

Théâtralisations du romanesque chez Duteurtre, Salvayre et Chevillard

Pascal Riendeau

Number 33, Spring 2003

Théâtre / Roman : rencontres du livre et de la scène

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/041522ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/041522ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (print)

1923-0893 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Riendeau, P. (2003). Théâtralisations du romanesque chez Duteurtre, Salvayre et Chevillard. *L'Annuaire théâtral*, (33), 61–77. <https://doi.org/10.7202/041522ar>

Article abstract

This article proposes to shed new light on the complex relationship between the novel and the dramatic text through an analysis of three contemporary French prose texts: Benoît Duteurtre's *Les malentendus*, Lydie Salvayre's *La conférence de Cintegabelle*, and Éric Chevillard's *L'œuvre posthume de Thomas Pilaster*. This article demonstrates how these works represent three very different possibilities of incorporating features of drama into a narrative text, emphasizing the production of certain effects of theatricality in the novel and the signification of this textual heterogeneity. The study of each of these texts reveals the complexity of this hybrid combination of narrative and dramatic texts, as well as the originality of these three particular works which place the theatre at the heart of the novel.

Pascal Riendeau
Université de Toronto

Théâtralisations du romanesque chez Duteurtre, Salvayre et Chevillard

Le roman français actuel est-il théâtral ? Spontanément, on pourrait répondre non, pas plus que durant les décennies précédentes et sans doute beaucoup moins qu'au XIX^e siècle, au sens où le texte de théâtre contemporain ne possède plus une forme classique facile à imiter et que le cinéma a exercé une influence nettement plus importante sur le roman au XX^e siècle. Le théâtre peut tenter les romanciers, et quelques-uns ont aussi créé une œuvre théâtrale (Beckett, bien sûr, Sarraute ou Pinget, pour ne nommer que ceux-là), mais assez rares demeurent ceux qui ont poussé l'expérience de la théâtralisation du narratif au-delà de quelques aspects superficiels ou secondaires. On connaît de grands textes dramatiques qui à l'origine étaient des récits, tels *Rhinocéros* de Ionesco ou *Le théâtre de l'amante anglaise* de Duras. On peut également penser à l'originalité de ces œuvres hybrides que sont *Théâtre/Roman* d'Aragon ou *Le théâtre des métamorphoses* de Jean Ricardou. Plus récemment, on peut noter, dans des registres très variés, *Le troisième Faust* de Marc Petit (1994) ou l'œuvre inclassable d'Olivier Cadiot, qui amalgame théâtre, poésie et narration, comme dans *Retour durable et définitif de l'être aimé* (2002). Si le roman français des trente dernières années n'est pas véritablement contaminé par le théâtre, certains ouvrages proposent avec lui des rencontres singulières fort pertinentes. Très récemment, en 1999, la parution presque simultanée de trois œuvres narratives de trois auteurs différents (tant par leur style que par la tradition romanesque dans laquelle ils s'inscrivent) a marqué de façon significative la présence du théâtre (ou du théâtral) dans le roman. *Les malentendus*

de Benoît Duteurtre, *La conférence de Cintegabelle* de Lydie Salvayre et *L'œuvre posthume de Thomas Pilaster* d'Éric Chevillard représentent trois possibilités d'incorporer le matériau théâtral aux œuvres narratives. J'insiste sur le terme « possibilités », puisqu'il s'agit bien de trois manières d'interroger indirectement, mais avec acuité, tout ce qui peut relier le dramatique au narratif, le théâtral au romanesque. Leur dissemblance montre aussi que le théâtre possède plusieurs façons originales de s'infiltrer dans la prose narrative¹. *A priori*, que les trois récits aient été publiés à quelques mois d'intervalle relève du hasard ; *a posteriori*, ce hasard devient peut-être plus éloquent qu'il n'y paraît : le théâtre n'a pas encore fini de transformer le roman.

En reprenant les distinctions proposées par Jacqueline Viswanathan-Delord dans *Spectacles de l'esprit* à propos de l'intégration du théâtre dans le roman, je m'attarderai à l'effet dramatique et à l'effet de théâtralité qui se produisent dans le roman. Si le premier effet cherche à « créer un monde imaginaire intensément présent et prenant », le second « met en relief l'artificialité du monde fictionnel et provoque chez le lecteur une prise de conscience de la mise en scène fictionnelle » (Viswanathan-Delord, 2000 : 23). Comment le roman (qui se voulait traditionnellement « récit ») se fait-il théâtre, lui qu'on définissait jadis par les dialogues et l'action dramatique ? Cette question devrait conduire à une meilleure compréhension de l'importance de la théâtralité ou encore de la théâtralisation de la littérature narrative. Il est indéniable que le roman a depuis longtemps assimilé le dialogue théâtral, mais qu'est-ce que cela signifie aujourd'hui, alors que les formes les plus conventionnelles du dialogue sont largement délaissées par la dramaturgie contemporaine qui remet ainsi en cause l'opposition entre le monologisme dramatique et le dialogisme romanesque, concepts clés de la théorie du roman de Bakhtine (1970) ? C'est dire que les romans qui intègrent la forme théâtrale ne peuvent que tenir compte du « nouveau dialogisme² » de l'écriture dramatique.

Selon Jean-Pierre Sarrazac, « il serait dangereux et illusoire de croire qu'on en aurait fini, aujourd'hui, avec le devenir d'une écriture spécifique pour le théâtre » (1999 : 203). Dans cette perspective, toute discussion relevant de l'échange entre le

1. Depuis les années 1950, comme le précise Michel Corvin, « le théâtre évolue donc moins vers le roman qu'il n'est soumis à l'invasion des modes actuels du récit » (1998b [1991] : 1418). Dans la dramaturgie française contemporaine, on le remarque encore davantage chez Enzo Corman, Philippe Minyana ou Jean-Luc Lagarce.

