

(D)écrire le corps

Lucie Robert

Numéro 21, printemps 1997

Dramaturgie(s)

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/041312ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/041312ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (imprimé)

1923-0893 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Robert, L. (1997). (D)écrire le corps. *L'Annuaire théâtral*, (21), 28–42.
<https://doi.org/10.7202/041312ar>

Tous droits réservés © Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET), 1997

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

Lucie Robert

Université du Québec à Montréal/CRELIQ

(D)écrire le corps

Dans la pièce de Luigi Pirandello, *Six personnages en quête d'auteur*, les personnages du titre se présentent devant un metteur en scène et lui demandent de leur donner une vie théâtrale, c'est-à-dire d'assurer un travail de médiation entre eux et les acteurs qui doivent les incarner sur scène. L'opération ne réussira pas, faute d'une instance chargée de théâtraliser la fiction, c'est-à-dire de donner au drame la forme d'un échange linguistique qu'on appelle le « dialogue » et de l'inscrire dans un ordre chronologique et spatial précis. Le metteur en scène et les acteurs échouent à accomplir cette tâche qui revient à l'auteur – le titre de la pièce est clair à cet effet. C'est l'autorité qui est ici en jeu : *autorité* comme dans *auteur*, mais aussi *autorité* comme dans *pouvoir*. À l'époque où Pirandello écrit sa pièce, mais plus précisément depuis la fin du XIX^e siècle, une nouvelle pratique du théâtre développe le rôle créateur de l'acteur et du metteur en scène, au détriment du texte et du travail d'écriture qui avaient jusque-là agi comme principe d'unité de l'activité théâtrale. Ce déplacement du centre de l'activité théâtrale – la création d'un principe d'unité de nature auctoriale – ne passe pas inaperçu des dramaturges ainsi déclassés, et, depuis, nombreuses sont les pièces de théâtre, de même que les essais et textes manifestaires, qui analysent ce rapport désormais vu comme conflictuel entre l'écriture, le jeu et la mise en scène.

Depuis plusieurs années, des travaux importants de nature sociologique, historique ou sémiologique ont étudié les nouvelles formes qu'a entraînées ce changement de statut dans le jeu, la mise en scène et, plus récemment, la scénographie. Peu ont toutefois analysé les transformations que ce même déplacement

a entraîné dans l'écriture du texte dramatique, qui doit désormais prendre en charge les conditions de sa représentation, soit en tentant d'imposer une conception de l'espace théâtral, de la mise en scène et du jeu – c'est ce qu'ont tenté de faire des dramaturges comme Eugène Ionesco, Jean Genet ou Samuel Beckett –, soit au contraire en reléguant à une autre instance ces conditions de représentation : le développement de la fonction de « dramaturg » (Féral, 1988-1989) me semble emblématique de cette situation où le texte est subordonné à une autre autorité. Ce sont ces transformations dans l'écriture dramaturgique qui m'intéressent en ce qu'elles révèlent le difficile rapport entre le texte et la scène et, ce faisant, permettent de mieux comprendre comment fonctionne présentement le théâtre en tant qu'institution.

Ma réflexion s'insère ainsi dans une recherche d'ensemble qui porte sur le texte dramatique et qui interroge les modalités de ce que j'appelle « la textualisation de la théâtralité ». De manière plus précise, elle se situe dans une réflexion sur la spécificité de l'écriture dramaturgique, les conditions de sa durée dans la mémoire collective et son rapport à cette autre activité connexe quoique essentielle qu'est la représentation. Mon intention n'est pas tant d'analyser les diverses représentations possibles d'un seul texte, mais, bien au contraire, d'étudier comment le texte enchâsse, dans sa matérialité propre, les nécessités de sa représentation tout en laissant ouvertes ses diverses réalisations qui, elles, sont laissées à la mise en scène. Dans la foulée des travaux d'Anne Ubersfeld, je postule que le texte contient déjà des « matrices textuelles de représentativité » (Ubersfeld, 1978 : 20).

