur, de la soustraction du théâtre à sa visée sociopolitique. Et l'artiste, le grand, a la mission de révéler les illusions du monde au détriment des mensonges et des faux-semblants de façon à ce que la réalité soit libérée et perçue par tous. La visée du théâtre est l'explicitation des interrogations en suspens nécessaire à l'élaboration du réel. La sollicitation de la réflexion et du jugement s'avère indispensable pour s'en saisir.

CONCLUSION GENERALE

Le théâtre des années 70 dit “du quotidien” emprunte ses représentations à la vie et aux préoccupations des gens ordinaires. Sa quête de renouer avec l'actualité produit des écrits avec, pour principale destination, la réalité quotidienne à l'écart des grands faits historiques, comme le note Claude Yersin, «la sensibilité actuelle s'intéresse plus à l'ici et au maintenant qu'à des analyses plus globales offrant une perspective de changement immédiat³⁹⁶.» Ce théâtre se pose comme le renouvellement du naturalisme par la reprise du sujet traité et des personnages mis en scène mais se passe des contraintes des doubles du réel vécu. Or, la rupture avec la littéralité n'empêche point la présentation de la vie du bas peuple. A ce niveau, nous citons *Encore une fois le quotidien* pour dire que

[I]e motif du quotidien – comme répétition, comme risque du tragique – est ainsi de l'ordre du court-circuit au cœur même du toujours déjà-vu. Sa stratégie, celle de la remise en énigme de la transparence des corps. D'une interruption de la reproduction hallucinante des doubles³⁹⁷.

Michel Deutsch qui se déclare précurseur du théâtre des années 70 s'érige en porte-parole des gens ordinaires et se donne l'“écoute, l'enquête” comme mots d'ordre de son écriture. C'est son souci de l'être humain et de son existence qui est au centre de sa conception dramaturgique. Un ensemble de pièces de théâtre de son œuvre *Dimanche, La Bonne Vie, Imprécation 36, Imprécation dans l'abattoir, Le Souffleur d'Hamlet, L'Empire, La Négrresse Bonheur* et *Skinner* ont composé notre projet d'étude. Des éléments structurels tels l'espace, le temps, le langage, le personnage et l'abord du réel nous ont été indispensables. Notre étude s'est subdivisée en deux parties : la première a traité du réel et, la deuxième, de sa transgression. D'ailleurs, pour prendre conscience du réel, il faut aller au-delà de la réalité perçue ou construite à partir des expériences réellement vécues. Il faut également éviter les contraintes des formes et des pratiques de la reconstitution des réalités car c'est dans leur chute qu'il s'obtient. Car «le théâtre ne s'accommode pas plus d'un irréalisme exacerbé que d'un réalisme impérialiste : sa véritable nature est de conjuguer fiction et vérité³⁹⁸.»

³⁹⁶ *L'histoire et le vécu*, entretien avec Claude Yersin, *op. cit.*, p.15.

³⁹⁷ Michel Deutsch, “Encore une fois le quotidien”, *op. cit.*, p. 3.

³⁹⁸ Robert Abirached, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Gallimard, Paris, 1994, p. 186.

L'œuvre dramatique est également jugée réaliste non en fonction de l'inventaire exhaustif de la parole du bas peuple mais du mutisme substitutif dans le processus de la signification. Ainsi, Jean-Pierre Sarrazac affirme en reprenant le point de vue de Deutsch :

nos dramaturges doivent rapidement reconnaître, à l'instar de Deutsch, que ce qu'on parvient à enregistrer, ce n'est pas la parole des gens d'en bas mais, toujours, leur *silence*³⁹⁹.

Dans la première partie intitulée *Le réel*, nous avons mis en relief l'illustration du réel tributaire de l'application véritable de l'espace et de la représentation des personnages comme images de la condamnation et de la désintégration. Les manifestations temporelles réalistes ont rajouté de la crédibilité à l'espace. Le langage s'est également avéré édifiant et s'est érigé comme source d'information essentielle de l'action dramatique, des personnages et du réel. Le symbolique y a pris large part. Les repères spatiaux prélevés dans les didascalies et confirmés par le dialogue ont assuré l'ancrage dans le réel de certains espaces dramatiques. Quand les données textuelles ont manqué de détermination, l'identification a été réparée par la récurrence de la désignation de la localisation et par le passage de l'indéfini au défini (“un hangar” “le hangar”). Leur valeur pragmatique s'est développée en fonction de l'exposition des actes réalistes. Par ailleurs, l'organisation spatiale intérieur/extérieur due aux mouvements et aux prédilections des personnages a mis en place des lieux d'action, d'inaction, de passage, de résidence et de loisirs. L'espace du quotidien a été établi par le déploiement des gestes et des activités de tous les jours. L'installation des objets mimétiques et leur usage vraisemblable par les personnages favorisent l'efficacité utilitaire ; les casseroles ont servi à “cuisiner” et “la machine à coudre” à préparer les costumes des majorettes. D'ailleurs, leur rôle est indiciel et représentatif comme le note Clément Rosset,

[o]n a en fait affaire à deux impossibilités de duplication : d'une part l'impossibilité pour l'objet sensible de se dupliquer en un autre objet sensible qui serait en même temps lui-même ; d'autre part l'impossibilité pour l'objet sensible d'apparaître lui-même comme le double d'un modèle réel et suprasensible⁴⁰⁰.

³⁹⁹ Jean-Pierre Sarrazac, *Le retour au théâtre du quotidien en France*, op.cit., p. 53.

⁴⁰⁰ Clément Rosset, *op. cit.*, p. 56.

Les couples en crise montrés représentent les couples de la vie ordinaire, et le langage qui reprend par sa structure et son expression l'oral, les a davantage illustrés en accentuant l'authenticité de l'espace scénique. Le pronom indéfini, les tournures impersonnelles, le superlatif, le changement brusque de ton et les temps verbaux correspondants à l'oral ont abondé dans les dialogues. Le collage et le montage qui installent des fragments de vie non linéaires figurant la désorganisation du monde d'aujourd'hui ont mis en avant le pragmatisme de la représentation. L'effet qui en découle a été renforcé par le "désenchaînement" du dialogue. En effet, le dramaturge a réussi à démontrer le désordre et le mal-être dans le monde chaotique actuel qui englobent également le domaine du travail. L'approche de l'espace scénique implique inévitablement le temps qui s'est révélé réaliste grâce au déploiement d'une durée quotidienne marquée par les déjeuners, le travail, la répétition,... le parcours journalier des personnages est signalé par la réapparition des mêmes espaces celui du gymnase, du hangar,... La convergence des éléments verbaux et paraverbaux a produit un rapport mutuel de confirmation ou d'élucidation favorable à la signification du réel. Les costumes se sont révélés adéquats et les gestes qui ont précédé, suivi ou accompagné la parole se sont chargés d'une valeur figurative ou symbolique pertinente. La disposition de l'espace scénique à représenter la vie est soutenue par leur fondement commun. "[T]out n'est qu'une affaire de masques" (*Imprécation 36* ; p. 17) : la vie qui n'est faite que de faux-semblants ressemble au théâtre, les gens qui pratiquent le mensonge sont à l'image des acteurs et les relations interhumaines reposent souvent sur la mystification. Les régimes politiques déforment constamment la vérité, et le statu quo de l'individu dans le monde d'aujourd'hui atteste la réduction des révolutions, amplement revendiquées, à des mensonges. De plus, le théâtre puise dans l'illusion et le réel qui nécessite une manifestation indicelle ressort également de l'imaginaire. Il en découle une dissension entre l'être et le paraître et une parodie qui s'est révélée dans la prise de distance du personnage par rapport à son discours et de l'auteur par rapport à son texte. D'autre part, le langage de la vie et celui du théâtre partagent la même déficience. Le premier est recouvert de clichés qui obstruent l'expression des conceptions individuelles. Le deuxième est truffé de défauts qui font face au déploiement du réel.

Les personnages représentés ont amplement contribué à l'actualisation du réel car « le lieu privilégié à partir duquel l'interrogation du réel peut se révéler opératoire, c'est la prise en compte de l'individualité ou du sujet souffrant⁴⁰¹. » Ils se sont présentés comme les images des individus en crise dans le monde chaotique. Une attitude d'«ultime négativité» s'est déployée dans le texte dramatique en fonction de la mise en place de la dégénérescence et de la dépossession de l'individu dans le monde actuel désorganisé. La dépersonnalisation des personnages recoupe le réel puisque, d'après Roland Barthes, « devant la réification radicale (et acceptée par tous) de l'homme dans la société d'aujourd'hui, le personnage doit perdre tout trait individuel, personnel ; il ne saurait plus être que le simple porteur d'un comportement collectif⁴⁰².»