2. L'expression est de Jean-Pierre Sarrazac, qui ajoute : « le texte beckettien, en disloquant le personnage individué et en substituant au dialogue traditionnel le soliloque généralisé, inaugure une sorte de "dialogisme" de la plus petite dimension : une attitude questionnante et contradictoire vis-à-vis de lui-même » (1999 : 129). En acceptant cette conception du dialogisme dramatique, force est de reconnaître qu'elle s'est grandement répandue depuis Beckett.

théâtre et le roman – et en particulier de l'inclusion d'une forme dramatique à l'intérieur d'une œuvre narrative – soulève la problématique de ce qu'est l'écriture dramatique et de ce qui peut être joué sur scène. J'estime souhaitable de pouvoir aller au-delà de la dichotomie du jouable et de l'injouable pour voir à quel moment la transposition n'est plus possible et quand le travail d'adaptation s'impose. En revanche, je ne crois pas qu'il faille rejeter complètement cette opposition sous prétexte que toute œuvre littéraire peut se transformer en texte théâtral. Si une telle proposition n'est pas fausse, l'adopter empêcherait d'approfondir la question de ce qui est théâtral, de ce qui peut donner lieu à un véritable texte scénique. D'ailleurs, il ne faut pas non plus négliger l'apport des grands romanciers – je pense à Joyce, à Aragon – qui ont habilement joué sur le théâtre irréprésentable³ dans le roman. C'est dans ce contexte que seront analysés les textes de Duteurtre, Salvayre et Chevillard qui illustrent, chacun à leur manière, non seulement comment la prose narrative actuelle transforme des éléments relevant du théâtre, en misant sur leur impossible représentation, mais aussi combien elle s'inspire et se nourrit des formes de la nouvelle dramaturgie.

Possibilité Duteurtre : le roman théâtralisé

Sur la quatrième de couverture des *Malentendus* de Benoît Duteurtre, l'éditeur affirme que ce roman est écrit comme une pièce de théâtre, mais à première vue, on peut en douter. Le roman ne possède pas les signes extérieurs (dialogues, didascalies) qui caractérisent la forme dramatique. En fait, une lecture de l'ouvrage confirme qu'il ne ressemble en rien au roman dramatique qui a connu son essor au XIX^e siècle, puisqu'il ne privilégie pas l'unité d'action, la prépondérance des dialogues ou l'effacement du narrateur. Il n'inclut pas non plus la mise en abyme d'une pièce ou d'un long extrait et ne fait aucunement référence au théâtre (par des liens intertextuels ou des commentaires métatextuels), si ce n'est par la brève dénonciation par un des personnages d'un montage de sketches de piètre qualité qui infantilise les handicapés. Bien que *Les malentendus* ne soient pas un texte explicitement théâtral, son organisation laisse malgré tout deviner une conception théâtralisée du roman. Composée comme un vaudeville⁴ romanesque, l'œuvre emprunte donc une forme théâtrale connue et conventionnelle et la modifie en petite chronique parisienne de fin de siècle. Pourquoi le vaudeville ? N'est-il pas devenu, pour reprendre la formulation de Marie-Claude Canova-Green, un « symbole de conformisme idéologique » qui suscite « le rire qui ne dérange pas la doxa » (2002 : 619) ? Oui, et

3. À ce sujet, voir Danan (1995) et Limat-Letellier (1996).

4. *La valse aux adieux* de Milan Kundera est un autre exemple de roman qui emprunte largement au vaudeville.

voilà pourquoi un tel procédé de réactualisation peut devenir pertinent dans un roman contemporain. « Rien n'est devenu plus suspect dans un roman, plus ridicule, désuet, de mauvais goût que l'intrigue avec ses excès vaudevillesques. [...] Pourtant, les premiers romanciers n'ont pas eu ces scrupules devant l'improbable » (Kundera, 1986 : 114). Le travail de Duteurtre s'inscrit bien dans la conception kundérienne du roman vaudevillesque au second degré : par la légèreté de la forme alliée à la gravité du sujet, par les invraisemblances et le jeu des coïncidences qui donne à la narration une distance ironique ou parodique. De cette façon, Duteurtre opère un habile renversement : au vaudeville de convention, il ajoute un second type de discours qui n'est toutefois pas étranger à un vaudeville plus sophistiqué : la critique sociale. La reprise des conventions et des codes à la fois connus et désuets lui permet plus aisément d'aller à l'encontre du discours de la doxa en critiquant (du moins en les soulignant) tous les conformismes, qu'ils soient de droite ou de gauche. Ainsi, l'impact des thèmes et des motifs vaudevillesques sur l'ensemble de la narration ressort plus nettement : l'humour, le rythme très rapide, les invraisemblances, la légèreté, etc. Bref, incisé, avec un nombre limité de personnages et pourvu d'un comique de situation efficace, le roman *Les malentendus* possède en théorie tout ce qu'il faut pour être mis en scène tout en représentant un sérieux défi. Une adaptation de l'œuvre poserait probablement moins de problèmes qu'un long roman polyphonique ; en revanche, ce vaudeville narratif rethéâtralisé risquerait de perdre une partie de son relativisme romanesque.

Duteurtre reprend de nombreux éléments propres au vaudeville : le titre du roman possède déjà un potentiel vaudevillesque : les malentendus – équivoques, méprises ou quiproquos – sont au cœur même des caractéristiques du genre. En plus d'être une longue suite de malentendus, le roman met l'accent sur les répétitions, les péripéties saugrenues, les rencontres inattendues et détonantes. Plutôt que de céder à la tentation d'élaborer une intrigue tarabiscotée comme dans les meilleurs vaudevilles, le narrateur donne d'abord au lecteur l'illusion d'une intrigue compliquée, mais qui se révèle rapidement cousue de fil blanc. Dès lors, on constate que ses aspects prétendument complexes sont mis en place ironiquement et que le narrateur joue avec le lecteur (en lui donnant des indices évidents) au lieu d'essayer de le tromper. Que raconte ce roman ? Martin, jeune étudiant de gauche brillant et ambitieux, spécialisé dans les questions d'immigration, se fait attaquer par trois jeunes Beurs, ce qui bouleverse ses idées et son intégrité. Un de ses assaillants est Rachid, un jeune sans-papiers marocain qui vit chez Jean-Robert, un homosexuel handicapé, qu'il aide en échange de services sexuels. Martin est partagé entre Camille, son amie d'extrême gauche, et Cécile, jeune femme d'affaires de droite séduisante. Après une brève liaison, Cécile laisse tomber Martin et rencontre un nouvel amant