Par souci de clarté et en simplifiant un peu les choses, je rappellerai qu'il y a deux relations types entre le texte et la représentation. La première part du texte déjà écrit et va vers la représentation : c'est le cas du théâtre de répertoire, c'est-à-dire le cas des textes classiques qui connaissent plusieurs productions scéniques, lesquelles en renouvellent la lecture chaque fois. La seconde part de la représentation d'où est tiré le texte écrit : cette relation est plus récente, certainement contemporaine et étroitement liée au travail de création théâtrale. Que, dans cette seconde relation, le texte soit écrit avant le début des répétitions ou qu'il soit la transcription après coup du spectacle importe peu pour l'instant. Ces deux relations types peuvent être décrites plus formellement et je reprends pour cela la formulation de Tadeusz Kowzan : dans « la direction [qui va] du texte écrit à la représentation, on passe d'une couche unique de signes à deux, trois ou plusieurs couches de signes superposés. Lorsqu'on fait le chemin inverse : de la représentation au texte écrit, on ramène deux, trois ou plusieurs couches de

signes à une seule » (1992 : 96). En somme, étudier la textualisation de la théâtralité signifie envisager la manière dont ces multiples couches de signes – certaines de nature linguistique, d'autres non – sont ramenées à une seule, de nature linguistique, et, corollairement, observer la manière dont cette couche unique de signes linguistiques se laisse multiplier *sans dédoublements inutiles* dans le cas d'une production scénique inédite.

En revanche, et contrairement à Kowzan dont je me dissocie sur ce point, je crois que cet aller-retour entre une et plusieurs couches de signes ne désigne pas un simple « phénomène de réversibilité ». Je crois que le rapport entre le texte et la scène n'est pas simple, qu'il est déterminé historiquement et donc variable, et que cette historicité engendre autant de variations dans les modalités spécifiques de l'écriture dramaturgique. J'avancerai que la dramaturgie contemporaine inscrit dans son écriture même la tension qui traverse les relations entre le texte et la scène, relations dont Pirandello a admirablement thématisé les difficultés et qu'il a été le premier, il me semble, à poser dans leur nature conflictuelle. Il devrait être possible alors de voir comment un dramaturge particulier envisage son rapport à l'acteur et au metteur en scène en étudiant comment le texte est écrit. J'aborderai ces questions à partir de l'écriture du corps, ce qui me permettra d'isoler deux couches de signes : l'une linguistique (le texte) et l'autre non linguistique (l'acteur). (D)écrire le corps suppose en effet que le dramaturge envisage la présence, sur scène, d'un acteur disant le texte et la manière dont le texte peut, ou doit, être dit et joué. Le texte apparaît dès lors coïncé entre les nécessités de son écriture (qui fixe les conditions de cette présence) et celles de sa représentation (qui laisse à l'acteur l'espace du jeu).

Pour illustrer ce propos, j'utiliserai les textes suivants, empruntés au répertoire québécois contemporain : *L'homme gris* de Marie Laberge, *La femme d'intérieur* de Robert Claing et *Leçon d'anatomie* de Larry Tremblay. Ces textes ont un certain nombre de caractéristiques communes : une importante thématisation du corps ; une écriture qui tend à laisser la plus grande marge possible au jeu ; la mise en scène de deux personnages, dont l'un est muet ou presque. Ces textes ont tous été publiés après leur création sur scène, c'est-à-dire qu'ils nous sont connus à la fois par le livre et par la représentation. Ils divergent cependant dans leur manière d'écrire la présence du corps et de l'acteur, et posent de trois manières différentes le problème de leur réinsertion dans une nouvelle production scénique. Autrement dit, si ces trois textes présentent de la même manière le passage de la représentation au texte écrit, ils présentent différemment le passage du texte écrit à une nouvelle représentation : la

réversibilité du mouvement, entre le texte et la scène, n'est pas toujours garantie, et elle ne l'est pas de la même façon.