L'individu subit le tragique de la non-épaisseur, le désespoir de la non-réalisation de soi et l'angoisse de la non-appartenance au monde et de l'injustice. L'espace intime a fait défaut, l'espace collectif a manifesté le même dysfonctionnement et le rêve d'affranchissement s'est soldé par l'échec. La frustration s'impose : le désir amoureux est contesté ou nié complètement et le désir sexuel a décliné sous l'effet du voyeurisme, de la prostitution et de la tentative de viol. Les difficultés existentielles ont annulé l'achèvement des projets d'avenir. La récurrence du lexique du départ a parfaitement révélé le renoncement de l'individu à l'ici-maintenant consternant. L'exclusion et l'auto-exil ont illustré l'éparpillement spatial. La désintégration a abouti à la souffrance et à la décrépitude des discours individuels. De plus, la marginalisation des personnages et leur orientation vers l'espace du passé ou de l'avenir ont figuré la désocialisation des individus dans le monde d'aujourd'hui. Et leurs rapports dynamiques avec les lieux scéniques ont fait écho au malaise actuel. Comme le note Régine Yaari,

[l]'éclatement géographique des lieux scéniques auquel s'ajoute une multiplicité d'espaces imaginaires suscités par le désir, la mutation des intérieurs en extérieurs, le jeu de transition brutale d'une scène à l'autre, tout cela dit un monde où le personnage n'arrive pas à s'installer, à coopérer, à vivre⁴⁰³.

⁴⁰¹ Entretien avec Anna Seghers, *Théâtre/public*, n°3, 1975, p.7.

⁴⁰² Bernard Dort, *Théâtre réel*, Essais de critique 1967-1970, Seuil, 1971, p.279.

⁴⁰³ Régine Yaari, *op. cit.*, p. 41.

La perte d'identité et l'abandon de l'espace ou du temps ont participé d'un réel tragique où s'épuise le moi. L'intériorisation de l'idéologie dominante a accentué son atomisation. Le mal de vivre s'est noté dans la difficulté à révéler son mal-être familial et conjugal. La pérennité du mal s'inscrit dans le rapport de supériorité blanc/noir, dans la hiérarchisation sociale, dans la maltraitance sexuelle et dans la dépossession de l'individu de son expression verbale. L'antagonisme a porté gravement atteinte au rapport interhumain et a produit un monde dépouillé d'humanisme. Les gestes barbares exécutés par les personnages ont reproduit la brutalité et la criminalité des êtres humains. Les relations des humains sont décomposées et l'autre-différent est éternellement rejeté. Il est mal jugé et traité d'inconnu, d'étranger, d'intrus, de malfaiteur, d'ennemi ou de criminel. A l'image des membres de la société, les personnages se repoussent constamment et leur discours est souvent empreint d'un mépris sarcastique. Ainsi en est-il des relations, l'autre-inférieur fait écho à l'inhumanité actuelle. Le rapport à l'histoire en désorientation complète est un supplément au malheur des humains. Convaincus de l'impossibilité du changement, ils ont renoncé à la résistance et se sont retirés dans leur univers.

Le langage dramatique a procédé par l'expression de l'univers diégétique et par la référence à la réalité sociale et politique actuelle. Le recoupement des faits évoqués et des faits actuels ont donné un fondement historique à l'action dramatique. Le lecteur est mis également au courant d'événements authentiques, d'espaces géographiques, de personnages réels et de référents socioculturels. Michel Deutsch, tout comme Jean-Louis Besson, considère que

[l]e langage a une double fonction : d'une part, il situe les personnages dans leur contexte, il est comme une porte ouverte vers le monde, vers la société. Mais, d'autre part, et cela n'est nullement contradictoire, c'est au niveau du langage que doit se créer la distance, car c'est par ce biais que les rapports exploitants-exploités deviennent manifestes⁴⁰⁴.

⁴⁰⁴ Jean-Louis Besson, *op. cit.*, p. 160.

Les pièces examinées établissent entre leurs éléments structurels un équilibre fragile mais les éléments verbaux restent, dans l'ensemble, fondamentaux. Ils ont favorablement remplacé les didascalies dans l'information du contexte spatial et de la temporalité diégétique ou ils les ont soutenues en développant les signes préliminaires consubstantiels à ladite information. L'espace ou la situation d'énonciation s'inscrit dans "l'épaisseur du langage", nous nous y sommes référés pour saisir de la signification des propos proférés. Le langage dramatique a fourni des renseignements indispensables sur le fait à représenter, sur le développement événementiel, sur les personnages, sur les rapports interhumains et sur le hors-scène. La répétition a accentué la certitude des informations véhiculées. La succession temporelle des événements, appuyée par le rapport de corrélation ou de causalité et par l'emploi convenable des temps verbaux, s'est liée au moyen de la parole des personnages avec la temporalité référentielle. La vraisemblance du temps s'est développée avec les fins logiques des faits représentés. Des éléments sémantiques, facteurs de restructuration syntaxique repérés dans les dialogues et la récurrence thématique dans les scènes qui ont assuré l'enchaînement sémantique ont protégé le réel. Les informations individuelles véritables annoncées par les personnages eux-mêmes qui collaborent avec les autres discours se rapportant à eux également ont favorisé le déploiement du réel. "L'affiliation plénière" des scènes qui a développé la crédibilité est secondée par l'intervention logique de l'objet dans l'action ou par sa réapparition motivée. L'accord des costumes à la situation spatio-temporelle et la convergence des éléments verbaux et paraverbaux ont élucidé et confirmé la signification du réel. L'exécution des faits annoncés par les personnages a soutenu la progression logique de l'action dramatique. De plus, le mutisme et le recours constant aux lieux-communs ont pris une part essentielle dans l'expression de l'existence de l'individu dans le monde actuel. Les personnages qui représentent les hommes dans le monde chaotique parlent pour parler, pour ne rien dire ou pour livrer une série de signes décalés ou insignifiants. Ils s'empêchent de parler, émettent des énoncés laconiques ou répètent ce qui est dit. Le silence tragique est dû au malaise tributaire de l'insuffisance et de l'embarras de l'individu de s'exprimer. Ce théâtre qui a lieu dans l'univers familial des "petites gens" a amplement exprimé la tyrannie que subissent les sujets et leur assujettissement dans les sociétés des prérogatives. D'ailleurs, la réalité existentielle est mise en valeur par la déficience de la parole, par le sens inachevé et par le règne

du langage collectif comme le remarque Jean-Louis Besson,

[...] la solution de ce dilemme, Kroetz la cherche au niveau du langage, dans le décalage entre le parler d'emprunt du petit peuple et ses problèmes qu'il ne parvient pas à formuler ("ils sont trop loin derrière lui"), son incapacité à comprendre le monde où il vit et donc, à plus forte raison, à le transformer. Cette impuissance à communiquer, à s'exprimer, porte en elle-même la condamnation de ceux qui l'exploitent.⁴⁰⁵

Le silence ne s'est pas alors réduit à une simple carence de parole mais son rôle fut déterminant quant à la mise au jour du réel puisque, d'après Régine Yaari, «le non-dit est fait d'éléments objectifs, indiscutables, et d'autres aléatoires, soumis à l'histoire, devenus illisibles ; on ne peut se contenter de les lire, ou de les déduire; il faudra en faire la construction⁴⁰⁶.» L'impact des blancs quant à l'expression de la réalité existentielle s'avère essentielle. Ainsi,

On comprend que, poussé par une sorte de mystagogie dramatique, les auteurs cherchent à évoquer ce qui se passe par ce qui n'a pas lieu, en faisant de l'absence la suprême idéalisation de la présence⁴⁰⁷.

La mise au jour du réel a participé principalement du symbolique. Elle ne découle pas de la narration des événements ou de l'installation des éléments réels. Car pour prendre conscience du réel, il est indispensable d'aller au-delà de l'image visible et des faux-semblants. Et pour le peindre, il est obligatoire d'éviter le copiage en faveur d'une présence indicielle. A ce niveau, le drame de Deutsch rejoint le drame moderne où

[I]e 'quotidien' au théâtre devait indiquer un retour – un épuisement. La prise en considération, en effet, de ce qu'il y a de latent dans le spectacle. Ou, faute de mieux, qui lui est antérieur. Sans pourtant qu'il s'agisse forcément de l'histoire des historiens⁴⁰⁸.

⁴⁰⁵ Jean-Louis Besson, *op. cit.*, p. 160.

⁴⁰⁶ Régine Yaari, *op. cit.*, p. 41.

⁴⁰⁷ L.O. «Dimanche» par le Théâtre national de Strasbourg, Le Républicain Lorrain, 21 Mars 1976.

⁴⁰⁸ *Encore une fois le quotidien*, *op. cit.*, p. 3.

Nous avancerions que tout en adhérant à la reconnaissance, Michel Deutsch opte pour les leurre et le détour dans l'expression de la réalité quotidienne. En nous référant aux *Nouvelles de L'Inde*, nous disons que

Deutsch revendique en quelque sorte le droit à la reconnaissance : il ne suffit plus d'éviter, comme le demandait Brecht, l'identification, il faut pouvoir provoquer en souplesse, en rusant avec la réalité, avec l'apparence quotidienne⁴⁰⁹.

C'est pourquoi, il faut se méfier du sens immédiat pour mettre en lumière le second ou l'arrière-plan où réside le réel en mettant à profit l'allégorie, le non-dit et les sous-entendus. Sur ce, nous dirions que le développement sans précision spatio-temporelle de l'action dramatique, le recours à l'imagination, l'exagération ou la distorsion temporelle dans les textes abordés n'en ont pas démenti l'actualisation. Nous affirmerions que les événements représentés se sont connectés aux événements réels dans le monde contemporain puisque, comme le dit Bertolt Brecht, «sur la validité des formes littéraires, c'est la réalité qu'il faut interroger, pas l'esthétique, pas même celle du réalisme. Il y a cent moyens de dire et de tarir la réalité⁴¹⁰.»

