

Witold Wołowski

Lecture à haute voix dans le texte dramatique

Lublin Studies in Modern Languages and Literature 31, 51-67

2007

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

Witold Wołowski
The John Paul II Catholic University of Lublin,
Lublin, Poland

Lecture à haute voix dans le texte dramatique

Cet article, examinant le fonctionnement des personnages qui lisent un texte à l'intérieur d'une œuvre dramatique, a pris forme lors de nos travaux sur les relations entre l'écriture théâtrale et narrative menés entre 2002 et 2006 qui viennent d'aboutir à la publication d'un ouvrage de synthèse (Wołowski 2007). Les quelques observations qui suivront, bien que développées sciemment en marge du cours principal de notre recherche, doivent ainsi être situés dans le contexte d'une large famille des procédés d'interférences génériques.

Aux multiples techniques de narrativisation du texte dramatique, il semble donc qu'on puisse en ajouter encore celle qui consiste à introduire dans un texte de théâtre des scènes dans lesquelles:

1: un personnage-auteur lit sa propre œuvre de genre narratif ou apparenté, activité qui constitue l'essentiel de la pièce (*Personnage combattant* de J. Vauthier);

2: un personnage récite sur le *mode lecture* un ou des fragments de récit (*Opérette imaginaire* de V. Novarina);

3: les répliques d'un ou de plusieurs personnages sont lues dans un livre ou constituent une reproduction de voix enregistrées (*L'imromptu d'Ohio* de S. Beckett);

4: un personnage "lit" dans un livre l'action principale de la pièce (*Le Livre de Christophe Colomb* de P. Claudel).

Ceci ne prétend évidemment pas être une liste exhaustive des cas de figure, nos confrères théâtraologues sauront sans doute la compléter avec des cas provenant des textes dramatiques que nous ignorons. Ce bref relevé nous semble quand même permettre d'indiquer les principales catégories.

Si nous avons choisi de traiter à part le phénomène de la lecture au théâtre, c'est qu'il ne doit pas nécessairement conduire à une déthéâtralisation (narrativisation intense) de l'œuvre dramatique, il peut même constituer, comme cela semble arriver parfois, une technique tout à fait spectaculaire. En tout cas (ou plutôt selon les cas), il est possible, face à ce procédé, de plaider deux causes opposées: soit on dit que l'introduction d'un personnage-lecteur apporte un élément nouveau de spectacularisation, soit on affirme qu'elle produit automatiquement une perturbation générique. Tout dépend dans ce contexte de la co-occurrence dans le texte d'autres techniques interférentielles: si la lecture s'inscrit dans un large éventail des procédés de narrativisation mis en place dans une pièce, son interprétation générique devra normalement privilégier la piste négative (déthéâtralisation, dépragmatisation de l'échange verbal). Dans une pièce à faible degré de narrativisation, on pourra plus aisément argumenter en faveur du renforcement de la qualité théâtrale (effets comiques engendrés par la parodie, poses théâtrales du personnage lisant, opportunité d'exploitation des techniques métathéâtrales).

Le critère quantitatif est particulièrement important pour une autre raison encore. En effet, la lecture d'une nouvelle, d'un récit ou d'un roman sur scène ne devient un procédé significatif qu'à la condition d'occuper un espace textuel considérable. Lorsque dans *La Merveilleuse histoire...* de H. Ghéon, Martin-écolier lit un fragment de la vie d'un ermite sous prétexte de l'apprendre par cœur (pp. 29-30), il s'agit certes d'une scène qui correspond *grosso modo* au profil qui nous intéresse, mais ce n'est là qu'une insertion ponctuelle et unique

de lecture dans le tissu de la pièce: elle ne saurait donc être tenue pour un procédé au sens propre du terme. Ce qu'il nous faut donc, en cette matière, c'est la *quantité* qui est seule en mesure de donner à une structure la *qualité* d'une technique.

Afin de voir de plus près différents aspects de la lecture-procédé au théâtre, examinons quelques exemples, empruntés essentiellement aux textes de S. Beckett, J. Vauthier, V. Novarina et P. Claudel.

Lecteur-entendeur: *L'Impromptu d'Ohio*¹ de S. Beckett

Les expérimentations dramaturgiques de S. Beckett lui confèrent un haut rang parmi les innovateurs des formes théâtrales. Une des innovations qu'il a sans doute contribué à répandre est l'utilisation sur scène de la parole enregistrée. L'adjectif *enregistrée* fait automatiquement penser au magnétophone et à la bande magnétique, mais on peut également "enregistrer" sur papier et reproduire ce qui a été écrit. D'ailleurs, du point de vu textocentriste, le support du message n'a pas vraiment d'importance, car il s'agit invariablement d'une transcription linguistique: seulement, on doit interpréter le discours lu comme un discours antérieurement fixé, comme une parole déjà faite ou comme une parole faite par un être (un *soi*) différent de celui qui s'exprime dans l'actualité. Mais au fond, l'opposition antériorité vs simultanéité n'est pas toujours pertinente, comme semble le prouver le texte que nous examinons.