L'homme gris de Marie Laberge

La pièce *L'homme gris*¹ montre une écriture traditionnelle : la liste des crédits de la création, publiée au début du livre, annonce la présence de deux acteurs en scène. La didascalie initiale présente les deux personnages correspondant aux deux rôles annoncés. Nous connaissons leur nom : Roland Fréchette et Christine. Chacun est longuement décrit : « Roland Fréchette, 52 ans, père de Christine. Le type même de l'homme de bonne volonté. Pas très grand, mais mince et soigné, il porte une grande attention à l'apparence extérieure [...]. Christine, 21 ans. Très menue, maigre. L'anxiété incarnée mais profondément intériorisée [...]. C'est une ancienne anorexique » (Laberge, 1986 : 13²). La pièce commence au moment où les deux personnages entrent dans un motel sur la route entre Rimouski et Sherbrooke. On saura par la suite que Roland, ayant appris que le mari de Christine la battait, est allé chercher sa fille pour la ramener à la maison. Le mauvais temps les a obligés à s'arrêter en route, et c'est dans cette petite chambre de motel que se déroulera toute la pièce. Le dialogue est à sens unique : seul Roland parle. De tout le texte, Christine ne prononcera que sept répliques, toutes par monosyllabes (« t-t-ton ppppère ? n-n-non ! »). Elle bégaye, mais surtout, elle se tait. Ce n'est qu'à la fin, au moment où elle se retourne contre son père et le frappe violemment avec un tesson de bouteille, qu'on entendra d'abord : « J'veux pas m'tuer... j'veux pas m'tuer... j'veux pas m'tuer... » (H-58). Puis : « Tu veux m'tuer... tu veux m'tuer... tu veux m'tuer... » (H-59).

Dans cette pièce, la présence du personnage de Christine est assurée non pas tant par ces quelques mots que par les divers usages que la pièce fait de son corps. Christine, on l'a vu, est une ancienne anorexique et, de surcroît, une femme battue. Son mal de vivre s'exprime en premier lieu par toute une série de comportements assez caractéristiques, soigneusement identifiés et longuement commentés par le personnage du père. Ces comportements sont très précisément décrits par les didascalies du texte : « [...] il vient pour lui ôter son manteau. Elle résiste silencieusement » (H-15) ; elle se ronge les ongles ; elle

1. Pièce créée le 13 septembre 1984, à la salle Fred-Barry, par les productions Marie Laberge enr. et le Théâtre du Vieux Québec, dans une mise en scène de l'auteure.

2. Les références à cette œuvre seront désormais signalées par la seule mention H- suivie du numéro de la page.

fume ; le repas de poulet frit, on imagine bien, lui donne des nausées et elle vomit. Entre ses visites à la salle de bains, elle ne bouge pour ainsi dire pas : elle est assise dans un coin, recroquevillée le plus souvent, hoche doucement la tête. Elle voudrait que son père la berce, mais il ne le fera pas. Par contraste, Roland mange, boit, marche constamment. Et il parle, sans jamais s'arrêter. Le seul geste important de Christine redouble ses deux dernières répliques : elle frappe violemment son propre corps puis retourne cette violence contre son père.

C'est à travers le corps, dans le discours et dans le jeu, que se déploie toute l'action dramatique. Christine est malade : cela s'entend dans son silence, cela se voit dans la forme que prend son immobilité. L'ensemble permet de saisir une chose essentielle à cette pièce : le père n'a pas tort de vouloir agir. En revanche, la difficile relation entre ces deux personnages est traduite par l'incompatibilité de leurs mouvements, et il est clair que le père, qui veut agir, ne sait pas comment le faire et le fait mal.