grâce au minitel : Rachid, qui délaisse la protection que lui offrait Jean-Robert. Celui-ci, alors qu'il est délégué à un congrès de handicapés, est victime d'un accident à cause d'un fauteuil roulant défectueux manufacturé par la société de Cécile. Il organisera un *sit-in* devant le kiosque occupé par Cécile lors d'un salon pour handicapés tenu peu de temps après. Les personnages principaux (Martin, Rachid et son cousin Karim) ont tous à faire au salon et se retrouvent ensemble « sur scène », autour de Jean-Robert et Cécile, et chacun cherche à régler ses comptes. Tous les malentendus se dissipent et tous semblent satisfaits de ce dénouement vaudevillesque qui réaffirme sans équivoque la théâtralisation du roman et la combinaison d'un contenu sérieux à l'intérieur d'une forme légère, voire frivole.

Le premier et seul véritable quiproquo du roman est sans incidence sur l'intrigue, mais il représente la métaphore du roman : une vieille dame chauvine voit en Rachid, venu l'aider à porter ses paquets, un « bon petit français », et elle insulte un adolescent français à l'allure néo-fasciste qu'elle prend pour un Arabe. Cette anecdote cocasse donne le ton au roman et annonce en quelque sorte l'ensemble des malentendus ultérieurs. La méprise sur l'identité des personnages et les opinions politiques (rarement très nuancées) qu'ils soutiennent colorent le vaudeville d'un discours sociopolitique où dominent deux sujets délicats : l'intégration des immigrants et, dans une moindre mesure, celle des handicapés à la société française. L'expression critique sociale s'avère peut-être légèrement inappropriée pour le roman de Duteurtre. Il s'agit davantage d'une confrontation des discours tributaires du dialogisme romanesque. En réalité, la complaisance de la forme s'accorde bien avec la critique du traitement des discours. Le narrateur s'éloigne des propos lénifiants, cherchant plutôt à accentuer la caricature des idées et idéaux des personnages et surtout la manière incongrue dont ils les affichent ou les défendent. Il serait faux de prétendre que tous les points de vue sont présentés de façon équitable : le discours véritablement raciste est toujours implicitement dénigré. En revanche, le discours antiraciste ou antifasciste est présenté dans toutes ses contradictions et tous ses excès.

Le narrateur recourt de façon modérée aux dialogues, mais privilégie les caractéristiques les plus typiques du langage vaudevillesque : exclamations, injures et répliques assassines qui laissent un personnage pantois ou décontenancé. Il utilise également des slogans et des formules toutes faites – un peu comme des refrains – qu'il commente par la suite. De cette façon, il souligne leur banalité, leur bêtise ou leur paradoxe. Les interventions ironiques du narrateur sont d'autant plus faciles à intégrer dans le roman que les personnages restent pris dans un système où ils doivent faire face à leurs contradictions, parce qu'ils se retrouvent tous à un moment

ou un autre piégés par une situation insolite ou embarrassante causée par un malentendu. Le dialogue favorise nettement la confrontation, comme c'est le cas entre Martin et Camille, sa camarade de sciences po. Le passage suivant, sorti de son contexte, pourrait ne pas donner toute sa mesure théâtrale. Pourtant, la fin de la discussion politique entre les deux étudiants représente une sorte de condensé d'un dialogue et d'une situation de vaudeville :

Martin fut pris de vitesse par cette intrusion du III^e Reich dans le débat. Il devait choisir entre *Hitler* et *Camille*, qui s'emportait :

« La lutte des immigrés sera le détonateur pour une société sans classes !

– Tu n'as pas l'impression que nous y sommes depuis un moment, dans la société sans classes. Une télé, un téléphone portable, une carte de crédit pour tout le monde ! [...] Tu devrais réfléchir aux bizarreries de notre époque, au lieu de répéter des formules toutes faites. »

[...]

« Tes propos sont vraiment hyper-réacs. Dommage, Martin, tu glisses sur une pente cynique. Et du cynisme au fascisme... »

Elle se leva et sortit du café sans payer son thé ni ses cigarettes (Duteurtre, 1999 : 85-86).

La sortie de scène de Camille, ses propos lapidaires avec la petite pointe assassine de la fin – pour Camille, le fascisme est un mot passe-partout où elle enferme quiconque lui déplaît politiquement, moralement ou physiquement – théâtralise cette situation déjà insolite. Toute l'ironie du narrateur se manifeste dans la mise en scène de telles séquences : en présentant Martin face à une alternative absurde : Hitler ou Camille (!), il montre bien toute la dérive de la discussion politique et des positions les plus tranchées. En signalant le radicalisme et l'absurdité de la position de Camille, le narrateur ajoute un commentaire purement romanesque à la scène « théâtrale ». Cet extrait est caractéristique de l'ensemble du texte : toute théâtralisation n'a de sens qu'à l'intérieur d'une narration qui souligne l'effet de théâtralité – l'artificialité du procédé. L'utilisation d'une forme dite monologique, le vaudeville, accentue le dialogisme du roman de Duteurtre, et c'est dans cette confrontation que son originalité se manifeste. Si depuis Beckett le texte dramatique a éclaté et adopté une dimension dialogique, le vaudeville, lui, demeure une forme monologique. C'est précisément cette vision du monde caricaturale dans une organisation monolithique qui permet au narrateur d'installer une distance critique romanesque et de faire ressortir la complémentarité du théâtre et du roman.