L'Impromptu d'Ohio met en scène deux personnages, l'Entendeur et le Lecteur désignés succinctement par les initiales E et L. L'Entendeur ne fait qu'interrompre et relancer le récit du Lecteur en faisant un *toc* sur la table avec ses doigts pour commander l'arrêt et un autre *toc* pour autoriser la reprise de la lecture-enregistrement. Pas d'autre réplique, pour l'Entendeur, que ces *toc* et *retoc*:

L (*lisant*). Il reste peu à dire. Dans une ultime -

¹ Cette miniature a été écrite en 1981 pour agrémenter un colloque consacré à l'œuvre de S. Beckett organisé par L'Université d'Etat d'Ohio pour fêter le 75^e anniversaire de l'écrivain.

E frappe sur la table de la main gauche (toc).

Il reste peu à dire. / *Un temps. Toc.* / Dans une ultime tentative de moins souffrir il quitta l'endroit où ils avaient été si longtemps ensemble et s'installa dans une pièce unique sur l'autre rive. De l'unique fenêtre il avait vue sur l'extrémité en aval de l'île des Cygnes. [...] / *Un temps* / Dans ses rêves - / *Toc* / Puis à pas lents s'en retournait. / *Un temps. Toc.* / Dans ses rêves on l'avait mis en garde contre ce changement. Il avait vu le cher visage et entendu les mots muets, **reste là où nous fûmes si longtemps seuls ensemble, mon ombre te consolera.**

(S. Beckett, *L'impromptu d'Ohio*, pp. 60-61)

On peut discuter sur la valeur pragmatique à accorder au *toc*, mais quand bien même on considérerait ce bruit comme une réplique-stimulus², il faudrait bien admettre que le texte d'*Impromptu d'Ohio* ressemble davantage à un étrange récit qu'à une pièce de théâtre normale. En effet, ce texte ne remplit pas une des deux conditions fondamentales qui définissent l'écriture dramatique: on y voit la DSL³ disparaître complètement après la première occurrence. Les initiales *L* et *E* ne sont donc employées qu'une fois chacune, dans les premières lignes, le reste étant considéré par le dramaturge comme ne laissant aucun doute au lecteur: si l'on parle, c'est *L*; si l'on frappe, c'est *E*. Pas de doute, mais pas de texte dramatique traditionnel non plus, puisqu'une DSL elliptique ne suffit pas pour qu'on puisse vraiment parler de théâtre (la DSL initiale qui est ensuite abandonnée et qui signale l'alternance ultérieure des gestes et des paroles ne fait que sauver l'apparence). Mais l'effacement progressif de la DSL n'est pas le seul problème qu'il importe de signaler. L'autre, aussi grave, concerne la construction du personnage, car elle ne va pas sans conséquences pour la perception du genre. En effet, la première didascalie d'*Impromptu* précise que les deux personnages doivent être «aussi ressemblants que possible» (p. 59). Qu'est-ce à dire? C'est à dire qu'on doit les identifier l'un à l'autre, du moins jusqu'à un certain point. Le lecteur et l'entendeur ne "sont" donc qu'un seul et même

² A propos de ce type de répliques, voir W. Wołowski (2005).

³ DSL – sigle utilisé pour *didascalie de la source locutoire*, cf. Sanda Golopentia (2003).

personnage, et, par la force des choses, le caractère coopératif de leur discours n'est qu'un leurre: dans sa structure profonde, bien plus qu'un pseudo-dialogue, *l'Impromptu d'Ohio* est un soliloque (l'intégration d'une troisième voix - celle d'un personnage non identifiable du récit dont on nous fait la lecture - sans aucun marquage du discours cité, rappelle les méthodes employées dans certains romans modernes, cf. les exemples de rupture de modalité énonciative analysés par L. Rosier 1999: 155). La scène finale, ne fait que confirmer le sentiment que le lecteur et son double ne font qu'un. Le lecteur en arrive à la fin de son récit:

Ainsi restèrent assis comme devenus de pierre. La triste histoire une dernière fois redite. / *Un temps.* / Il ne reste rien à dire. / *Un temps.* Il veut refermer le livre. / *Toc. Livre encore mi-ouvert.* / Il ne reste rien à dire. / *Un temps.* Il referme le livre. / *Toc. / Silence. Cinq secondes.* / Ensemble ils posent la main droite sur la table, lèvent la tête et se regardent. *Fixement. Sans expression.*