C'est le personnage de Christine qui retient mon attention, la manière dont il est écrit et comment il prend vie. Les répliques qu'elle prononce – aucune dans la première moitié de la pièce, sept dans la seconde – n'ont en réalité qu'une seule fonction que je qualifierais d'« iconique » : elle ne dit presque rien, mais elle bégaie ; la fin de la pièce prend son sens davantage dans l'inversion des pronoms et le retournement de la négation que dans la signification réelle de la phrase : « J'veux pas m'tuer... » ; « Tu veux m'tuer... ». La pièce de Laberge est ainsi d'une facture classique. Le personnage de Christine a une existence de nature essentiellement narrative : il est longuement décrit dans des didascalies qui précisent le mouvement, le geste ; il est aussi longuement décrit dans le discours du père, qui raconte ce que Christine a fait, qui commente ce qu'elle fait ou ne fait pas, qui dicte ce qu'elle devrait faire. Le personnage est là, non seulement dans le discours de l'autre, mais aussi dans le sien propre, discours constitué ici en référence à un langage non verbal : celui du jeu.

La femme d'intérieur de Robert Claing

*La femme d'intérieur*³, dont le rôle-titre fut créé à la scène par Marie Laberge, comédienne à ses heures, est un texte très avare de ses didascalies. Ici encore, les crédits de la création, publiés au début du livre, annoncent la présence en

3. Pièce créée à l'Espace libre le 19 janvier 1988 par le Nouveau Théâtre expérimental, dans une mise en scène des interprètes, d'après une idée originale de Marie Laberge.

scène de deux actrices et de deux personnages peu ou pas caractérisés toutefois : « la femme d'intérieur » n'a pas de nom, on la désigne par le pronom « Elle » ; on ignore son âge, on ne sait rien non plus de ses caractéristiques physiques et psychologiques. L'expression « la femme d'intérieur » désigne toutefois un type, c'est-à-dire qu'il renvoie à un savoir social et historique que possèdent normalement les spectateurs de théâtre. Et, en ce sens, le personnage n'a pas à être précisé plus longuement. Le texte didascalique est également très discret sur ce personnage dont l'auteur ne note que les gestes essentiels : « Elle passe un torchon sur les murs, les rainures, les cadres de portes. Il y a plusieurs portes » (Claing, 1989 : 25⁴) ; « La femme accroche un cadre, un tableau. Elle le place, le déplace, cherche la bonne hauteur, examine le mur derrière, le sonde » (F-26). Nous avons le mouvement, mais rien sur le jeu, rien non plus qui définisse le personnage en tant qu'individualité. Nous ne saurons pas si elle doit être gaie ou triste, inquiète ou enjouée, etc.

« Nicole, la voisine », est aussi un personnage socialement codé, quoique beaucoup moins clairement que le premier : il y a en réalité des voisines de toutes sortes, et la seule caractéristique de celle-ci est son prénom qui ne renvoie à rien de précis. Toutefois, l'énoncé « Nicole, la voisine », qui se trouve dans les crédits de la création, est le seul indice didascalique sur ce personnage qui, autrement, n'existe pas, du moins par écrit, puisque les photographies de scène nous permettent de le voir. Pourtant, nous n'entendrons jamais sa voix : seul nous parviendra un extrait de la lettre qu'elle écrit pendant ses vacances, et c'est « Elle » qui le lira à haute voix. Le texte didascalique est absolument muet sur ce personnage.

Par contraste, la didascalie initiale, qui devrait normalement inclure une description générale des décors et de la scène au lever du rideau, est une réflexion du narrateur sur ce qu'il voit : « Sur la cuisine. Je ne crois pas qu'il faille décrire la cuisine, ni tout autre lieu d'ailleurs. [...] Tout au plus je dirais que c'est une cuisine de banlieue. Est-ce que ça existe une cuisine de banlieue ? » (F-17). Plus loin, le narrateur ajoute :

Personnellement j'adore les cuisines, quelles qu'elles soient. J'aime y être, m'y asseoir, y travailler aussi. Je viens d'une famille, d'une maison où la vie se passait dans la cuisine. C'était, en hiver, le seul endroit

4. Les références à cette œuvre seront désormais signalées par la seule mention F- suivie du numéro de la page.

chaud de la maison. C'était bien sûr le lieu des repas, là où on faisait nos devoirs ; les bruits de la vaisselle, les deux chaises berçantes, le lavage et les ballots de linge sale dans lesquels je me vautre ; le cha-pelet en famille qu'on a déjà dit à genoux, pendant les neuvaines. Bref voilà mes origines, québécoises traditionnelles, ouvrières et entourées de femmes. C'est dans la cuisine que j'ai vu mourir mon père (F-17).