Michel Deutsch s'est introduit dans l'actualité en traitant habilement des difficultés existentielles. La situation historico-politique réelle qui a fonctionné en arrière-plan sémantique des fables examinées a révélé un désordre étendu dû au chômage, au monopole des gouvernements en place et à la dégradation des valeurs. Il a plaidé l'humain et a examiné les inconduites qui ont provoqué le malaise des citoyens. Or, il révoque la reproduction littérale et opte pour la mise en place allégorique des événements car, selon ses propres termes, il faut

[s]e heurter à la réalité et la perturber telle qu'elle se manifeste à travers l'illusion et la représentation, telle serait l'expérience de l'art et du théâtre en particulier. [...] L'art informe sur la réalité en la recomposant, en lui redonnant l'opacité qui s'attache au secret, à l'énigme⁴¹¹.

⁴⁰⁹ *Dimanche de Michel Deutsch ; Mise en scène de Dominique Muller, Théâtre National de Strasbourg, Nouvelles Littéraires, 11 Mars 1976.*

⁴¹⁰ Bertolt Brecht, *op. cit.*, p. 140.

⁴¹¹ Michel Deutsch, *Le Théâtre et l'Air du temps, op. cit.*, p. 34.

Michel Deutsch a évoqué symboliquement l'improductivité et le mal inévitable qui se sont emparés du monde actuel, Nicole Ramogino le note ainsi,

[I]es récits convoquent les actions et les événements d'ailleurs et d'avant, réels ou imaginaires, dans des interactions ici et maintenant, en face à face (oralité) ou à distance (écriture ou autre médias). Les récits sont d'abord des machines à voyager dans le temps et dans l'espace, machines qui autorisent le déploiement des sociétés symboliques au-delà de la bande. Ils nous transportent dans d'autres mondes⁴¹².

Son œuvre qui a emprunté ses représentations à l'histoire, à la politique et à l'économie a dénoncé le despotisme politique, l'absurdité sociologique, la dégradation des valeurs morales, l'insignifiance de la révolution et la carence idéologique et culturelle. Le dramaturge a condamné les événements, les révolutions et les guerres qui ont abouti aux assujettissements et à l'écœurement des hommes dans le creuset de la vie humaine et à l'anéantissement de toute évolution bénéfique. L'être a disparu et le rejet de toutes les valeurs morales et intellectuelles a fixé les inconduites et néantisé les lendemains meilleurs. Le dramaturge a traité des soucis de l'individu en interrogeant sa place dans le monde. C'est l'absoluité de l'inhumanité qui a fait du monde un "large camp d'extermination". Le crime s'est extrêmement répandu et les individus sont devenus les bourreaux les uns des autres. Le dramaturge a fait ressortir à l'actualité l'injustice et la prédominance de l'esprit commercial qui ont fait obstacle aux besoins personnels. Il a mis en relief la suprématie de la politique qui applique dorénavant la manipulation des citoyens et l'homogénéisation de l'opinion en muselant la résistance. Tout le monde est pris au piège et la séquestration s'avère sempiternelle. La corruption afflue de partout et affecte toutes les institutions et tous les principes ; les individus qui soutenaient jadis le peuple se dérobent aujourd'hui à leurs engagements. Le renouvellement du capitalisme et de la hiérarchie sociale fait durer indéfiniment la politique corrompue qui engendre des délaissés, des désavantagés et des dépossédés. Le mal-être a abouti à l'auto-anéantissement ou à l'anéantissement de l'autre.

⁴¹² Nicole Ramogino, *op. cit.*, p. 13.

La stérilité est le mot d'ordre dans le monde d'aujourd'hui. Le vide s'est accaparé du monde, de l'être, du sort et de la langue. C'est le monde désertique et c'est le temps amnésique ou décousu de neutralisation ou de crise car le présent a fait table rase du passé et l'avenir a subi l'inhibition. L'engrenage s'impose car les événements tournent en rond. L'inaccessibilité des lieux désirés a marqué l'infécondité spatiale et la réapparition des mêmes espaces a connoté l'incarcération dramatique qui a neutralisé la potentialité de départ. L'absence de progrès, sous-tendue par l'expression "pas de nouveau mais de l'ancien reproduit", s'est unie à la circulation stagnante. Les différents objets du monde n'incluent pas de sens. La langue est déstructurée et le recommencement thématique et la répétition des mots et des phrases ont débouché sur la non-progression du dialogue. Le personnage en crise reprend l'être à court de recours existentiels ; il s'est perdu dans le monde, témoigne de passivité et endure "le mal de peau" et l'engrenage de la violence. C'est un antihéros qui est aux prises avec le non-être et l'inassouvissement de son désir amoureux et son discours a souvent échoué à dire son "mal de vivre". La déficience s'est inscrite dans l'usage constant du langage collectif et dans l'échec des quêtes. La suppression de l'individualité a plongé l'individu dans l'impasse et l'annulation de la révolution a mis en échec l'émancipation ou la volonté de se faire un sort différent de celui imposé par les systèmes politiques en place. La liberté et la volonté qui fondaient l'action sont inopérantes ou annulées. L'individu s'est réduit à un témoin passif, sinon complice, de cette violente agression. Sa désorientation l'a poussé à se parer d'une autre identité ou à fusionner dans l'autre et son affrontement d'un monde absurde a produit des dialogues truffés d'incongruité ou d'invariabilité. Il semble que le dramaturge ait comme fin de faire sombrer toute tentative d'insurrection, de l'occulter au profit de la docilité. La restauration a fait faillite et le monde bénéfique est annulé pour de bon. Michel Deutsch renonce à la description du mal-être propre à un groupe limité et son souci de l'humanité va assurer l'éternité de son écriture théâtrale. La symbolisation a

pris une large place dans la mise en avant de la réalité existentielle de l'individu comme le remarque Paul Ricœur,

[l]a référence métaphorique consiste en ceci que l'effacement de la référence descriptive – effacement qui, en première approximation, renvoie le langage à lui-même – se révèle être, en seconde approximation, la condition négative pour que soit libéré un pouvoir plus radical de référence à des aspects de notre être-au-monde qui ne peuvent être dits de manière directe⁴¹³.

Nous avons abordé dans la deuxième partie qui a pour titre, *la transgression du réel*, l'écart de l'œuvre dramatique de Michel Deutsch par rapport au réel. L'usage non pertinent de l'espace dramatique ou des objets qui y sont installés, du langage, du personnage et du temps trahit la représentation du réel. L'inaccessibilité du réel accentue la décomposition en compromettant les revendications d'une image intégrale de tous les événements réels.

La dépossession de l'espace dramatique d'un ancrage géographique a provoqué sa rupture avec l'univers extrascénique. Les didascalies et le dialogue ont manqué de préciser le contexte spatial de la fable et le "nowhere" se déploie. L'anti-naturalisme structurel et factuel a compromis l'univers diégétique figuratif ; il a résulté de la désorganisation des objets installés ou de l'obstruction de leur fonction normale, de l'incursion spatio-temporelle des costumes, du déploiement des gestes invraisemblables et du décentrement discursif vers le dehors spatial ou l'ailleurs. L'occupation de la cuisine par les cages d'oiseaux est inhabituelle et la suppression des pulsions de vie, caractéristiques de la cuisine, met en place "l'anti-cuisine". La narration et les connotations ont constamment écarté les sujets contextuels et ont opéré des glissements spatiaux compromettants.

L'irruption du virtuel, tributaire de l'évocation du passé ou de l'avenir, s'est effectuée en permanence. « [...] l'espace actuel est, dès les premières scènes, préparé aux énallages – Enallage pris aussi dans le sens de glissement ou de changement de

⁴¹³ Paul Ricœur, *L'intrigue et le récit historique, Temps et récit, op. cit.*, p. 151.

fonctions – fonctionnels vers des espaces virtuels qui le recouvrent constamment⁴¹⁴.» Les lieux co-présents qui ont surgi se sont superposés à l'espace dramatique en défaveur de sa fonction pertinente.

L'espace contigu qui résulte des sons métonymiques qui retentissent des espaces annexes ou situés aux alentours de l'espace scénique a fait partie du "hors-scène" bouleversant. La topographie centrifuge a inscrit le détachement des personnages de l'espace actuel, et le rêve qui constitue l'une des formes du rejet du réel a compromis son déploiement. Son influence va crescendo : il a revêtu l'épaisseur d'un acte réel en fonction de sa spatialisation. De plus, les désirs inassouvis ont débouché sur la neutralisation du présent et du futur et, corollairement, sur la défiguration de l'espace. Il a abusivement changé de sens, de fonction ou de structure. La substitution des lieux privés aux marginaux et inversement a entravé le fonctionnement réaliste de l'espace dramatique et l'hybridité a accentué sa fragilisation.