(S. Beckett, *L'impromptu d'Ohio*, pp. 66-67)

Figés dans une pose identique et accomplissant symétriquement le même geste, le lecteur et l'entendeur apparaissent comme deux reflets d'un même sujet. Cette rencontre du lecteur et de l'entendeur est d'ailleurs doublement symbolique: d'une part, elle exprime un dédoublement schizophrène du sujet parlant qui semble s'accroître dans les textes tardifs de Beckett et, d'autre part, elle donne une clé pour l'interprétation d'autres textes du même auteur (par exemple *Solo*). Quelle que soit l'interprétation qu'on donne de *l'Impromptu d'Ohio* sur le plan métaphorique, le diagnostic générique doit être honnête: bien qu'écrit pour la scène, ce texte est un récit qu'un sujet se lit à lui-même.

Lecteur-écrivain: *Le Personnage combattant* de J. Vauthier

A l'instar de R. Pinget, J. Vauthier met parfois au centre de ces œuvres des écrivains. Les deux pièces de cet auteur jugées les plus ambitieuses et les plus réussies, à savoir *Capitaine Bada* et *Le Personnage combattant* reposent sur cette idée: mettre en scène un récitant qui récite son propre texte. Comme dans *Capitaine Bada*, le

héros éponyme rédige et lit un journal intime ou des méditations personnelles et non pas un récit, nous avons cru préférable examiner en vitesse *Le personnage combattant*, pièce dont le protagoniste est un romancier de renom.

Bien que la pièce soit d'une complexité formelle et psychologique importante, son sujet tient en peu de mots: un voyageur prend pour la nuit une pauvre chambre d'hôtel où il entend récrire un roman commencé autrefois en ce lieu. Au contact de son passé, il vit pourtant une grave crise qui l'amène à reconsidérer son succès et la totalité de son aventure. Bref, nous voici devant un drame *sur* un roman ou devant une écriture romanesque (re)mise en scène et... en question. Dans les *Notes de l'auteur*, une des annexes qui accompagnent l'édition Gallimard 1956, Vauthier explique son projet de manière plus détaillée: «Voici qu'il est devant nous et qu'il lit à haute voix le manuscrit (une nouvelle). Puis il le recommence ou plutôt il prétend corriger la prose ingénue. Dès lors le Temps arrive et s'installe. Deviennent sensibles les années gâchées, les bassesses d'une fausse réussite, toute l'aventure de cet homme. [...] Il se *prend* dans le manuscrit ancien. *Ce point passé, tout le reste défèrle*. Le reste, c'est-à-dire le combat de toute la nuit» (p. 16).

Excepté un garçon d'hôtel et quelques autres voix qui interviennent sporadiquement, ce voyageur-écrivain, que le texte nomme Le Personnage, est l'unique personnage de la pièce – d'où la forme particulière: un soliloque de presque 200 pages entrecoupé de quelques dialogues. En soliloquant, le Personnage adopte toute une gamme de poses et d'attitudes oratoires depuis la contemplation silencieuse jusqu'à la récitation enflammée. Bien souvent, au cours de cette séance d'écriture, on le voit frapper à la machine ce qu'il invente. Lors de la frappe, il déclame à «belle voix» le texte qu'il est en train de frapper:

LE PERSONNAGE, *frappant le clavier*. / Dialogues déchirés ! Lacération de l'espace ! Que de douceur à mon oreille, quand vous courez à l'horizon. Les bouquets et les champs, les roseaux pensifs, vous écoutent.

(J.Vauthier, *Le Personnage...* p. 38)

Fatigué par la machine, il prend un stylo pour griffonner des notes (pour une préface ?) sur une feuille, tout en déclamant: «Le lecteur a pu constater – s'il a suivi ma production littéraire – que je suis l'envers d'un donneur de conseils...» (p. 39). Après quoi, il improvise oralement un paragraphe sans rien noter:

[...] Aventure près d'une gare posée au bord du fleuve; naissance d'une inquiétude: mon fidèle lecteur ne trouvera pas ici l'idée d'une recette. Le rendez-vous de l'honnête homme et de la poésie n'obéissent à aucune conjonction de temps et de saison. [...] Mais non, c'est idiot...

(J.Vauthier, *Le Personnage...* p. 39)

Le caractère (auto)réflexif de ces premières lignes indique clairement que nous n'en sommes encore qu'à une sorte de préambule, mais cette narration préambulaire cède bientôt la place à un récit plus traditionnel. Le passage qui suivra décrit la chambre et les bruits de la ville au-delà des quatre murs qui délimitent la scène.