On aura noté que, dans cette didascalie initiale, contrairement aux traditions les plus établies de l'écriture dramaturgique, la cuisine du décor est donnée comme indescriptible et que, inversement, est longuement décrite une cuisine qu'on ne verra pas sur scène. Par conséquent, l'énoncé est non représentable, c'est-à-dire qu'il réfère, dans un système de signes linguistiques, à des éléments qui ne peuvent pas être transposés dans un système de signes non linguistiques. La cuisine longuement décrite, en effet, n'appartient pas à l'économie de la pièce elle-même ; elle en est l'antithèse, mais elle est aussi sans doute le lieu de sa genèse.

La pièce est structurée par une suite de tableaux aux titres évocateurs : la cuisine, le couloir, la chambre, le salon, la salle de bains, la chambre des enfants, la chambre de lavage, la pelouse, le patio et le *car port*. La maison en tant qu'espace clos prime toujours. Le texte oral, puisque nous n'avons pas ici un dialogue traditionnel, est entièrement porté par ce « Elle » indéfini, dont nous connaissons la vie peu à peu, depuis son divorce jusqu'aux vacances de l'été suivant, non pas sous la forme d'un monologue ou d'un monodrame, ni même d'une autobiographie fictive, mais au quotidien, de manière décousue, par petites touches, à travers sa part d'un dialogue dont nous n'entendons qu'une voix : « Elle » pose des questions et elle commente les réponses inaudibles.

Le discours du personnage principal est entièrement déterminé par l'espace dans lequel il est énoncé, et le rapport au monde de ce personnage est entièrement médiatisé par les objets : elle a dans les mains la corde à danser de sa fille Catherine, ce qui l'engage dans une longue réflexion sur ses maternités. Le corps appartient à l'ordre des objets : il est toujours médiatisé par le vêtement, les huiles de bain, les parfums, les crèmes solaires, le bronzage, les traitements de beauté, les examens médicaux. Il en résulte un personnage qui soigne l'apparence de son corps et se soucie de sa santé physique, comme si le corps pouvait combler la crise morale qu'elle traverse à la suite d'un divorce. Lentement, et là est l'argument de la pièce, « Elle » redécouvre son corps, un corps encore jeune qui aspire à vivre. C'est néanmoins à travers ce corps observé dans le miroir, dans le reflet de la fenêtre, dans le regard de la voisine, que le personnage se

révèle : nous apprendrons ainsi qu'elle aura bientôt 40 ans, que son mari fut aussi son seul amant, qu'elle a deux enfants. Pourtant, incapable d'assumer ce corps et d'assumer une identité qui lui serait propre plutôt que née d'un rôle social, elle reste là, impuissante. La fin de la pièce nous la montre seule, en train de vider une bouteille de vin. Quant au corps de l'actrice, sa description, son mouvement, sa gestuelle, ils nous demeurent ignorés.