La dramaturgie qui s'est déployée dans l'espace théâtral s'est manifestée à contre-courant de l'actualisation du réel. L'exposition de la scénographie, le questionnement sur le statu quo du théâtre et le métathéâtre ont relayé le jeu dramatique censé représenter le réel. L'observation de quelques-uns des principes théoriques de la mise en scène – la répartition des rôles, la mise en jeu des éléments du décor et la répétition – et l'interprétation de quelques autres ont entravé le discours diégétique et déplacé les gestes référentiels. Michel Deutsch a interrogé l'art dramatique d'aujourd'hui en soulignant la désagrégation, les mauvaises dispositions des metteurs en scène et le désengagement et l'incompétence des acteurs. Il a confirmé que le théâtre est au bout du rouleau et n'est plus dorénavant un espace culturel. Il s'est corrompu car il a été monopolisé et façonné à des fins mercantiles. Le directeur de théâtre n'acquiert plus son statut de responsable et son déclassement a abouti au "dépeuplement" de l'espace théâtral. La salle et la scène ont dépéri et ont manqué à l'art. Actuellement, les gens s'en désintéressent et les responsables du théâtre témoignent de la volonté de le ruiner à cause de sa non-rentabilité. Le

⁴¹⁴ Leila Hawi Chamoun, *Lire Mademoiselle Ma femme De Labiche*, op. cit., p. 56.

“métathéâtre” qui a concrétisé la différence réalité/théâtralité a réduit la possibilité de représenter le réel en le copiant. Et l'aparté, le prologue et l'épilogue ont constitué des aspects de mise en abyme a contrario de la représentation du réel.

Après l'examen de l'espace, nous nous sommes intéressés au dysfonctionnement du temps, au *temps en crise*. L'action dramatique qui n'a pas de précision temporelle a précipité le lecteur dans la confusion. De plus, le dérèglement dû à l'auto-exil, au dédoublement et au rêve a troublé l'introduction du personnage dans le temps. Le dysfonctionnement temporel est dû également à la durée de l'obsessionnel et à l'accomplissement par les personnages de certains actes à de moments inconvenables. L'usage irrationnel de l'objet de reconnaissance temporelle a déjoué les indices réels. “L'aspect scénique du déroulement événementiel” a résulté du découpage et le fait de passer sous silence certains faits à cause du montage et du collage a déclenché la temporalité irrégulière. Les sauts temporels ont déjoué la chronologie linéaire et, le temps mythique tributaire des récits imaginaires ou de la magie a détruit “l'effet de réel”. Le recommencement de l'histoire racontée a mené au “deuil” de l'action. Les occurrences renouvelées dans les énoncés et l'aspect itératif du temps qui mettent en relief le paradigme de la répétitivité temporelle ont rajouté de l'infécondité au fait. Un état “de validité zéro” a monopolisé tous les projets et tous les désirs. La vacuité factuelle a découlé d'une temporalité qui tourne à vide : rien ne s'est produit. Le présent s'est décomposé par la réversibilité qui s'est fréquemment opérée. Et la brûlure du passé est une addition de défaillance. C'est la néantisation intégrale qui s'établit en défaveur du rapport réel au temps.

Après avoir mis en lumière le manquement du temps dramatique à la temporalité référentielle, nous avons démontré la déstructuration du langage qui a porté atteinte à la représentation du réel. Il est saturé d'insignifiances, d'incomplétudes ou de défauts qui ont abouti à l'incompréhension et à l'incommunicabilité. Les dialogues se sont réduits à des conversations dénuées de valeur ou d'intérêt ou à des récits d'événements détachés de l'action dramatique. Le discours diégétique a fait réunir des isotopies en retrait de la situation d'énonciation des locuteurs. La parole populaire a été insuffisante à l'élaboration du sens. L'expression a échappé aux émetteurs : les questions sont souvent laissées en suspens

et le silence a couvert les répliques. Les échanges se sont souvent élaborés à partir des énoncés non-individuels puisque, d'après Serge Bonnevie,

Comme le dit J.-P. Sarrazac : "espacer" le texte dramatique, c'est ériger une architecture de vide. Déconstruire⁴¹⁵.

Le langage s'est développé par inadvertance, y compris l'emploi dérisoire de l'objet. L'absurdité sémantique et structurelle omniprésente est compromettante à l'expression. Les dialogues procèdent par l'assemblage des matériaux hétéroclites où les faits superflus se mêlent bizarrement aux faits indispensables et les pensées personnelles aux impersonnelles. Les sous-entendus ont brouillé le sens et l'expression suffisante des sentiments. L'absence de présupposés communs, la carence ou le brouillage des signes de reconnaissance, le "désenchaînement" des répliques ont provoqué l'écart au réel. La dépossession du peuple des moyens d'expression et la mainmise de l'idéologie collective ont éloigné le quotidien. Le parallélisme, le monologue, l'emphase et le rapport cause/effet ont mal fonctionné, et le montage et le collage des fragments hétérogènes ont rompu avec la linéarité. Le ressassement et le "transissement" ont saisi le langage et la reproduction du "plein idéologique" a mis au rancart l'individuel.

L'étude du langage s'impose dans le sens d'une homogénéité ou d'une hétérogénéité avec le rôle du personnage. Les nombreuses transgressions tirées des textes examinés ont mis à mal le déploiement du réel. Le langage littéraire qui emprunte à la parole auctoriale s'est développé en défaveur du langage ordinaire des "petites gens". La substitution du moi-dramaturge au moi-personnage a abouti à la dégénérescence de la parole individuelle. L'autre "je" locuteur a recours à la rhétorique et à l'intertextualité, récupérant la mythologie et les langues étrangères. Il a également mis en chantier un traitement particulier et autonome des connaissances et des prescriptions et la fragmentation qui ont largement mis en désordre le langage original. L'arrière-plan intellectuel et culturel et l'expression de l'auteur-rhapsode se

⁴¹⁵ Jean-Pierre Sarrazac cité par Serge Bonnevie, *op. cit.*, p. 162.

sont infiltrés dans les textes au détriment de ceux du locuteur. L'interrogation sur l'individu, sur son existence et sur son intégration dans le monde et la réclamation de l'inutilité de la révolution ont fait partie des thèmes soulevés implicitement par le dramaturge. Ainsi en est-il de la condamnation de la monopolisation des gens par les médias et de la dégradation de l'art dramatique. Il a également traité de l'art dramatique ; il l'a considéré sans valeur et a préconisé son rétablissement. Il a exigé son adaptation à l'actualité en lui attribuant incontestablement comme finalité socioculturelle, l'opposition à la corruption politique et l'abrogation du mal qui se sont emparés de tous. Il s'est également plaint de l'inculture qui a envahi tout le monde.

Le dysfonctionnement du langage dramatique nous a amené à étudier un personnage complètement soustrait au réel. Michel Deutsch s'est décidé pour la dépersonnalisation du personnage qui a induit la désorganisation textuelle vu qu'il est le pivot du sens. L'anonymat et la désignation des personnages par des numéros ou par des rôles sociaux ou professionnels ont déjoué leur rapport au réel. L'agencement des répliques sans locuteurs déterminés a participé de l'existence atomique ou de la non-existence compromettante à la représentation du réel. Ainsi en est-il de la carence des caractéristiques physiques et des descriptions individuelles. Leur statut social et leurs agissements qui tiennent du balancement et l'inversion de l'ordre dominant à dominé collaborent avec l'échec professionnel, la subordination sociale et morale et l'interchangeabilité dans l'établissement des figures éclatées. De plus, leur désorientation s'est inscrite dans le renvoi de l'érotisme et la non-réalisation de soi. Les projets et les désirs ont subi "l'érosion" ou le rejet. La non-individualisation reprend tout portrait brossé à coups de clichés et de généralisations grossières. La dépossession des moyens d'expression et l'inaptitude ou le refus de parler ont entravé l'extériorisation. L'écart se creuse entre ce que les personnages disent et ce qu'ils veulent dire et le discours qui s'est manifesté a rompu avec l'élaboration des pensées personnelles. Le personnage baigne dans un état de vide et il est en manque de passé, de présent et d'avenir.

A l'issue de notre analyse, nous dirions que les réflexions de Michel Deutsch sur le réel et sa représentation se distinguent de celles qui sont communément

adoptées. Le réel tel qu'il le conçoit se dresse à l'opposé de ce qui va de soi et de ce qui est conventionnel. Il inclut la réalité quotidienne, les rêves et l'imaginaire et sa saisie nécessite le jugement en dépit des sensations et des préjugés. Michel Deutsch qui fait «la différence entre le réalisme et le vérisme» dit :

[p]our moi, le réalisme n'est pas le quotidien. J'ai toujours considéré que les rêves, les cauchemars, l'étrange faisaient partie de la réalité et qu'enchanter le monde était une mission. Donc, je ne m'intéresse pas trop au quotidien, mais à la réalité – c'est-à-dire au quotidien, plus le fantastique – oui. (...) j'ai donc préféré – plutôt que de mettre un trait entre la vie et la scène – faire un détour par des choses artificielles, esthétiques ou surréalistes pour que la réalité, ou le sentiment de la réalité puisse rejaillir⁴¹⁶

Sur ce, le dramaturge prône de sonder l'intime à l'écart de la banalité des faux-semblants. Il remet en cause la réduction de la crédibilité à un "copiage" stylistique de la population et la reproduction littérale du vécu. Il opte pour le principe de la "déconstruction-reconstruction" par le recours constant à la facticité et à l'immatérialité.