Le Personnage regarde autour de lui et donne l'impression de chercher des témoins ou un écho à ses dires. A voix plus retenue et grave:

C'est le soir. La chambre mesure environ cinq mètres sur quatre. Un plafonnier dispense une lumière assez crue. Dans la rue pavée un reste de circulation nous indique que la nuit n'en est encore qu'à la soirée... [...] *Lentement et à voix forte, visage levé:*

... Nous sommes en province car des tramways se font entendre. Ils timent et crissent sur leurs rails en courbe !

(J.Vauthier, *Le Personnage...* pp. 45-46)

Le Personnage est un romancier professionnel: il ne cesse jamais d'écrire; il écrit dans l'acte même de poser son regard sur les objets qui l'entourent, il cherche l'inspiration dans le paysage qu'il voit par la fenêtre, il utilise des matériaux qu'il trouve à la portée de sa main. Tout lui est prétexte à l'écriture: son propre texte, le contexte spatial immédiat et plus éloigné, les bruits et accidents de lumière perçus dans le voisinage, surtout ceux de la gare dont la présence sonore se fait sentir tout au long de cette nuit de labeur et de bilan.

A partir de la séquence IX (passé le premier quart du texte), l'activité d'écriture ralentit un peu pour laisser passer au premier plan celle de la lecture. Les passages lus sont marqués avec des crochets. Selon un usage typographique désormais tombé en désuétude, l'édition Gallimard 1976 réitère le crochet à chaque nouvelle ligne, mais nous nous contenterons d'encadrer simplement les auto-citations du Personnage:

LE PERSONNAGE, *lisant à voix neutre, quoique forte*: « Cela fait deux états, l'Action et l'Amour du monde. Une tendre ardeur s'empara du jeune homme et il regretta de n'avoir pas moulé avec amour ces derniers mots: l'Amour du monde... [...] / **Parfois l'impassibilité de ses traits se nuançait d'une légère angoisse; mais parfois aussi apparaissait sur son visage la douceur d'un enfant que sa mère embrasse...** »

Rupture et détente. Le personnage brandit son crayon à bile et s'écrie en riant: / Ah non !non ! Impossible. Mauvais. Mauvais ! / Le Personnage raye à grands traits la liasse et griffonne très vite, tout en énonçant ce qu'il écrit: / « Parfois l'impassibilité de ses traits se nuançait d'une légère angoisse; mais parfois aussi (en appuyant de la voix sur ces corrections) apparaissait la douce expression. »

(J.Vauthier, *Le Personnage...* p. 55, l'auteur met en italique, nous soulignons en gras)

Ici, la lecture engendre encore l'écriture, puisqu'elle fait percevoir au lecteur les faiblesses de son style d'il y a quinze ans qu'il entreprend séance tenante de corriger. Parallèlement, le dramaturge continue à exploiter le procédé du dédoublement spatio-temporel par lequel la chambre où il lit et écrit se mire dans celle où il écrivait (ou croit avoir écrit) jadis:

(Leger temps de rêverie; il reprend la lecture avec un intérêt retrouvé.)

LE PERSONNAGE: « Le bruit d'une pendulette habitait dans la chambre, et si une auto venait à passer, ou si une locomotive sifflait, la pendulette, ensuite, chuchotait sa présence. [...] La fenêtre était ouverte sur la nuit humide. L'appui de la fenêtre se composait d'une sorte de faux balcon en fonte ouvragée, et qui prenait un grand relief [...] car juste en face de la fenêtre se balançait le globe électrique suspendu au milieu de la rue. »

(J.Vauthier, *Le Personnage...* p. 56)

Etc., etc. La lecture occupe ensuite une grande plage de texte qui recouvre les séquences XII, XIII et XIV (pp. 68-84) où le Personnage lit une grosse portion de son manuscrit presque sans discontinuer, pour ne pas rompre le rythme et pour se rendre compte de l'effet que ses pages pourraient produire sur un lecteur éventuel: «allons jusqu'au bout et voyons si cela peut sortir de la plume de Georges Pellermann». Il ne résiste pourtant pas à se censurer deux ou trois fois en cours de route:

LE PERSONNAGE. « [...] en bordure de la place une grande banderolle claquait inlassablement... » / (*Ton entêté, corrigeant oralement:*) / Non: **Tendue en travers d'une rue** une grande banderolle mouillée claquait inlassablement. (*Il passe outre et poursuit:*) « Et autour de cette place presque déserte un grand nombre de cafés jetaient le feu de leur néon, sans que personne ne paraisse aux terrasses. »

(J.Vauthier, *Le Personnage combattant...* p. 56)