À l'opposé, le personnage de Nicole ne s'incarne jamais dans un corps, ni son mouvement, ni sa voix, ni son langage ne sont connus. Une seule didascalie précise que, à un moment donné, la femme d'intérieur « est seule en scène », ce qui permet de comprendre qu'elle ne le fut pas à d'autres moments. En réalité, Nicole n'existe que par le discours de l'autre ; elle ne parle que par les silences de l'autre. Martin Larochelle a démontré, il y a quelques années, par une étude linguistique du texte dit par « Elle », que le personnage de Nicole appartient à l'ordre du présupposé (1993). En effet, Nicole nous est connue en tant qu'énonciataire : c'est une voisine qui est interpellée quelquefois ; dès la première phrase du texte, un « tu » se manifeste, qui se répète plusieurs fois par la suite ; elle possède visiblement toute une série d'informations sur « Elle » qui lui permettent de combler les vides du texte. Et elle a une vie qui n'est pas celle d'une femme d'intérieur, mère de famille : « Le lundi, les enfants retournent à l'école... Tu sais pas ce que c'est, toi, le lundi des enfants » (F-32). Elle est mariée et amoureuse de son mari, elle n'a pas d'enfants, elle a un métier. Son discours est tout entier inscrit dans les points de suspension, dans les silences de « Elle » : « D'ailleurs, j'sais pas si j'devrais... t'es sûre ? » (F-27). Une seule fois, à la toute fin de la pièce, nous entendrons sa voix à travers un fragment de lettre écrite en vacances où elle rappelle le bonheur de son existence conjugale, sujet qui a pour effet d'accentuer davantage la solitude de « Elle » qui ne connaît pas ce type de bonheur. Mais encore là, c'est « Elle » qui choisit le fragment et qui le lit. Bref, l'existence scénique du personnage de Nicole n'est aucunement garantie, puisqu'elle n'a pas de rôle. Sa seule parole est énoncée en son absence. Sans les renseignements extratextuels – les photographies de scène et les crédits de la création –, nous ignorerions qu'il y eût sur la scène une seconde comédienne.

Leçon d'anatomie de Larry Tremblay

Par contraste, *Leçon d'anatomie*⁵ se présente carrément comme un texte à une seule voix. Et l'expression « une seule voix » est à entendre au sens strict : il n'y a

5. Pièce créée en septembre 1992, au Théâtre d'Aujourd'hui, dans une mise en scène de René Richard Cyr.

pas d'autre voix que celle du personnage. Nulle trace d'une voix auctoriale qui dirigerait, sous une forme didascalique ou autrement, le travail de l'acteur. Il serait impossible de savoir qu'il s'agit de théâtre sans la page couverture du livre, qui reproduit un détail de la maquette dessinée par le scénographe François Vincent, et les crédits de la création qui, contrairement à l'usage, précèdent la page de titre et se joignent au *copyright* : « Hélène Loïselle interprétait le rôle de Martha », est-il écrit. La phrase donne deux renseignements : un, il n'y a qu'un rôle, et deux, il y a eu interprétation du texte.

L'incipit se lit comme suit : « Cet homme est mon mari » (Tremblay, 1992 : 13⁶). Plus loin une didascalie précise :

Nous avons donc
ici Pierre
et là Martha (L-91).

Le démonstratif désigne un second personnage, présent lui aussi sur scène. Le monologue de Martha, cependant, ne s'adresse pas à lui. Le destinataire ici est clairement celui à qui le mari est montré :

Vous me voyez peut-être devant vous
porteuse d'un tissu de mensonges [...] (L-15).

La phrase est reprise à la fin, légèrement modifiée :

Voilà
je suis là
devant vous
porteuse peut-être d'un tissu de mensonges (L-91).

De toute évidence, le destinataire est ce « vous », de sorte que le démonstratif pourrait tout aussi bien désigner un portrait, une image, un mannequin qu'un acteur⁷. Et l'on trouve d'ailleurs ces possibles réinscrits dans le monologue de Martha :

6. Les références à cette œuvre seront désormais signalées par la seule mention L- suivie du numéro de la page.

7. Lors de la création de la pièce, le second personnage était représenté par un immense portrait, légèrement en retrait.

je ramène chez moi un mannequin
tronc tête membre
un mannequin de vitrine [...]
je place le mannequin habillé
au centre de la pièce qui sert de salon (L-75) ;

la photo te montre derrière ton bureau
tiré à quatre épingles
les mains jointes (L-85).

Pierre est normalement désigné à la troisième personne et si, à l'occasion, il est interpellé – « Pierre me vois-tu » –, c'est toujours de telle sorte que le sens de la circulation du discours ne s'en trouve pas altéré.