[...] On ne peut pas représenter le réel, qui ne sera jamais qu'un pauvre naturalisme truqué, il faut le casser, l'émietter, le gauchir franchement, afin que les spectateurs eux-mêmes le reconstruisent⁴¹⁷.

L'esthétique tributaire du langage littéraire a pris une large part dans son texte « [d]e haut niveau littéraire peut servir d'enveloppe protectrice à une idée. Mais il est de fait qu'il éveille souvent les soupçons⁴¹⁸. »

Les récits d'événements et les discours intertextuels qui font introduire dans l'espace dramatique plusieurs lieux co-présents ou lointains servent d'appui à l'expression de la réalité existentielle. Car « [...] la mobilité fonctionnelle de l'espace est due à cette superposition dont la valeur se modifie, varie ou se renforce avec les différentes scènes. Il en est de même des références intertextuelles qui appellent des espaces

⁴¹⁶ Propos recueillis par Olide Quirot pour *Vent D'ouest*, Novembre-décembre, 1989, pp; 9-10, La Rochelle, 1989.

⁴¹⁷ Matthieu Galey, « DIMANCHE » de Michel Deutsch Très loin d'Hagondange, théâtre : la chronique de Matthieu Galey, 22 Mars 1976.

⁴¹⁸ Bertolt Brecht, *op. cit.*, p. 23.

extérieurs et étrangers à l'action décuplant son potentiel diégétique ; signes d'ouverture, ils permettent l'engouffrement de tout un contexte littéraire et socioculturel qui explique les motivations des personnages et leurs identifications⁴¹⁹.»

Dans l'œuvre dramatique de Michel Deutsch, le réalisme relève de la fiction, de la conceptualisation et de la fragmentation. Bertolt Brecht le conçoit ainsi, « [...] l'écriture réaliste n'est pas synonyme de renoncement à l'imaginaire, encore moins à l'affabulation esthétique⁴²⁰.» Les sujets sont traités de façon allusive et les sous-conversations ou les dialogues tronqués se déploient dans un lieu d'un anti-naturalisme structurel. Les monologues et les répliques sont abandonnés à la même carence et le sens est truffé d'ambiguïté ou d'insuffisance. Or, les suggestions et les absences qui constituent l'originalité de son texte ne compromettent pas la mise en lumière du réel puisque, comme le dit Patrice Chéreau, « le texte n'a intérêt que dans la mesure où l'omission apparaît très fort, où ce qu'il y a de révoltant dans la vie de ces gens se manifeste⁴²¹.»

Le lecteur-spectateur se rend alors compte du réel en restituant l'ensemble des choses "racontée par omission" et, ce, en allant au-delà des mots ou des non-dits. A ce niveau, le drame de Deutsch rejoint le drame moderne où

[Le spectateur] va devoir reconstituer lui-même la réalité à partir de « bribes d'histoires, d'impressions fragmentaires, de dialogues entamés et laissés en suspens ». Situation exaltante, mais en même temps créatrice d'anxiété⁴²².

La conception de Michel Deutsch de l'art dramatique actuel est révolutionnaire : il le considère sans valeur et réclame incontestablement son rétablissement dans le but de réaliser sa mission sociopolitique et culturelle. Il doit donc se conformer à l'actualité et aux maux sociaux et se soucier du peuple, de son existence et de ses besoins, sinon il sombre dans l'insignifiance. Car abstraction faite

⁴¹⁹ Leila Hawi Chamoun, *Lire Mademoiselle Ma femme De Labiche*, op. cit., p. 56.

⁴²⁰ Bertolt Brecht, op. cit., p. 139.

⁴²¹ *A propos de Loin d'Hagondange*, entretien avec Patrice Chéreau, Théâtre/public, n°15, Mars 1977, p.32.

⁴²² *Les Nouvelles de l'Inde*, "DIMANCHE" Une création du TNS, article écrit par M.B.

des intérêts de l'homme, l'art est sujet à disparaître comme le note Bertolt Brecht, « si l'humanité est détruite, l'art cesse d'exister⁴²³. »

Il puise incontestablement ses représentations dans le monde d'aujourd'hui et met en lumière le "mal de vivre" de l'individu dans le monde chaotique. Il s'est servi, pour ce faire, de l'omission et de l'allusion et, la fragmentation qui donne accès à l'essentiel, a appuyé l'expression de la réalité du tragique existentiel. Ainsi que le dit Michel Vinaver, «c'est par ce genre de processus [l'assemblage, [le] collage, [le] montage [et le] tissage], en partant de ce qui est à priori inconnaissable, littéralement vide de tout intérêt, que je fais effraction dans le connaissable, dans l'intéressant. Le quotidien se constitue⁴²⁴. » Nous nous sommes rendu compte que l'être endure présentement la dépersonnalisation et la désintégration tragiques dans la société contemporaine. Son langage stérile ou son mutisme découle de la stagnation et de la corruption qui se sont emparées de tous et qui ont annulé la possibilité de changement. Son échec à s'exprimer ou à parler relève du mal-être et de son impuissance à déchiffrer un monde incompréhensible et anarchique. Un sentiment de profond désespoir se dégage du texte dramatique, issu de l'engrenage de la violence.

Michel Deutsch, selon ses propres termes, avoue :

[j]e n'ai parlé de conscience douloureuse, j'ai parlé d'angoisse, d'angoisse au sens analytique du terme. C'est-à-dire que ce qui m'intéresse c'est quand effectivement, les formes d'oppression s'inscrivent et basculent dans la tête d'un bonhomme, quand ça casse⁴²⁵.

L'aliénation et la séquestration de l'individu résultent de l'insatisfaction, de l'injustice sociale, de l'échec des relations interhumaines et de la pérennité de l'"autocratie". Ces problèmes sociaux et psychologiques universels renouent avec le vécu puisque, comme le dit Patrice Pavis, « ces thèmes universels qu'il s'agisse de la solitude, de la désorientation, de l'altérité sont immédiatement identifiables par le public qui adore retrouver sur scène les questions qui agitent journallement sa vie intérieure⁴²⁶. »

⁴²³ Bertolt Brecht, *Sur le Réalisme*, procédé d'Arts et Politique, L'Arche, Paris, 1970, p. 42.

⁴²⁴ *Écrire c'est essayer de donner consistance au monde* par Michel Vinaver, in TNS actualisé n. 36, 1980.

⁴²⁵ Entretien avec Anna Seghers, "Sur le réalisme aujourd'hui", *op. cit.*, p.7.

⁴²⁶ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, *op. cit.*, p. 218.

D'après Michel Deutsch, il ne s'agit nullement de décalquer le réel mais de l'arracher à l'expérience même du théâtre. Il reçoit de son enchâssement dans le théâtral une intensification, un plus, une valeur. Michel Deutsch, tout comme Patrice Chéreau considère qu'

[i]l faut à la fois que ce soit du théâtre et en même temps pas trop.

[...]

Il y a simplement un équilibre à trouver. Mais ce dont je suis sûr, c'est que si l'on colle trop au réel, il n'y a plus rien sur le plateau et plus rien à y voir. Le théâtre peut donner à ce texte une plus grande force, une plus grande évidence. Une plus grande "vérité" peut en sortir⁴²⁷.

ou comme Serge Bonnevie qui constate qu'il

n'en reste pas moins que l'égarement du personnage est ce qui domine la majeure partie de la pièce. Le monde est sans écho aux différentes questions que se posent les personnages. La fragilité du monde dans lequel évolue le personnage est ce qui l'emporte sur le reste⁴²⁸.

⁴²⁷ *A propos de Loin d'Hagondange*, entretien avec Patrice Chéreau, *op. cit.*, p. 32.

⁴²⁸ Serge Bonnevie, *op. cit.*, p. 163.

BIBLIOGRAPHIE

1. SOURCES PRIMAIRES

a. Théâtre de Michel Deutsch :

- i. *Dimanche*, Union Générale d'éditions, 1987.
- ii. *Imprécation dans l'abattoir*, coups de foudres, L'Arche, 1991.
- iii. *Imprécation 36*, L'Arche Éditeur, Paris, 1999.
- iv. *La Bonne Vie*, Union Générale d'éditions, 1987.
- v. *La Nègresse bonheur*, L'Arche Éditeur, Paris, 1994.
- vi. *L'Empire*, L'Arche, Paris, 1991.
- vii. *Le Souffleur d'Hamlet*, L'Arche, Paris, 1993.
- viii. *Skinner*, L'Arche Éditeur, Paris, 2001.

b. Ouvrages Primaires :

ABIRACHED, Robert, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Gallimard, Paris, 1994.

ANDERS, Günther, *Kafka, pour et contre*, Traduit de l'allemand par Henri Plard, Circé, Strasbourg, 1990.

BONNEVIE, Serge, *Le sujet dans le théâtre contemporain*, l'Harmattan, Paris, 2007.

BRECHT, Bertolt, *Sur le Réalisme*, procédé d'Arts et Politique, L'Arche, Paris, 1970.