A travers la réécriture, les reprises des mêmes passages sur des tons différents, les corrections et les auto-écoutes évaluatives, Vauthier voulait montrer un drame qui affecte sans doute les consciences de tous les artistes et de tous ceux qui créent des œuvres de l'esprit dans le temps: le drame de la réception de sa propre création, du retour impossible à soi-même du passé: «Je veux dire que je prêtais à la plume d'un adolescent poète une prose littéraire pour me demander si le drame et l'incarnation du drame pouvaient surgir exactement entre ce texte et sa deuxième version écrite quinze ans plus tard par la même personne. / Pendant les quinze années écoulées un homme a vécu. Sa nouvelle écriture sera plus habile mais moins vraie, moins pure» (*Notes de l'auteur*, p. 16). Cette aventure dramatique de la relecture d'un manuscrit et de la rédaction d'un corrigé se solde par un échec:

Sachez que je suis écrivain. Et que j'ai été l'auteur, à mes débuts, d'un texte naïf que voici. / *Il désigne d'une large main la liasse manuscrite posée sur la table au tapis vert.* [...] / Je travaillais pour la vérité. [...] Mais aujourd'hui quand il m'aurait fallu retrouver... je ne le puis. Le chapitre de mon roman ne pourra pas s'écrire. [...] Ce que j'ai vécu jadis ici-même, je ne suis plus capable de le vivre. Voilà. [...]

On dirait que mes progrès ont assassiné autre chose. (J.Vauthier, *Le Personnage...* pp. 118-119)

Non seulement un récit, mais encore l'histoire de ce récit – voilà ce que nous offre cette pièce de théâtre aussi originale que dense. Pour répertorier toutes les modalités de l'écriture et de la lecture dans *Personnage combattant*, il faudrait une analyse plus systématique et plus longue. Nous pensons tout de même avoir décrit l'essentiel, c'est-à-dire une situation de lecture / écriture qui fait les frais de toute une pièce de théâtre et qui entraîne une forte narrativisation du texte.

Théâtralement, nous l'avons déjà dit, le procédé de la lecture sur scène peut paraître délicat. S'il est certain qu'il finit par provoquer des symptômes de fatigue chez le lecteur, il risque aussi, à la longue, de lasser le spectateur. Dans ce sens, on voudrait bien faire crédit à Vauthier lorsqu'il affirme à ce propos que «la lecture sur scène du récit de la liasse manuscrite devient émouvante principalement par le récital de virtuosité dramatique auquel elle donne lieu» (p. 69).

Détail comique: ce récital auquel se livre le Personnage au cours de la nuit, ne rencontre pas non plus l'assentiment des voisins qui chercheront à réfréner son enthousiasme créateur en tapant énergiquement sur les cloisons. A droite, un homme exédé imite une locomotive, ce à quoi le Personnage réagit avec emportement:

LE PERSONNAGE, à *grosse voix*: Attention ! Assez ! J'arrive ! [...] Je vais vous châtrer, sale type ! J'ai un couteau. Monstre.

(J.Vauthier, *Le Personnage...* p. 101)

Mais voilà qu'une voix féminine lui répond du côté gauche, ponctuée de coups: «Malheureux ! Pas pouvoir dormir !» (p.101). Il est heureux que des scènes de ce type apportent de temps en temps quelque détente; sans cela, le soliloque narratif du Personnage serait probablement un spectacle encore moins dramatique.

«L'Infini Romancier»: parodie du roman dans *L'Opérette imaginaire* de V. Novarina

Le dernier exemple de lecture sur scène relève de la parodie. Il provient d'une pièce fondée sur un projet de dérision à laquelle se trouvent soumis plusieurs types de discours, depuis la chanson rap jusqu'au journal télévisé. Le genre romanesque n'y est donc pas le seul à subir un détournement, mais la manière dont il est ridiculisé est tout à fait singlière et, partant, digne d'intérêt. La parodie du discours romanesque se démarque des autres procédés parodiques utilisés dans *L'Opérette* par un admirable tour de force réalisé par le dramaturge⁴. Nous espérons que la citation plaira bien à nos lecteurs amateurs du genre narratif, malgré une certaine monotonie (ou la monotonie certaine) du procédé:

L'INFINI ROMANCIER: **Pendant ce blanc, puis-je vous lire le début de mon roman ? je viens d'écrire un roman.**

L'ACTEUR FUYANT AUTRUI: Vous pouvez nous le lire. [...]

L'INFINI ROMANCIER: « Voyez » dit Jean; « Soyez attentifs ! » ajouta Jacques; « S'arrêta-t-elle ? » demanda Pierre; « Oui » répondit Marie; « L'arrêterons-nous » reprit Josette; « Certainement pas » répliqua Anne; « Continuons » poursuivit Jean-Louis; « Encore » répéta Mathieu; « Jamais » rétorqua Véronique; « Vive le Un » enchaîna André; « Pas assez près du centre » rectifia Claire; « Rien à faire » constata Oscar; « Et pourtant » protesta Sonia; « Taisez-vous » interrompit Lucienne; « Je m'en vais » abrégéa Clovis; « Il est tard » réalisa Jérémie; « J'ai mal au pied » confia Armande; « Je vous aime » déclara Gabriel; « Je ne sais pas quoi dire » pensa Albertine; « Venez vite » ordonna Maximin; « Pas si vite » verdit Sébastien; « Nous avons réussi du premier coup » se vanta Modeste; « C'est bien ça » opina Boulardieu; « J'ose pas » bredouilla Gertrude; « Elles sont logiques » ironisa Gilberte; « On s'en moque » lâcha Pénélope; [...]