Le personnage du mari est néanmoins longuement décrit, mais par Martha seulement :

Des doigts très longs blancs
des mains de fonctionnaire
des mains très civilisées (L-23).

De même, la nature des relations qu'elle entretient, ou qu'elle a entretenues avec son mari font l'objet d'un récit, découpé en neuf parties numérotées, de 1 à 9 tout simplement, et titrées selon un ordre de progression. Aucune mention d'actes, de scènes, de tableaux qui renverrait à une structure classique, pas de mention non plus de chapitres, parties ou temps qui renverrait à la structuration traditionnelle d'un récit.

Le statut du corps est l'enjeu de la fiction. Martha est un professeur d'anatomie et, en ce sens, elle décrit le monde d'abord comme un corps ou, plutôt, elle le décompose, le dissèque ; elle perçoit les autres comme autant d'anatomies. Par ailleurs, Martha est une femme battue qui a déjà subi une mastectomie, et donc un cancer, et dont le corps est ainsi constamment l'objet d'une violence qui lui est extérieure. En tant que personnage, Martha est à priori un objet corporel qui tente de reconstituer son intégrité après la séparation d'avec son mari, en utilisant ce qui, dans son corps, lui appartient toujours en propre : sa voix et la capacité qu'elle a de manifester cette voix publiquement. C'est dans la rhétorique spécifique de la « leçon » que la reconstitution du sujet se fait, et là se trouve l'objet comme la forme du texte de Tremblay. Contrairement à la Christine de

Laberge qui ne parle pas et reproduit, en la retournant contre le corps de son père, la violence qu'elle a elle-même subie, la Martha de Tremblay parle sans arrêt, énonçant un monologue, une sorte d'autobiographie fictive, dont la fonction est visiblement cathartique. Et contrairement à « la femme d'intérieur » de Claing, Martha utilise son savoir et son discours en guise de bouées de sauvetage, pour briser cette logique de la violence.

En l'absence de tout texte didascalique, ne se perçoit de la voix auctoriale que ce qui appartient à l'ordre de la composition : la structuration et le titrage des neuf parties, la transcription du monologue de Martha dans une écriture qui conserve une forte oralité par l'élimination de cette marque écrite du discours qu'est la ponctuation et le recours à la prosodie pour donner rythme et souffle au texte. Et puisque le monologue de Martha est le seul support verbal de la pièce, il acquiert une forte dimension narrative et descriptive. En tant que personnages scéniques, le mari n'existe pas, le destinataire (ce « vous » interpellé) non plus. Ils n'ont pas de rôle. Ils n'existent que dans le discours de Martha, non pas dans les présupposés, dans les blancs du texte ou dans les points de suspension qui, c'est le cas dans *La femme d'intérieur*, laisseraient entrevoir un autre locuteur, mais comme personnages et destinataires de son discours à elle.

Enjeux

Quels sont les enjeux théoriques de ces trois textes dramatiques ? En premier lieu, la notion même de « rôle » me semble mise en cause. Si, comme l'écrivait Ubersfeld, le rôle se trouve créé par la jonction entre un actant, au sens sémiotique, et un acteur, il me paraît diversement envisagé dans ces trois textes. Il n'y a guère de doute que la Christine de Laberge constitue à la fois un personnage et un rôle. Quoique silencieuse, elle tient à travers son corps un langage qui, bien que de nature non verbale, lui permet d'engager une forme de dialogue avec son père. Le renversement de la fin marque le changement de son statut sémiotique et, d'objet – objet de discours, objet de la décision des autres, objet de la violence des autres –, elle devient sujet d'une action qui lui est propre. Représenter *L'homme gris* avec un seul acteur en scène est impensable.