DEUTSCH, Michel, *Le Théâtre et l'Air du temps*, L'Arche, Paris, 1999.

DORT Bernard, *Théâtre réel*, Essais de critique, 1967-1970, Seuil, 1971.

NAUGRETTE, Catherine, *Paysages dévastés*, Le théâtre et le sens de l'humain, Circé, Paris, 2004.

PAVIS, Patrice

Le Théâtre contemporain, Editions Nathan, Paris, 2002.

ROSSET, Clément

Le réel et son double, Gallimard, Paris, 1976.

RYNGAERT, Jean-Pierre

1. *Lire le théâtre contemporain*, Nathan, Paris, 2000.
2. *Nouveaux Territoires du dialogue*, Actes Sud, Paris, 2005

SARRAZAC, Jean-Pierre

1. *L'Avenir du drame*, Editions Circé, 1999.

SCHMELING, Manfred, *Métathéâtre et intertexte : Aspects du théâtre dans le théâtre*, Paris, Lettres Modernes, 1982.

UBERSFELD, Anne

1. *Lire le théâtre I*, Editions Belin, Paris, 1996.
2. *Lire le théâtre III*, Editions Belin, Paris, 1996.

a. Autres :

1.3.1 Livre :

L'objet Pauvre : *mémoire et quotidien sur les scènes contemporaines françaises*, Mattéoli Jean-luc, [1957-...] Presses Universitaires de Rennes, 2011.

2. SOURCES SECONDAIRES

2.1 Ouvrages Generaux :

BARTHES, Roland

1. *Œuvres Complètes II*, Livres, Textes, Entretiens, 1962-1967, Seuil, 2002.

2. *L'Analyse Structurale du récit*, Communications 8, Editions du seuil, Paris, 1981.
3. *Le Degré zéro de l'écriture*, Editions du Seuil, Paris, 1972. Nouvelle édition.
4. *S/Z*, Editions du Seuil, Paris, 1970.

COUPRIE, Alain, *Le Théâtre*, Editions Nathan, Paris, 1995.

DAVID, Martine, *Le Théâtre*, Editions Belin, Paris, 1995.

GIRARD G. OUELLET R. RIGAULT C., *L'Univers du théâtre*, Éditions Cérés, Tunisie, 1997.

HARALD Weinrich, *Le Temps*, Le temps et le Commentaire, traduit de l'Allemand par Michèle Lacoste, Editions du Seuil, Paris, 1973.

IONESCO, Eugène, *Notes et contre-notes*, Editions Gallimard, Paris, 1973.

LARTHOMAS, Pierre, *Le Langage dramatique*, Colin, Paris, 1972.

PAVIS, Patrice

1. *Voix et image*, Edition Nathan, Paris, 1995.

PIEGAY-GROS, Nathalie, *Introduction à l'intertextualité*, Editions Dunod, Paris, 1996.

RICŒUR, Paul, *L'intrigue et le récit historique*, Temps et récit, Editions du Seuil, 1983.

RYNGAERT, Jean-Pierre

1. *Introduction à l'analyse du théâtre*, Édition Nathan, Paris, 2000.

SARRAZAC, Jean-Pierre

1. *Poétique du drame moderne et contemporain*, Etudes théâtrales / 2001, Institut d'études théâtrales, Université Sorbonne Nouvelle – Paris III, 22/2001.

2. *La parabole ou l'enfance du théâtre*, «Penser le théâtre», Circé, Belfort, 2002.

SARTRE, Jean-Paul

1. *Un Théâtre de situations*, Editions Gallimard, Paris, 1992. Nouvelle édition.

2. *Huis clos*, Théâtre, Gallimard, Paris, 1947.

SCHERER, Jacques, *La Dramaturgie classique en France*, Librairie Nizet, 1986.

SZONDI, Peter, *Théorie du drame moderne*, Editions L'Age d'Homme, 1983.

AUTRAND Michel, *Le soulier du Satin*, étude dramaturgique, Editions Champion, Paris, 1987.

2.2. Ouvrages Spécifiques :

HAWI, Leila

1. *L'espace et Le temps dans Lorenzaccio de Musset*, Editions UNIV, Beyrouth, 2004.

2. *Lire Mademoiselle Ma femme De Labiche*, Editions UNIV, Beyrouth, 2005.

YAARI, Régine, *L'espace dans Woyzeck*, Le Texte et la scène, Editions Paillart, Paris, 1978.

2.3. Les Thèses :

HAWI, Leila, *L'écriture du réel dans le théâtre français contemporain*, thèse sous la direction de Michel Corvin, 1981.

ROSSI, Françoise, *Masque et Identité dans le théâtre du quotidien*, Diplôme d'Etudes Approfondies sous la direction d'Anne Ubersfeld, 1978.

SALOSAARI, Karl, *Le temps dans le théâtre...sa présence et sa représentation*, INTERSCAENA, acta scaenographica, 2/IV, 1974.

KRASKA, Ewa, *La théâtralité et le jeu dans l'œuvre de Witold Gombrowicz*, Master Université Sorbonne Nouvelle – Paris III S.I. 2009.

TALBOT, Armelle ; HAMON-SIREJOLS, Christine *Théâtre du pouvoir, théâtres du quotidien ; nouvelles économies du visible dans les dramaturgies des années 70 (soixante-dix) ; Université Sorbonne Nouvelle – Paris III, 2007.*

2.4. Les Articles :

B., M., *Les Nouvelles de l'Inde*, "Dimanche" Une création du TNS.

BATAILLE, Marie, *Jean Genet, l'Image et le Reflet*, in <ecrits-vains.com/points_de_vue/batail> 5/5/2010.

BESSION, Jean-Louis, *F. X. Kroetz une résurgence du naturalisme?* In travail théâtral, n° 18-19, 1975.

BOIRON, Chantal

1. *Entretiens autour d'Imprécation*, In théâtre / public n° 136/137 juillet-octobre, 1997.
2. Acteurs n° 90-91, Mai-Juin, 1991.

CORVIN, Michel, *La redondance du signe dans le fonctionnement théâtral*, In Degrés n°13, Bruxelles, printemps, 1978.

DEUTSCH, Michel, *Encore une fois le quotidien*, in Ecritures n°7, Bulletin de l'association, théâtre ouvert.

DORT, Bernard, *L'écart du quotidien* (Dimanche de Michel Deutsch) In travail théâtral, n°24-25, juillet-décembre 1976.

GODARD, Colette, Théâtre, création à Strasbourg, *Les nouvelles de l'Inde*, Le MONDE, 1976.

LEMAHIEU, Daniel, article "Quotidien" in Dict. encyclopédique du théâtre, dirigé par M. Corvin, Paris, L-Z, 1995.

Le Quotidien de Paris, Théâtre : la chronique de Mathieu Galey, "*Dimanche*" de Michel Deutsch très loin d'Hagondange, 22 Mars 1976.

M., S., *Les Nouvelles de L'Inde*, Un "Dimanche" morose au TNS.

QUIROT, Olide, *Vent D'ouest*, Novembre-décembre, La Rochelle, 1989.

SARRAZAC, Jean-Pierre

1. *Le retour au théâtre du quotidien en France*, Jeu n° 17, Montréal, 1980.
2. extrait de "*l'écriture au présent. Nouveaux entretiens*", dans Travail théâtral, n°24-25, Lausanne, La Cité, 1976.
3. *L'image du quotidien*, in TNS actualisé n. 36, Janvier 1980.

SEGHERS, Anna, *Entretien*, Théâtre/public, n°3, 1975.

STROSSER, Sabine, dimanche au théâtre national de Strasbourg, 17 Mars 1976.

UBERSFELD, Anne

1. *Le lieu du discours*, In Pratiques n° 15/16, juillet 1977.
2. *Au-delà du Naturalisme*, Travail théâtral, n°22, Janvier-mars, 1976.

VINAVER, Michel, *Écrire c'est essayer de donner consistance au monde* in TNS actualisé, n. 36, 1980.

VINCENT, JEAN-PIERRE, Une double création du Théâtre National de Strasbourg, “Vichy-fictions” (Mars 1980. ATAC INFORMATIONS).

WICKER, Antoine, Dimanche au TNS : une étude sur le malaise du quotidien, Les Nouvelles de L'Inde, 4 Mars 1976.

YERSIN, Claude, *L'histoire et le vécu*, Théâtre public, n°10, 1976.

Diane Pavlovic, « L'être et le paraître : une question du XVIIe siècle posée aujourd'hui », Jeu : revue de théâtre, n° 44, 1987, p. 154-168.

Michel Corvin, Contribution à l'analyse de l'espace scénique dans le théâtre contemporain, Travail théâtral, n° 22, Janvier-Mars, 1976.

Lucie Robert, La théâtralité fragmentée, *Voix et Images*, vol.20, n°3,(60) 1995,p.721-730.

2.5.Dictionnaire :

CORVIN, Michel (sous la direction de), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Bordas, 1996. 2^{ème} volume.

PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Armand Colin, VUE F, Paris 2002.

PIERRON, Agnès, *Dictionnaire de la langue du théâtre*, Dictionnaire le Robert – VUEF, 2002.