(V. Novarina, *Opérette imaginaire*, p 147)

Nous citons seulement la première page de ce «début de roman» dont l'Infini Romancier vient d'entamer la lecture, mais ce jeu ne s'arrête

⁴ L'aspect ultramoderne de la dramaturgie novarinienne n'a pas besoin d'être démontré: d'autres l'ont fait avant nous (P. Pavis 2005). S. Jouany observe dans ce contexte que « Novarina souhaiterait même un théâtre qui se passât de théâtre» (1999: 150). La polyvalence générique de *L'Opérette...* prouve bien que l'auteur se conforme effectivement à cet idéal.

pas là, il se poursuit, inépuisable, pendant douze pages ! D'où l'idée de l'infinité dans le nom du romancier: le roman apparaît en effet – et ce n'est sans doute pas son trait générique mineur – comme une forme logorrhéique, qu'il s'agisse du roman-fleuve ou "pas fleuve", d'ailleurs.

Par-delà l'effet parodique qui est probablement la visée principale de l'auteur, il faut pourtant penser aux conséquences génériques que cette accumulation caricaturale de tics du récit entraîne pour le statut de l'œuvre ou, du moins, de la séquence précitée. Douze pages représentent rien de moins qu'une quinzième du texte: ce n'est pas une portion impressionnante, mais ce n'est pas non plus trois fois rien. D'autant plus que ce procédé de para-narrativisation, si l'on peut dire ainsi, est à mettre en relation avec des procédés de même type qui reposent sur l'exploitation d'autres genres du discours narratif. Ainsi, à la narration burlesque de *l'Infini Romancier*, il faudra certainement joindre la parodie des Informations, genre mixte quand il est perçu dans les conditions normales (à l'écran), mais devenu purement narratif sous la plume de notre dramaturge (aucune visualisation n'est proposée, ce discours, comme on le verra ci-dessous, étant intraduisible en images). Voici un extrait des news à la Novarina:

ANASTASIE. Oui mais pendant ce temps que se passe-t-il dans nos protozones limitrophes ?

L'ACTEUR FUYANT AUTRUI. En Tartastre, les Plornibiopomistes Transicrates viennent de se faire damer le pion par les Micamistes qui viennent de se faire évacuer en rejoignant par le fond leur adversaires pantogrumiques qui viennent de passer à sépia – dont onze survivants – les Vindicatifs-ouest, transfuges norto-sépiales d'eux-mêmes et de leurs forces de Véloquiddité; en Bithynie, les Nausicanthropes gagnent du terrain cependant que la SOMNICOTEC, rejoignant les forces périhumaines, vient de signer un contrat de six cent vingt-huit mille kiloplaques avec CAPITOL-.S.A. en contrepartie duquel 12 pour cent du total des droits de vente de l'homme devront être reperçus par les inspecteurs mandatés au prorata des variations de l'indice déléatique des pays afférents à laquelle de ladite desquelles la SOMNICOTEC souscrivait à l'index.

(V. Novarina, *L'Opérette imaginaire*, p. 35)

Cette narration d'événements délirante (qui occupe une dizaine de pages !), les parodies des historiettes publicitaires ou des vies des grands philosophes ainsi qu'un certain nombre d'autres récits de petites proportions parviennent ainsi tous ensemble à constituer dans l'*Opérette...* une dimension narrative bien perceptible. S'inscrivant dans cette dimension, la lecture que nous fait de son œuvre l'Infini Romancier prend une signification plus importante dans l'économie générique de la pièce.

Pièces-livres

Outre les cas déjà évoqués qui correspondent à la catégorie des textes de théâtre où quelqu'un lit quelque chose à haute voix, la tradition théâtrale occidentale connaît aussi des pièces où tout l'univers représenté, au niveau diégétique de base, "émane" d'un livre. Tel est le cas du *Livre de Christophe Colomb* de P. Claudel, où le lecteur/ spectateur peut se douter dès le titre à quel type de spectacle il aura affaire.