Possibilité Salvayre : le récit monologué

À l'inverse du roman de Duteurtre, le paratexte de *La conférence de Cintegabelle* de Lydie Salvayre ne suggère aucun lien avec le théâtre. L'ouvrage ne porte même pas de mention générique, si ce n'est le terme « conférence » du titre, qui renvoie à un discours oral vraisemblablement plus savant ou érudit que théâtral. *La conférence de Cintegabelle* n'est pas présentée comme un roman, ni même comme un récit, et rien ne laisse croire que ce monologue puisse être un texte dramatique non plus. En revanche, sans qu'il possède l'apparence conventionnelle d'une pièce de théâtre, il n'est pas interdit de le concevoir *aussi* pour la scène. Est-ce un texte jouable tel quel ? Il recèle peu de détails quant à la « présence en scène » du personnage et contient peu de narration que j'appelle *didascalique* – des didascalies reformulées à l'intérieur d'un texte narratif. À l'exception de sa relative longueur (environ le triple d'un court texte comme *La nuit juste avant les forêts* de Koltès), le récit de Salvayre pourrait très bien se présenter à première vue comme un monologue dramatique. Comment, aujourd'hui, un « récit monologué » pourrait-il produire un matériau plus propice à une transposition ou à une adaptation scénique qu'un roman composé largement de dialogues ou théâtralisé comme *Les malentendus* ? Que ce soit du côté du théâtre épique ou du théâtre de la conscience, le monologue a littéralement explosé sur les scènes depuis la seconde moitié du xx^e siècle, devenant ainsi une entreprise tout aussi légitime que les pièces dialoguées. Bien entendu, tous les monologues n'adoptent pas les mêmes stratégies. Force est de reconnaître qu'étudier *La conférence de Cintegabelle* comme texte dramatique ne va pas de soi. Le défi consiste ici à observer un texte situé dans un espace générique incertain et à voir ce qu'il nous apprend sur sa propre théâtralité. S'il interroge le théâtre, c'est qu'il possède ce qu'Anne Ubersfeld (1996) nomme des matrices de représentativité ou qu'il est investi d'une théâtralité potentielle plus explicite que dans un autre récit strictement narratif.

La conférence de Cintegabelle devient en quelque sorte plus théâtrale parce que le théâtre contemporain a davantage recours à la narration, au monologue ou parce qu'il se refuse à employer les dialogues traditionnels. Cependant, la théâtralité potentielle du récit va plus loin, car l'univers du texte crée déjà une théâtralisation indéniable. Dans un espace confiné, la salle des fêtes de Cintegabelle, à l'intérieur d'une durée typiquement théâtrale (environ une heure et trente minutes), un petit notable de province, soi-disant écrivain, peu de temps après la mort de sa femme, fait une conférence à ses concitoyens sur l'art de la conversation, un sujet qui n'est pas dénué de pertinence théâtrale. Le personnage – dont on ne connaîtra jamais le nom – peut ressembler à celui que Rodrigue Villeneuve appelle le récitant : « toutes

les révolutions dramaturgiques, depuis le début du XX^e siècle, ont plus ou moins violemment mis en cause l'intégrité psychologique du personnage pour le remplacer par le récitant » (2000 : 156). En réalité, l'orateur du texte de Salvayre ne fait pas que raconter une histoire et ne se trouve pas enfermé dans une situation dramatique : il se fait plutôt narrateur d'un long récit monologué qui inclut son propre drame qu'il doit rejouer. Son discours oscille entre l'exposé et le récit rétrospectif qui reconstitue certaines scènes dialoguées. Le conférencier livre à son public un texte destiné à la publication, mais il offre beaucoup plus qu'une partition écrite : l'intérêt théâtral réside en bonne partie dans les nombreuses digressions qu'il se permet et qui ouvrent alors la porte à un véritable morcellement de ses propos. Derrière une allocution solennelle se cache un drame qui nous est peu à peu dévoilé, mais toujours de manière ironique, jamais pathétique. Le moment le plus théâtral se trouve dans la dernière partie de cette conférence en trois temps. Elle est constituée d'exemples de conversations qui entraînent le personnage-récitant à interagir avec son auditoire et qui le montrent comme un acteur aux prises avec un rôle qu'il doit jouer.

Dans *La conférence de Cintegabelle*, il existe une tension entre le romanesque et le théâtral qui se situe dans l'énonciation du texte, ainsi que dans le rapport au temps et à la mémoire qu'on retrouve également dans la dramaturgie actuelle. « Le texte de théâtre contemporain rassemble en un seul corps, celui du comédien, le temps et l'espace, mais l'espace conçu comme servant du temps. Le roman reste l'écriture de la mémoire tandis que le théâtre est une mémoire qui se parle et qui, par le fait de son énonciation scénique, s'insère toujours dans le présent » (Corvin, 1998b : 1418). Reprendre ici les affirmations de Corvin, c'est suggérer que *La conférence de Cintegabelle* se situe entre une énonciation théâtrale et romanesque, en favorisant légèrement la première. La performance du conférencier est théâtralisée parce que les anecdotes racontées dans un passé simple de convention sont revécues « sur scène » et constamment interrompues et ramenées au présent de l'énonciation. Le passage suivant montre bien la construction du récit (l'inclusion du drame vécu dans la narration), l'apparition de la digression et le retour à une énonciation plus théâtrale :

Eh bien, ce soir-là, presque tous faisaient une tête d'enterrement. Qu'ai-je dit ? Enterrement ? Il est des mots qui ne devraient jamais passer mes lèvres. Des mots qui à eux seuls font s'abattre sur moi le flot des souvenirs. Je revois tout à coup le cimetière sous la pluie, si triste. L'église vide et froide. Le cercueil de Lucienne qu'il fallut fabriquer sur mesure. Et dans lequel nous eûmes le plus grand mal à l'introduire, pauvrette. [...] Mais assez ! Assez sur ce sujet ! Et revenons à notre soirée parisienne. Où en étais-je ? (Salvayre, 1999 : 106-107)

En voulant faire un commentaire sarcastique sur l'attitude hautaine des écrivains qu'il a rencontrés au cours de sa soirée parisienne, il énonce une simple locution commune qui déclenche tout le processus de remémoration de son deuil. Le drame qu'il partage avec son auditoire est évoqué dans un registre qui vacille entre l'ironique et le risible. Son discours ne se détraque pas, ne tombe pas dans une logique totalement absurde ou dérisoire. L'extrait précédent montre aussi sa volonté de revenir constamment à son sujet, son désir de converser avec son public, d'établir un dialogue qui, dans le théâtre contemporain, rappelle Corvin, « se situe moins entre des personnages qu'entre l'auteur (ou l'acteur) et le spectateur. De la scène, il cherche à gagner la salle » (1998a : 501). Le texte reproduit cette tentative de communication théâtrale : le conférencier s'adresse à son auditoire au début et à la fin, demande aux spectateurs de se taire, les rappelle à l'ordre, les interpelle de façon récurrente, les invite à poser des questions, y répond, leur demande de quitter la salle. Il ne se contente pas de discourir, mais se met littéralement en scène, se donne en spectacle. *La conférence de Cintegabelle* se rapproche donc d'un univers théâtral dans le processus d'intériorisation et d'imitation de l'interaction avec le public, mais aussi dans le choix thématique. L'échec même de cette communication, la solitude, la marginalité du personnage et la détresse d'une condition humaine dérisoire évoquent des univers dramatiques dominants chez Ionesco et Beckett et souvent présentés à la scène depuis.