2.6 Ressources Électroniques :

Arnaud Mercier, Médias et violence durant la guerre du Golfe ; conflits.revues.org > [The Journal](#) > [09-10](#)

Georges Méliès – Wikipédia ; fr.wikipedia.org/wiki/Georges_Méliès. Dernière modification de cette page le 22 août 2014 à 21 : 42.

Hyperbole (rhétorique) – Wikipédia ;

fr.wikipedia.org/wiki/**Hyperbole**_(rhétorique). Dernière modification de cette page le 16 mai 2014 à 20 : 03.

Humour – Wikipédia ; fr.wikipedia.org/wiki/Humour. Dernière modification de cette page le 30 juillet 2014 à 16:22.

Marie Bataille, “ Jean Genet, ‘l’Image et le Reflet ou Le jeu théâtral dans Le Balcon ’”; [Jean Genet, l’Image et le reflet – Ecrits...Vains ecrits-vains.com/points_de_vue/bataille3.htm](http://Jean_Genet,_l'Image_et_le_reflet_-_Ecrits...Vains_ecrits-vains.com/points_de_vue/bataille3.htm).

René Solis, «**Skinner**» **Manque d’air** - Libération ; www.liberation.fr > Culture

Michel Deutsch, “Extrait d’un entretien de Yan Ciret avec Michel Deutsch”, in LEXUtexte6, Théâtre National de la Colline, L’Arche Editeur, Paris, Septembre, 2002. Consultable sur Skinner – Théâtre National de la Colline ; www.colline.fr/sites/...0.581635001276606679.pdf.

Recherche par auteur : DEUTSCH Michel (Skinner) - Aneth ; www.aneth.net/sel_auteur_list_fich.php?ldTexte=172

Conditionnel – Wikipédia ; fr.wikipedia.org/wiki/Conditionnel. Dernière modification de cette page le 23 juillet 2014 à 11 : 19.

Humour noir – Wikipédia ; [fr.wikipedia.org/wiki/Humour noir](http://fr.wikipedia.org/wiki/Humour_noir). Dernière modification de cette page le 21 août 2014 à 18 : 39.

Mise en abyme – Wikipédia ; [fr.wikipedia.org/wiki/Mise en abyme](http://fr.wikipedia.org/wiki/Mise_en_abyme). Dernière modification de cette page le 9 juillet 2014 à 12:58.

Bernard Elissalde, Fondements épistémologiques <...<www.hypergeo.eu jeudi 3 juin 2004.

Le couple dans le théâtre du Xxème siècle – Fabula « *Je t’aime, je te hais : le couple dans le théâtre du Xxème siècle* » colloque international organisé par Florence Vinas-Thérond (MCF de littérature comparée) et les membres de l’axe "Esthétique, Littérature comparée, Histoire des Idées" du Centre d’Etude du Vingtième Siècle, les 2 et 3 Février 2006. Consultable sur www.fabula.org/.../le-couple-dans-le-theatre-du-xxeme-

Philippe Forest cité par Lucette Nobs, “En parlant, en écrivant... traiter le réel : une métamorphose ?”, Le Coq-héron, 2011/ 1 n° 204, p. 88-92. DOI : 10.3917/coche.204.0088.

Le cinéma consultable sur cinema.tex ; deptinfo.unice.fr/~carine/UEL/TD/cinema.tex

Parodie – Wikipédia ; fr.wikipedia.org/wiki/Parodie. Dernière modification de cette page le 26 août 2014 à 15 : 46.

William Shakespeare – Wikipédia ; fr.wikipedia.org/wiki/William_Shakespeare. Dernière modification de cette page le 2 septembre à 12 : 26.

Tragique, Baroque, Kitsch : trois figures esthétiques de la crise consultable sur www.pedagogie.ac-nantes.fr/.../&RH=1160767499140 mis à jour le 05/10/2008.

L'enfer, c'est les autres – Wikipédia ; fr.wikipedia.org/wiki/L'enfer,_c'est_les_autres. Dernière modification de cette page le 29 juillet 2014 à 21 : 22

Combats en Indochine (1954) – Wikipédia ; [fr.wikipedia.org/wiki/Combats_en_Indochine_\(1954\)](http://fr.wikipedia.org/wiki/Combats_en_Indochine_(1954)). Dernière modification de cette page le 14 juin à 18 : 06.

Bataille de Diên Biên Phu – Wikipédia ; [fr.wikipedia.org/wiki/Bataille_de_Diên_Biên_Phu](http://fr.wikipedia.org/wiki/Bataille_de_Di%C3%AAn_Bi%C3%AAn_Phu). Dernière modification de cette page le 19 juillet 2014 à 21 : 51.

MELTING POST, La grève des OS à Renault Billancourt ; melting-post.fr/post/76413705530/greve-renault-1973.

Colonisation française - [Africaci.com](http://www.africaci.com) ; www.africaci.com/afrique/portail/index/Colonisation...

Oxymore – Wikipédia ; fr.wikipedia.org/wiki/Oxymore. Dernière modification de cette page le 30 août 2014 à 23 : 08.

Guerre d'Irak – Wikipédia ; fr.wikipedia.org/wiki/Guerre_d'Irak. Dernière modification de cette page le 1 septembre 2014 à 10 : 44.

Rime – Wikipédia ; fr.wikipedia.org/wiki/Rime. Dernière modification de cette page est le 21 juillet 2014 à 06 : 24.

Nihilisme – Wikipédia ; fr.wikipedia.org/wiki/Nihilisme. Dernière modification de cette page le 16 août 2014 à 10 : 23.

Non être – Wikipédia ; fr.wikipedia.org/wiki/Non-être. Dernière modification de cette page le 5 juillet 2014 à 19 : 29.

L'interprétation des rêves – Wikipédia ; fr.wikipedia.org/wiki/L'interprétation_des_rêves. Dernière modification de cette page le 3 mai 2014 à 18 : 49.

Didascalie (théâtre) – Wikipédia ; [fr.wikipedia.org/wiki/Didascalie_\(théâtre\)](http://fr.wikipedia.org/wiki/Didascalie_(théâtre)). Dernière modification de cette page le 2 septembre 2014 à 01 :30.

Monologue intérieur – Wikipédia [fr.wikipedia.org/wiki/Monologue intérieur](http://fr.wikipedia.org/wiki/Monologue_intérieur). Dernière modification de cette page le 16 juin 2014 à 23 : 40.

LE MONOLOGUE INTERIEUR - Magister <http://www.site-magister.com/travec5>.

Citation (littérature) – Wikipédia [fr.wikipedia.org/wiki/Citation_\(littérature\)](http://fr.wikipedia.org/wiki/Citation_(littérature)). Dernière modification de cette page le 15 janvier 2014 à 01 :23

Saturne (mythologie) – Wikipédia ; [fr.wikipedia.org/wiki/Saturne_\(mythologie\)](http://fr.wikipedia.org/wiki/Saturne_(mythologie)). Dernière modification de cette page le 2 mars 2014 à 01 : 16.

Georges Clemenceau – **Wikipédia**, fr.wikipedia.org/wiki/Georges_Clemenceau. Dernière modification de cette page le 13 août 2014 à 12 : 50.

Allégorie – Wikipédia. fr.wikipedia.org/wiki/Allégorie. Dernière modification de cette page le 12 juin 2014 à 17 : 06.

Aurore False, «Le Théâtre politique» ; le théâtre politique - litter@net. litteranet.chez.com/html/dossiers/tp.html. p.1.

Voyeurisme – Wikipédia ; fr.wikipedia.org/wiki/Voyeurisme. Dernière modification de cette page le 30 avril 2014 à 19 : 59.

[http ; //id.erudit.org/iderudit/45764ac](http://id.erudit.org/iderudit/45764ac) Patrice Loubier, Travailler le réel : quelques énoncés généraux sur art et contexte art actuel, n°93, 2006, p.32-33.

Franz Kafka – Wikipédia ; [fr.wikipedia.org/wiki/Franz Kafka](http://fr.wikipedia.org/wiki/Franz_Kafka). Dernière modification de cette page le 27 août 2014 à 12 : 09.

Pierre Sanguinetti, *Le Réalisme, Cause de la décadence de l'art littéraire et dramatique en Italie*, Essai critique, Florence-Rome, Typographie Bencini, 1800, pp. 20-21.

Délivrance et **transgression** dans **la** littérature et les arts ;
books.google.com.lb/books ?isbn=2858921679 Francis Farrugia, «Comment l'imaginaire construit le réel», Sociologies [en ligne], Grands résumés, Le Réel et virtuel, mis en ligne le 27 janvier 2012, consulté le 27 novembre 2012. URL : <http://sociologies.revues.org/3768>.

Macary-Garipuy Pascale et Vannesson Bérénice, «Le réel est plus fort que le vrai : perspectives paradoxales», Cliniques méditerranéennes, 2010/1 n°81, p. 111-124. DOI : 10.3917/cm.081.0111.

Sirinelli Jean-François, «La norme et la transgression » Remarques sur la notion de provocation en histoire culturelle, Vingtième Siècle, 2007/1 n° 93. DOI : 10.3917/ving.093.0007.