Le statut de la diégèse de cette pièce est singulièrement compliqué, puisqu'il s'agit là non de n'importe quelle mise en voix, mais d'une situation de lecture qui imite celle d'un office religieux (la lecture en soi y est donc un spectacle). La pièce s'ouvre en effet par une procession solennelle qui apporte sur la scène *Le Livre* éponyme, après quoi l'Explicateur annonce:

L'EXPLICATEUR. – Le Livre de la Vie et des voyages de Christophe Colomb qui a découvert l'Amérique ! / Au nom du Père et du Fils et du Saint Esprit.

(P. Claudel, *Le Livre de Christophe Colomb*, p. 1142)

Dès le début, nous voyons donc se profiler deux niveaux diégétiques, celui de la lecture et celui de « la vie et [des] voyages » du héros mimés par les acteurs. Cette stratification de l'univers de l'œuvre est caractéristique de ce type de pièces. Elle impose au lecteur / spectateur un mode spécial de réception: l'histoire narrée, c'est-à-dire les actions et les répliques des personnages-objets de la relation "livresque" doivent être appréhendées comme une interprétation d'un discours

écrit, comme une illustration, une transsémiotisation, le livre restant toujours présent derrière la mimèse.

La structure formelle imaginée par Claudel nécessite le recours aux personnages-narrateurs spécialement conçus à cet effet (nous les avons nommés *narrants*). L'Explicateur, lisant et élucidant l'Ouvrage est ainsi secondé dans sa tâche par le Chœur lui aussi entre en scène « portant des livres » (p. 1141). Il importe toutefois de noter que la *lecture* du Livre n'est pas à entendre au sens strict du terme. Cela se passe plutôt comme si le narrant et ses satellites connaissaient par cœur le contenu de l'histoire et comme s'ils la racontaient et commentaient.

Après l'annonce solennelle du sujet du spectacle, L'Explicateur introduit le protagoniste. On voit ainsi apparaître Christophe Colomb :

L'EXPLICATEUR. – Une pauvre auberge à Valladolid. (*En effet, on voit sur la scène une pauvre auberge à Valladolid*). Christophe Colomb !

Entre Christophe Colomb.

Il est vieux. Il est pauvre. Il est malade. Il va mourir bientôt. L'homme qui est avec lui et qui discute est l'aubergiste. [...]

(P. Claudel, *Le Livre de Christophe Colomb*, p. 1142-1143)

La lanterne magique une fois déclenchée, le lecteur de la pièce se trouve insensiblement transporté dans un monde qui n'est plus seulement de l'écriture lue: il voit agir des personnages, les entend parler et il prend aussi pour du dialogue les commentaires, les narrations et les querelles de l'Explicateur, du Chœur, de l'Opposant, des Guitaristes et d'autres personnages de la pièce, qui, selon la loi fatale du théâtre narratif, sont tous à un certain degré narrants ou narrateurs (ici – interprètes du Livre). Le lecteur est dès lors tenté d'oublier le *Livre*, de ne plus y penser, car le texte de la pièce ne lui rappelle pas souvent qu'il est en train d'écouter une lecture. Bien que l'Explicateur continue à s'exprimer sur un ton d'un prêtre officiant,

L'EXPLICATEUR. – Et maintenant voici la Reine Isabelle en prière dans un oratoire après la prise de Grenade. [...]

(P. Claudel, *Le Livre de Christophe Colomb*, p. 1156)

le *livre* s'efface considérablement: la didascalie, qui s'attache à décrire simplement ce qu'il faut représenter, n'en fait qu'une mention discrète au début de la Deuxième Partie (« *Il rouvre le Livre [...]* », p. 1172); les discours narratifs des personnages n'y font allusion que vers la fin du spectacle. Cet effacement du livre (que le spectateur ne perçoit pas, puisqu'il voit le narrateur derrière le pupitre) est pourtant compensé par la mise en évidence de trois autres accessoires qui opèrent une *mise à distance* de l'histoire: l'écran, le vitrail et la toile de fond. Ces objets-média (dont la bidimensionnalité n'est pas sans évoquer celle de la page d'un livre) sont exploités tout au long du spectacle:

Scène 3: *Sur l'écran [...] on voit tourner un énorme globe au dessus-duquel se précise peu à peu [...] une Colombe lumineuse;*

Scène 10: *Sur l'écran on voit emmêlés [...] tous les éléments du récit de Marco Polo; [...] On voit tout cela à la fois sur la scène et sur l'écran.*

Scène 11: *On voit leur deux têtes sur l'écran.*

Scène 13: *On voit la colombe sur l'écran.*

Scène 14: *L'écran devant lequel elle prie est remplacé par un vitrail sur lequel on voit l'image gigantesque de saint Jacques [...]; Sur le vitrail, on voit [...] se dessiner [...] l'image d'un cavalier chevauchant [...]*

Scène 16: *On voit sur l'écran toutes ces mythologies confuses.*

Scène 17: *A ce moment un oiseau apparaît, sur l'écran d'abord, ensuite sur la scène.*