Dans la perspective d'une étude de la rencontre entre le dramatique et le narratif, les passages les plus révélateurs sont ceux où le conférencier reformule ses propres questions ou celles que ses interlocuteurs invisibles lui posent, tout en ayant recours au discours narratif direct et indirect, voire indirect libre :

Qu'ont donc ces gens qui leur fait si mauvais caractère ? demandais-je à mon ami l'écrivain régional [...]. Ce sont de pauvres crétins, me fit-il d'un air condescendant qui m'agaça [...]. Puis je voulus qu'il me dit quelle était cette personne à la figure rouge qui suscitait tant de bontés [...]. C'est un aède, m'expliqua-t-il, dont la fonction considérable est de distribuer palmes et récompenses aux autres écrivains. Autrement dit, beaucoup de fric.

Oui ? Madame Piche ? La définition d'un aède ? Eh bien, Homère en était un, Madame Piche.

D'autres questions ? (Salvayre, 1999 : 105)

Le monologue du personnage-récitant inclut concurremment des procédés dramatiques et narratifs, créant l'hybridité discursive du récit. L'effet de théâtralité accentue la dimension spectaculaire de la conférence, mais sans lui faire perdre sa dominante narrative et la nécessaire tension entre les deux modes, notamment

quand le conférencier reproduit une scène dialoguée. Par ailleurs, ce n'est sans doute pas un hasard si, vers la fin de sa (re)présentation, il compare un écrivain parisien à un aède. Dans le contexte de son exposé, la comparaison est boiteuse (l'aède a normalement une acception précise et historiquement limitée, celle du poète épique de la Grèce ancienne), mais elle se transforme en métaphore très juste pour le définir lui-même. Il relève en quelque sorte de l'aède par son côté épique – celui du « récitant » –, tout en possédant un aspect plus dramatique comme personnage par sa grandiloquence sincère et loufoque à la fois. Le conférencier – mi-personnage mi-récitant –, son discours – le monologue qui cherche à devenir dialogue –, sa présence « en scène », les données spatio-temporelles présentées avec parcimonie, qui doivent parfois être déduites, ainsi que la durée limitée et précise de sa prestation imprègnent le texte d'une théâtralité certaine semblable à celle qui se manifeste dans la dramaturgie contemporaine.

Possibilité Chevillard : le roman par défaut

La conférence est aussi ce qui lie le théâtre au roman dans *L'œuvre posthume de Thomas Pilaster* d'Éric Chevillard. Contrairement aux deux récits précédents, le texte de Chevillard est celui dont la structure d'ensemble se présente d'emblée comme la moins théâtrale. En revanche, la référence au théâtre s'y affirme de façon plus précise : au cœur de l'ouvrage, le narrateur a enchâssé une courte pièce intitulée *Conférence avec projection* écrite par l'écrivain fictif Thomas Pilaster. En fait, le roman, d'une ironie mordante, consiste entièrement en une édition critique très subjectivement présentée d'œuvres inédites de ce soi-disant célèbre écrivain appelé Thomas Pilaster, œuvres rassemblées par un ami proche de l'auteur nommé Marc-Antoine Marson. Le texte de Chevillard illustre à merveille ce que je nommerai le roman par défaut, c'est-à-dire qui se construit en juxtaposant plusieurs textes hétérogènes narratifs et non narratifs qui évoquent à la fois Beckett, Michaux, Borges ou Jules Renard. Si l'ensemble est bel est bien un roman, c'est qu'au-delà de la juxtaposition de textes divers (extraits de journal intime, nouvelle, aphorismes, monologue dramatique), le narrateur construit un véritable récit de la vie de Pilaster et de l'amitié qu'il disait avoir pour lui à travers les préfaces, notes et liminaires. Par l'entremise d'une narration à la première personne, le narrateur, témoin des aléas de la vie de l'écrivain récemment décédé, procède à l'écriture de sa biographie. Marc-Antoine Marson est donc à la fois l'éditeur de l'ouvrage et le narrateur du roman, et il tente constamment de se présenter comme le principal témoin de la vie de Pilaster. Contrairement aux biographes typiques qui parlent à la troisième personne, il ne cherche pas à effacer son énonciation ; il la met plutôt en valeur pour faire contrepoint à ce qui a fait la gloire de Pilaster de son vivant. Le roman est divisé en dix chapitres ;

comme toute édition critique savante, il commence par une préface, suivie d'une « Note sur la présente édition » et se termine par une chronologie, qui retrace en quelques pages les éléments biographiques importants de l'auteur défunt. Les sept autres chapitres sont constitués d'œuvres qu'aurait écrites l'auteur fictif, dont le septième, la pièce *Conférence avec projection*. Le narrateur-éditeur, tout en se présentant comme l'ami de Pilaster, commente ses textes avec désinvolture, condescendance ou mépris. En tant qu'édition critique, *L'œuvre posthume de Thomas Pilaster* représente une véritable entreprise de dénigrement et prouve par l'absurde qu'il vaut mieux parfois enterrer les inédits inachevés avec leur auteur. Bien qu'il soit tentant de s'arrêter à l'excellente parodie de l'édition critique universitaire, je me limiterai à une analyse du texte dramatique.