Rassial Jean-Jacques, «Le vide, le blanc, le silence et le réel : Cézanne, Mallarmé, Debussy, avec Lacan», Insistance, 2011/1 n° 5, p.35-42. DOI : 10.3917/INSI.005.0035.

Julien Bigras, «Eros et la transgression» Liberté, vol. 9, n°6, (54) 1967, p.54-54.

Nobs Lucette, «En parlant, en écrivant... traiter le réel : une métamorphose?», Le Coq-héron, 2011/1 n°204, p.88-92. DOI : 10.3917/cohe.204.0088.

* Pinçonat Crystel, «La cuisine, un lieu et ses pratiques. De la tradition à la transgression», Revue de littérature comparée, 2010/3 n° 335, p. 305-318.

* Diane Pavlovic, L'être et le paraître : une question du XVII^e siècle posée aujourd'hui», Jeu : revue de théâtre, n° 44, 1987, p. 154-168.

2.7 Ouvrages de Michel Deutsch :

2.7.1 Théâtre:

- *L'Entraînement du champion avant la course*, Paris, Stock, 1975
- *Le Chanteur* suivi de *L'Amour du théâtre*, Paris, Bourgois, 1979
- *Convoi*, Paris, Stock, 1980
- *Tel un enfant à l'écart* suivi de *Partage* et de *MGC 148*, Paris, Bourgois, 1982
- *Thermidor*, Paris, Bourgois, 1984
- *El Sisisi*, Paris, Bourgois, 1986
- (avec Philippe Lacoue-Labarthe), *Sit Venia Verbo*, Paris, Bourgois, 1987
- *Féroé la nuit*, Paris, Bourgois, 1989
- *John Lear*, suivi de *Il y a erreur sur la personne*, *L'Audition*, *Les Baisers*, *L'Homme qui ne fait que passer*, *Tamerlan*, Paris, L'Arche, 1996
- (avec Georges Lavaudant) *Histoires de France*, Paris, L'Arche, 1997
- *La Décennie rouge*, théâtre, Paris, Bourgois, 2007
- *Ted Barrow*, théâtre, Morlanwelz, Lansman, 2009

2.7.2 Poésie:

- *Indes*, poésie, Paris, Seghers, 1980
- *Études de ciel avec turbulences*, Paris, Bourgois, 1981
- *Winterreise*, Paris, Copal, 1982
- *La Pièce vide*, Paris, La Pionnière, 1991
- *Du fondement de la zoologie*, Paris, La Pionnière, 1996
- *Météorologiques*, Paris, Bourgois, 2002

2.7.3 Récit:

- *Parhélie*, Paris, Bourgois, 1988

2.7.4 Essais:

- *Inventaire après liquidation*, Paris, L'Arche, 1990
- *L'Alsace dans le désordre*, Strasbourg, bf, 1993
- *Le Théâtre et l'air du temps*, Paris, L'Arche, 1999
- *Alsace terre étrangère*, Strasbourg, La Nuée Bleue, 2003

2.7.5 Filmographie:

- *Les Alsaciens ou les Deux Mathilde*, scénario en collaboration avec Henri de Turenne, téléfilm réalisé par Michel Favart et distingué par un 7 d'Or et le Grimme Preis du meilleur scénario
- *Alsace terre étrangère*, téléfilm, scénario et réalisation, Seppia/France 3 Alsace, 2003
- *Strasbourg, Hôtel de l'Esprit*, téléfilm, scénario et réalisation, Seppia/France 3 Alsace, 2006
- *Voyage à Tübingen, un portrait de Philippe Lacoue-Labarthe*, téléfilm, scénario et réalisation, Seppia/France 3 Alsace, 2008
- *Ils étaient comme à la recherche de rêves perdus : une autre histoire du TNS*, téléfilm, scénario et réalisation, Seppia, 2011

2.7.6 Mises en scène de théâtre:

- *L'Entraînement du champion avant la course* de l'auteur, mis en scène par Philippe Sireuil
- 1974 : *Dimanche* de Michel Deutsch et Dominique Muller, mise en scène des auteurs, Festival d'Avignon Théâtre Ouvert
- 1976 : *Dimanche* de Michel Deutsch et Dominique Muller, mise en scène des auteurs, Théâtre National de Strasbourg
- 1977 : *Hölderlin : l'Antigone de Sophocle* d'après Sophocle, mise en scène Michel Deutsch et Philippe Lacoue-Labarthe, Théâtre national de Strasbourg
- 1981 : *Les Phéniciennes* d'Euripide, mise en scène Michel Deutsch et Philippe Lacoue-Labarthe, Théâtre National de Strasbourg
- 1988 : *Sit Venia Verbo* de Michel Deutsch et Philippe Lacoue-Labarthe, mise en scène Michel Deutsch, Maison de la Culture de Grenoble, Théâtre national de la Colline
- 1995 : *Imprécation IV* de Michel Deutsch, mise en scène de l'auteur, Théâtre National de Strasbourg
- 1997 : *Histoires de France* de Michel Deutsch et Georges Lavaudant, mise en scène Georges Lavaudant, Odéon-Théâtre de l'Europe
- 2003 : *Hamlet-Machine* de Heiner Müller, mise en scène Michel Deutsch
- 2009 : *La Décennie rouge*, texte et mise en scène de Michel Deutsch, Théâtre national de la Colline

2.7.7 Autres:

En 2008-2009, Michel Deutsch conduit un atelier d'écriture autour de Norbert Bernheim, victime de la Shoah, avec des élèves de classe de 1^{ère} littéraire au lycée Jacques Decour.

La transgression du réel dans l'œuvre dramatique de Michel Deutsch

Résumé : L'intérêt porte sur l'intervention ou la non-intervention du réel dans la représentation. Le réalisme dans l'œuvre dramatique se mesure à l'aune de la mise au jour des actualités historiques, politico-sociales et des réalités existentielles. A la quête de l'interprétation de la conception du "réel" s'ajoute un questionnement esthétique : la manière de le montrer.

Notre recherche a comme objet l'œuvre dramatique de Michel Deutsch. C'est en donnant à voir les défaillances des individus et leur non-intégration sociale dans le monde actuel désorganisé que le dramaturge témoigne son approche réaliste. La configuration dramaturgique de l'espace extrascénique et l'usage vraisemblable des objets qui y sont installés en sont des arguments à l'appui. "L'annonciation/incarnation de la réalité" rajoute de l'exactitude aux faits représentés et la mise en œuvre de la fonctionnalité du symbolique en dépit des descriptions standards prévaut. Or, la non-accessibilité dudit réel est un défi lancé à la reproduction d'une image globale et parfaite de tous les événements. L'incongruité tributaire du "nowhere" et de l'anti-naturalisme structurel et factuel de l'espace dramatique culmine avec l'exposition inappropriée des principes consubstantiels à l'espace théâtral. Le brouillage des repères temporels et l'atemporalité accentuent le dysfonctionnement. Le langage lacunaire déjoue l'expression, l'extériorisation, la compréhension et la communicabilité. Le rapport au vécu se creuse : la pensée et la parole individuelle s'évincent en faveur de l'irruption recommencée de "l'auteur-rhapsode". Si la non-identification, le démembrement ou l'indétermination de la situation d'énonciation de l'individu est condamnable, son existence atomique ou sa non-existence l'est davantage.

Michel Deutsch opte pour la transgression du réel et préconise le rejet catégorique de la duplication imitative et le principe de la "déconstruction-reconstruction" dans la représentation.

Mots clés : Michel Deutsch, réel, réalité, actualisation, transgression, mise à l'écart.

The transgression of the real in the dramatic work of Michel Deutsch

Summary : The interest in the representation gets to the intervention or the nonintervention of the real in it. The realism in the dramatic work is measured by all updating the historical and political-social actualities and the existing realities. In the quest for the interpretation of the conception of "real", it is add the ethic questioning of how to show it.

Our research aims the dramatic work of Michel Deutsch. Seeing the individuals failures and their social nonintegration in the actual disorganized world that the playwright testifies his realistic approach. The extrastage space dramatic configuration and the likely use of the objects installed are supporting arguments for it. "The annunciation-incarnation of reality" adds exactitude to the representing facts and prevails the implentation of symbolic feature despite the standard descriptions. Though, the non-availability of real is a challenge launch to the reproduction of a global and perfect image of all the events. The tributary incongruity of "nowhere" and the structural, factual antinaturalism of dramatic space culminates in the inappropriate exposition of consubstantials principles of the theatrical space. The jamming time markers and the timeless stress the dysfunction. The lacunar language foiled the expression, the externalization, the comprehension and the communicability. The relationship with life fails : the thinking and the individual speech ousting on account of the restarted irruption of the "rhapsode-author". If the non-identification, the dismembrment or the indetermination of speech situation of every person is condemnable, its atomic existence or his non existence are worse.

Michel Deutsch opt for the transgression of the real and preconize to reject categorically the imitative duplication and the principal of the deconstruction-reconstruction in the representation.

Keywords : Michel Deutsch, real, reality, actualization, transgression, sidelining.

UNIVERSITE SORBONNE NOUVELLE – PARIS 3

ED 267 – Arts & Médias

EA 3959 Institut de Recherches en Etudes Théâtrales (IRET)

Centre Bièvre, 1 rue Censier

75005 Paris