Deuxième Partie, scène 4: *Des ombres passent à toute vitesse sur l'écran.*

Deuxième Partie, scène 8: *On voit apparaître sur la toile de fond [...] l'image colossale de saint Jacques [...]*

Les extraits cités appellent quelques remarques. Tout d'abord, on notera une étrange analogie, voire une continuité entre l'image "plate" et l'univers de la scène: tantôt on voit les mêmes images en parallèle, sur l'écran et sur la scène, tantôt on voit des choses "passer" de l'écran à la scène ("truc" que l'on voit souvent aujourd'hui dans les publicités des téléviseurs). Dans *Le Livre de Christophe Colomb* tout est

projection effectuée depuis un projecteur central, *Le Livre*: projection sur la scène d'images supposées être "écrites"; projection de ces mêmes images sur différentes surfaces planes. Cette dernière projection est une aide à l'imagination, une assistance de concrétisation. Dans ce sens, écran, vitrail et toile de fond peuvent être considérés comme des "livres perfectionnés" ou des doubles du Livre qui est lu devant nous, des machines de lecture spatialisante.

Examinons encore quelques autres énoncés qui semblent avoir un certain intérêt du point de vu formel, puisqu'ils se rapportent au livre et à l'activité narrative (ici – d'un narrant-lecteur):

[Christophe Colomb] fait des affaires. Il participe à une entreprise de navigation. Il se marie. [...] (p. 1151). / Et maintenant **il est temps de voir ce qui se passe en Amérique** [...]. (p. 1161) / Ici commence la grande scène, la fameuse scène de la révolte des marins. (p. 1164) / L'Amérique a été découverte et Christophe Colomb est rentré en Espagne. (p. 1172) / Le **Livre** est presque fini. Il ne reste plus qu'une **page**. Nous voilà de nouveau à l'auberge de Valladolid. (p. 1188)

Les séquences citées ci-dessus sont de trois types: 1: une simple narration monstrative au présent (le narrant-lecteur est-il en train de résumer le livre, ou est-ce le texte même de l'histoire consignée dans l'ouvrage? – impossible de le savoir, d'où l'ambiguïté de cette lecture); 2: une remarque méta-narrative mettant en évidence le *rapport narratif* qui existe entre les deux niveaux de l'action (« il est temps...»); 3: le rappel, aussi méta-narratif, du livre, source de la narration. La remise en relief du « Livre » dont on nous lisait les « pages » arrive logiquement en finale (qui est en cela symétrique à l'ouverture): le livre ouvert au début, on le referme à la fin. Ce qui reste pourtant et restera ouvert pour le lecteur de la pièce, c'est la question du texte original: on ne saura jamais, en effet, lesquels des passages entendus étaient reproduits fidèlement, lesquels ont été résumés, et lesquels ont fait objet d'un commentaire ou d'une discussion ?

Références

Confortès, C. (2000), *Répertoire du théâtre contemporain en langue française*, Paris, Editions Nathan / HER.

- Golopentia, S. (1993), « Les didascalies de la source locutoire », in: *Poétique*, 96, pp. 475-492.
- Jouany, S. (1999), *La littérature française du 20^e siècle. Le Théâtre*, Paris, Armand Colin.
- Pavis, P. (2005), *Le Théâtre contemporain. Analyse des textes, de Saraute à Vinaver*, Paris, Armand Colin.
- Rosier, L. (1999), *Le discours rapporté. Histoire, théories, pratiques*, Paris-Bruxelles, Duculot, « Champs linguistiques ».
- Wołowski, W. (2005), « Qu'est-ce qu'une réplique théâtrale ? », in: *Romanica Cracoviensia*, Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 5 / 2005, pp. 147-159.
- Wołowski, W. (2007), *Du texte dramatique au texte narratif. Procédés interférentiels et formes hybrides dans le théâtre français du XX^e siècle*, Lublin, Wydawnictwo KUL.

Textes étudiés et signalés

- Beckett, S., *Catastrophe et autres dramaticules*, [comprenant: *Cette fois, Solo, Berceuse, Catastrophe, Impromptu d'Ohio, Quoi où*], Paris, Les Editions de Minuit, 1986.
- Claudiel, P., *Le Livre de Christophe Colomb*, in: *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1957.
- Ghéon, H., *La Merveilleuse histoire du jeune Bernard de Menthon*, Paris, André Blot Editeur, 1924.
- Novarina, V., *Opérette imaginaire*, POL Editeur, 1998.
- Vauthier, J., *Le Personnage Combattant*, Paris, Gallimard, « Le Manteau d'Arlequin », 1967 (1955).
- Vauthier, J., *Capitaine Bada*, Paris, Gallimard, « Le Manteau d'Arlequin », 1968 (L'Arche, 1953).