Conférence avec projection est présentée par le narrateur comme « le désir de Pilaster de prendre sa revanche au théâtre après l'échec de *Bapst* » (Chevillard, 1999 : 114), son roman qu'il a adapté lui-même pour la scène et qui n'a connu que trois représentations devant une salle vide. L'éditeur ajoute également un détail intéressant : « l'étrange dispositif qu'il imagine, intégrant la salle et les spectateurs dans le spectacle [...] rend toutefois ce petit acte injouable pratiquement et même théoriquement, et c'est pourquoi sans doute il ne tenta jamais à notre connaissance de le faire représenter » (p. 114). Dans les faits, ce n'est sûrement pas si vrai : l'intégration de la scène et de la salle est difficile à concevoir, mais assurément pas impossible. Pièce inédite et présentée comme injouable par un éditeur vindicatif, *Conférence avec projection* pourrait sans doute être *réellement* mise en scène après une légère adaptation : la quantité de sable requise pour respecter le texte dans son intégralité serait tout simplement gigantesque. En effet, la conférence porte sur la progression du désert, qui finit par envahir littéralement la salle ! J'y reviendrai. Le monologue dramatique (loin d'être étranger à la représentation) se distingue dans cette publication posthume comme étant probablement le texte le plus achevé de l'ensemble. Dans *L'œuvre posthume de Thomas Pilaster*, à l'instar des autres romans de Chevillard, la frontière reste mince entre l'originalité et la parodie d'une œuvre prétendument originale, mais fort banale en réalité. Par exemple, la nouvelle policière *La Vander fils compagnie*, quatrième chapitre de l'ouvrage, est réussie uniquement comme parodie : comme petit polar, elle est exagérément ennuyeuse, et même carrément mauvaise ! La question posée par *Conférence avec projection* est alors : peut-on trop bien réussir sa parodie ? Est-ce une courte pièce absurde écrite par un auteur ignorant le théâtre ou un texte présenté comme tel, mais qui propose, modestement, certes, un nouveau défi pour la scène ? L'ingéniosité du dispositif scénique suggéré est une première partie de la réponse. *Conférence avec projection* se situe dans le registre de la dérision ionesquienne ou de la dépossession beckettienne avec un léger décalage,

un mince détachement. En d'autres termes, sorti de son contexte (un recueil de ratages) et du registre principal de l'ouvrage (la parodie), le court texte dramatique, contrairement aux autres, demeure parfaitement concevable comme œuvre à part entière.

Conférence avec projection est un texte enchâssé dans un ensemble romanesque sans être véritablement une mise en abyme. En effet, il n'existe pas de relation synecdochique entre le contenu de la pièce et l'ensemble du roman ; celui-là ne reflète pas vraiment celui-ci. La « Notice » qui précède la pièce révèle une fois de plus l'absence de sincérité de l'ami éditeur – les notes qui accompagnent le texte visent ensuite à en souligner systématiquement la faiblesse ou l'incongruité –, mais aussi un aspect moralisateur. Il rappelle d'abord que la pièce a été écrite peu de temps après la mort accidentelle de la femme de Pilaster, puis ajoute : « il serait cruel de reprocher à Pilaster d'avoir voulu profiter une dernière fois de sa muse [...] ». On est cependant en droit de se demander si le monologue de théâtre est réellement le genre qui s'impose pour exprimer une souffrance intime⁵, car c'est alors au sens strict vouloir se donner en spectacle » (p. 114). Les didascalies sont abondantes, mais servent essentiellement d'indications scéniques. L'auteur (fictif) ne donne aucune précision sur l'identité du personnage ni sur le temps exact ni sur le lieu où doit se dérouler cette fameuse conférence. En ce sens, elle reste tout à fait dans le même registre que les autres romans de Chevillard où les références spatio-temporelles sont presque toujours aléatoires. La didascalie initiale, quant à elle, présente clairement toute la mise en place de la représentation :

(Le conférencier debout sur une estrade, devant un écran, une baguette de roseau dans une main ; dans l'autre, le boîtier de commande d'un appareil de projection. [...]) Il y a du monde, la salle est presque pleine. [...] Une première image apparaît sur l'écran. Le conférencier prend la parole. Son débit est lent, son ton posé, professoral. Tout en parlant, il projette des vues du désert dont il désigne certains détails du bout de sa baguette. Sa silhouette alors se reflète en ombre chinoise sur l'écran.) (p. 115)

Rien n'est très étonnant dans ce passage, rien ne rappelle la parodie ou la dérision, mais deux éléments méritent d'être notés : l'indication des spectateurs – dont il ne sera plus question dans la dernière didascalie, qui est pourtant une image de la salle – et la silhouette à l'intérieur de l'écran, montrant, par métonymie, que le conférencier se retrouve déjà dans l'espace occupé par le désert. Si le temps et le

5. Ce commentaire associe le conférencier à l'auteur (Pilaster), accusé par le narrateur d'avoir réussi son œuvre littéraire grâce au « travail accompli » par Lise, sa compagne, et de ne pas avoir pu écrire après sa mort. Comme c'est bel et bien la disparition de la femme aimée du conférencier qui signale sa perte, la pièce, en ce sens, pourrait devenir une mise en abyme du récit biographique reconstruit par Marson.

lieu ne sont pas spécifiés, la multiplication des espaces rend la représentation du texte plus complexe : la relation scène/salle, inscrite dès l'ouverture, se verrait donc doublée de la représentation théâtrale. Quant à l'espace imaginaire (le désert), il rejoint l'espace dramatique (la salle de conférence) jusqu'à l'envahir, le détruire et mettre fin à la représentation.

Il serait sans doute exagéré de considérer *Conférence avec projection* comme une parodie du théâtre de l'absurde, mais il n'est pas inutile de rappeler les liens du texte de Chevillard-Pilaster avec l'univers de Beckett ou de Ionesco : l'identité non déterminée du personnage, son immobilité (ou sa mobilité réduite), l'envahissement de l'espace scénique par un élément hétérogène (qui rappelle à la fois le mamelon d'*Oh les beaux jours* ou le cadavre d'*Amédée ou comment s'en débarrasser*). Le personnage anonyme est à la fois un anti-héros et un marginal sans psychologie et sans contours définis. Si le conférencier paraît tout à fait ordinaire au début du texte, il se déstabilisera (à l'image d'un pantin dont les fils se brisent) progressivement, mais à partir d'un événement singulier et inattendu : l'apparition d'une mauvaise diapositive représentant une femme, au lieu d'une autre montrant le désert, vient troubler le conférencier. Une dizaine d'images de cette femme – parfois accompagnée du conférencier – viendront interrompre son exposé et le faire glisser dans une brève digression. Ce n'est que le premier signe de l'irréversibilité de la catastrophe.

Le retour de la bonne série de diapositives n'offre qu'un bref répit au personnage en détresse :

(Il s'interrompt, se sert à boire. [...] Du sable coule de sa poche. On remarque alors que l'estrade est maintenant recouverte d'une mince couche de sable. À partir de cet instant, l'attitude du conférencier change. Il arpentera l'estrade en agitant sa baguette. Voix altérée. Les diapositives se succéderont à un rythme plus rapide.) (p. 121)

Après cet épisode, tout se détraque. Encore une fois, comme dans *La conférence de Cintegabelle*, ce qui déclenche l'égarement du conférencier, c'est la remémoration du deuil de la personne aimée. Même si elle n'est pas explicite dans cette pièce, l'écriture du deuil est fortement suggérée dans la note liminaire. Alors que le conférencier cintegabellois arrive à se ressaisir, celui de Chevillard/Pilaster n'y parviendra pas. Cette perte de contrôle passe par la déstabilisation du corps, l'incapacité à résister physiquement à un assaut et par le changement de la voix : une « voix altérée », précise la didascalie. La voix du personnage se transforme au moment où la situation insolite bascule pour devenir incontrôlable, comme en témoignent la présence du sable de plus en plus grande, le surgissement d'images incongrues et le discours de moins en moins cohérent.

Théâtre de langage, *Conférence avec projection* pousse plus loin le rapport entre le texte et la représentation en faisant apparaître sur scène le contenu du discours. C'est ce qu'a bien analysé Pierre Jourde quand il affirme : « la conférence réalise ce dont elle parle, et, faisant advenir quelque chose, se détruit dans ce qu'elle fait advenir, en une coïncidence impossible du fait et de la représentation » (1999 : 277). Une telle représentation n'est pas possible, mais une représentation théâtrale de cette représentation, elle, le devient. La dernière didascalie indique une salle enfouie sous le sable, mais cette salle est encore à l'intérieur de l'espace dramatique, celui du conférencier, autrement dit ce qui devient l'espace scénique, y compris l'espace de jeu mais excluant l'aire du public. L'espace dramatique (le lieu de la conférence) et l'espace imaginaire évoqué (le désert) qui vient l'envahir demeurent dans l'ordre du représentable. À l'exception de la complexité technique relevant de la masse de sable nécessaire pour créer l'effet de réel d'une telle opération, rien ne semble empêcher une concrétisation scénique. Il est vrai que l'existence de la dernière diapositive, « *(une vue de la salle de conférence telle qu'elle apparaît simultanément : une vaste étendue de sable balayée par le vent, quelques sièges visibles encore, à demi enfouis)* » (Chevillard, p. 130), s'avère improbable et théoriquement irréalisable dans une logique théâtrale réaliste, mais pas dans une logique héritière du théâtre de l'absurde comme celle de l'œuvre de Chevillard. D'ailleurs, bien que la dernière didascalie parle d'une étonnante adéquation entre la scène et l'image représentée sur la diapositive, elle ne mentionne nullement les spectateurs qui étaient nombreux, selon la première indication. Leur disparition soudaine (on ne dit pas s'ils ont été ensevelis ou non) rend leur présence même douteuse. Un peu comme les invités des *Chaises* de Ionesco, ils brillent par leur absence. Puisqu'il fait une présentation, il est tout à fait normal que le conférencier s'adresse à un auditoire. Ses renvois au public relèvent toutefois beaucoup plus d'une forme de rhétorique pédagogique que d'une véritable communication. Le dialogue ne se réalise jamais vraiment et il n'interroge les spectateurs qu'à la fin – « des questions » sont les dernières paroles qu'il murmure –, en s'effondrant, c'est-à-dire sans même pouvoir attendre ou entendre une seule question.

Plus il avance, plus le monologue affirme son côté absurde ou dérisoire, perceptible immédiatement après l'interruption des diapositives personnelles jusqu'à l'achèvement ou l'anéantissement final. Le retour à la normale (les bonnes diapositives, la reprise de la conférence) n'est qu'un leurre. Dans le discours du personnage, la syntaxe demeure normale, mais la cohérence des propos se disloque :

C'est malheureux, messieurs-dames, mais le désert avance et désormais rien ne l'arrêtera. [...] Il se rapproche de nous de jour en jour, déjà se parfume à la

lavande, au jasmin, son grain blond est la céréale qui remplace toutes les autres, moissonnée-moulue sur pied, aussitôt dans les bouches, dans les ventres..., il voit plus loin, l'Océan, la mer à boire, vise plus haut, les montagnes, finira par les ensevelir, il progresse en rase-mottes mais quelquefois il enfle, il se soulève et ne retombe plus, asséchant aussi le ciel [...] (p. 121-122).

La toute première phrase annonce l'imminence du désastre et la suite des propos entre dans un délire verbal poétique qui n'aura de fin qu'au moment où le conférencier est terrassé par un vent de sable. En plus d'être un des morceaux qui façonnent le tissu romanesque, la pièce de Chevillard/Pilaster ajoute deux éléments narratifs : la récitation du conférencier (qui décrit une situation inusitée) et l'utilisation des didascalies. La narrativisation du texte didascalique est présente dès le début, mais c'est à partir du moment où son discours change (quand la « voix altérée » se fait entendre) que les didascalies deviennent plus nombreuses ; elles ponctuent le monologue, allant jusqu'à créer une sorte de petit récit parallèle au monologue et non uniquement des précisions scéniques ou techniques. De cette façon, le romanesque rejoint le théâtral à l'intérieur même du texte dramatique.

* * *

En analysant *Les malentendus*, *La conférence de Cintegabelle* et *L'œuvre posthume de Thomas Pilaster*, j'ai insisté sur l'idée de « possibilités », trois façons de théâtraliser une œuvre narrative, et sur les effets de théâtralité qui se produisent dans le roman. La première possibilité offre un effet dramatique partiel, mais un effet théâtral saisissant : roman théâtralisé, *Les malentendus* empruntent des procédés convenus (ceux du vaudeville) en les réinscrivant dans une narration dialogique. Le résultat n'est pas un rajeunissement du vaudeville, mais une autre rencontre fructueuse entre des formes littéraires complémentaires. La deuxième possibilité est un monologue qui rejette d'emblée toute étiquette générique : *La conférence de Cintegabelle* oscille toutefois entre le narratif et le dramatique, et sans se présenter comme texte théâtral, se rapproche d'une conception actuelle de la dramaturgie ou du texte scénique. La troisième possibilité est un autre monologue dramatique, très bref, qui n'a qu'un lien ténu avec le romanesque. Enchâssé dans un roman lui-même constitué de textes variés dont plusieurs ne sont pas narratifs, *Conférence avec projection* sert de matériau discursif à un roman, mais il peut aussi se détacher de l'ensemble de *L'œuvre posthume de Thomas Pilaster* et proposer une expérimentation scénique valable. Le théâtre et le roman n'ont pas fini de s'imiter ou de s'emprunter des procédés. Le roman dramatique, tel qu'on le concevait au XIX^e siècle (chez Balzac, par exemple), aura eu peu d'importance au XX^e siècle. Cela ne signifie pas que le roman a repoussé la forme dramatique. Il n'a sans doute plus cherché à l'imiter,

mais il y a puisé d'autres possibilités pour diversifier sa poétique. Le théâtre dans le roman n'est plus toujours là où on l'attend ou alors il se trouve dissimulé, créant une hybridité discursive d'une complexité qui peut étonner. Ces trois « romans » français de la toute fin du xx^e siècle, écrits par trois auteurs dont les œuvres commencent de plus en plus à compter, auront permis de relancer la problématique du théâtre dans le roman en indiquant de nouvelles voies inusitées.

Cet article a pour but de proposer une nouvelle interrogation sur la relation complexe entre le roman et le théâtre à travers l'analyse de trois œuvres narratives françaises contemporaines : *Les malentendus* de Benoît Duteurtre, *La conférence de Cintegabelle* de Lydie Salvayre et *L'œuvre posthume de Thomas Pilaster* d'Éric Chevillard. Il s'agit d'abord de montrer comment les textes représentent trois possibilités très différentes d'incorporer le matériau théâtral à une œuvre narrative. Puis, il importe de voir comment les effets de théâtralité se produisent dans le roman et quelle en est la signification. L'étude de chacun des ouvrages révèle la richesse textuelle de cette hybridité entre le narratif et le dramatique (ou le théâtral). Enfin, elle tend à montrer l'originalité émanant de ces trois œuvres qui placent la théâtralité au cœur de la démarche romanesque.

This article proposes to shed new light on the complex relationship between the novel and the dramatic text through an analysis of three contemporary French prose texts : Benoît Duteurtre's *Les malentendus*, Lydie Salvayre's *La conférence de Cintegabelle*, and Éric Chevillard's *L'œuvre posthume de Thomas Pilaster*. This article demonstrates how these works represent three very different possibilities of incorporating features of drama into a narrative text, emphasizing the production of certain effects of theatricality in the novel and the signification of this textual heterogeneity. The study of each of these texts reveals the complexity of this hybrid combination of narrative and dramatic texts, as well as the originality of these three particular works which place the theatre at the heart of the novel.

Pascal Riendeau est chercheur postdoctoral et chargé de cours au Département d'études françaises de l'Université de Toronto où il occupera un poste de professeur à partir de l'été 2003. Il est l'auteur de La cohérence fautive (Nota Bene, 1997), une monographie sur Normand Chabrette. Ses recherches actuelles portent à la fois sur les nouvelles formes d'écriture dramatique et sur les questions éthiques dans les littératures française et québécoise contemporaines.

Bibliographie

- BAKHTINE, Mikhaïl (1970), *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, Lausanne, L'Âge d'Homme.
- CANOVA-GREEN, Marie-Claude (2002), « Vaudeville », dans Paul ARON, Denis SAINT-JACQUES et Alain VIALA (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, p. 619-620.
- CHEVILLARD, Éric (1999), *L'œuvre posthume de Thomas Pilaster*, Paris, Minuit.
- CORVIN, Michel (1998a [1991]), « Dialogue », dans Michel CORVIN (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Larousse, p. 500-501.
- CORVIN, Michel (1998b [1991]), « Théâtre et roman », dans Michel CORVIN (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Larousse, p. 1416-1418.
- DANAN, Joseph (1995), *Le théâtre de la pensée*, Rouen, Médiannes.
- DUTEURTRE, Benoît (1999), *Les malentendus*, Paris, Gallimard.
- JOURDE, Pierre (1999), « L'œuvre anthume d'Éric Chevillard », *Critique*, n° 622 (mars), p. 265-281.
- KUNDERA, Milan (1986), *L'art du roman*, Paris, Gallimard.
- LIMAT-LETTELLIER, Nathalie (1996), « Théâtre/Roman d'Aragon : dualité, duplicité des genres », dans Marie MIGUET-OLLAGNIER (dir.), *Le théâtre des romanciers*, Besançon, Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté, p. 219-252.
- SALVAYRE, Lydie (1999), *La conférence de Cintegabelle*, Paris, Seuil/Verticales.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (1999), *L'avenir du drame : écritures dramatiques contemporaines*, Belfort, Circé. (Coll. « Circé poche ».)
- UBERSFELD, Anne (1996 [1977]), *Lire le théâtre I*, Paris, Belin.
- VILLENEUVE, Rodrigue (2000), « Les entraves nécessaires », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 96, p. 154-161.
- VISWANATHAN-DELOD, Jacqueline (2000), *Spectacles de l'esprit : du roman dramatique au roman-théâtre*, Québec, Presses de l'Université Laval.