Par contre, le statut théâtral de la Nicole de Claing semble moins évident. En tant que figure, le personnage de Nicole permet à l'auteur d'envisager la fiction comme la mise en scène d'une alternative dont le personnage muet serait l'autre option : la femme d'extérieur, le type de « la femme qui travaille à l'extérieur ». Toutefois, la figure ne s'incarne pas dans une des fonctions actantielles

clés de l'action dramatique. Sa fonction d'allocutaire du discours de « Elle » ne l'engage véritablement dans aucune interaction qui mette en jeu le corps de l'actrice. Et si, à la fin de la pièce, on entend enfin son discours propre, c'est à travers la médiation de « Elle », qui le lit. On pourrait parfaitement imaginer que le rôle d'allocutaire puisse être envisagé autrement que par la présence en scène d'une actrice. Dans ce cas, il reviendrait au public de s'identifier à ce rôle.

Dans *Leçon d'anatomie*, un deuxième acteur matérialiserait sur scène l'action décrite dans le monologue de Martha. On ne saurait voir autrement sa présence puisque, sur le plan de l'action dramatique, le personnage n'existe pas et que, sans personnage, il ne peut y avoir de rôle. Le mari est un personnage du récit de Martha, et sa figuration sur scène engendre une structure par enchâssement où sur une action première – celle du récit de Martha – se greffe une action seconde – celle de la représentation de l'action racontée. Le portrait atténue l'effet de cet enchâssement, sans l'éliminer. Force est de constater que cette action seconde est une création de la mise en scène, mais que le texte lui-même n'en manifeste pas la nécessité.

Notons toutefois que les trois pièces touchent, d'une manière ou d'une autre, des personnages féminins. Dans *L'homme gris*, le personnage muet est une femme ; le personnage masculin domine. Dans *La femme d'intérieur*, les deux personnages sont des femmes. *Leçon d'anatomie* inverse le paradigme établi par Laberge : le personnage féminin parle alors que l'homme est l'objet du récit. Ce sont ces personnages de femmes qui engendrent la thématization du corps parce que, chaque fois, c'est le leur qui est remis en cause. On pourrait avancer, à titre de première hypothèse, que le personnage dont le corps est mis en cause par le texte est indispensable à la représentation puisque, à défaut de cette incarnation, le sujet féminin resterait un objet de discours, ce qui poserait un certain nombre de problèmes de nature politique. De là les nombreuses didascalies qui créent le personnage de Christine. À l'inverse, le personnage dont le corps n'est pas mis en cause devient moins nécessaire dans la construction de la fiction telle que la représentation la met en place, car le texte ne prévoit aucune interaction physique, corporelle, entre les personnages.

On peut aussi voir, dans la présence d'un second personnage muet, une forme de dédoublement, une fracture du sujet, d'un sujet plus grand néanmoins que celui du personnage parlant. *La femme d'intérieur* présente deux personnages féminins qui sont le négatif l'une de l'autre. Sans la deuxième actrice, il faudrait accorder au public le statut d'énonciataire du discours de « Elle ».

Quoique la chose soit réalisable, la possibilité que le public s'identifie à la position de destinataire de la fiction est incertaine. La présence d'une deuxième actrice permet de visualiser plus clairement l'alternative construite par le texte et précise les enjeux politiques de la pièce. De même, la présence d'un deuxième acteur dans *Leçon d'anatomie* mettrait en scène le couple lui-même. La présence physique du mari rappelle à la mémoire de Martha, et à celle du public, la menace réelle qu'a représentée et que représente encore cet homme. Sa présence sur scène signale en outre que le processus de séparation ne s'est peut-être entièrement terminé que le jour où Martha a quitté son mari, et cette présence renforce la fonction cathartique du discours de Martha. Le mari établit en quelque sorte les conditions de vraisemblance de la prise de parole. Dans ces deux cas, la présence du deuxième acteur reproduit sur scène la situation de communication théâtrale en donnant un corps au destinataire de la parole – celui de Nicole dans *La femme d'intérieur* – ou en dédoublant l'action dramatique – faisant de *Leçon d'anatomie* un commentaire métathéâtral.

Je conclurai en soulignant que la manière dont la présence de l'acteur est ici prise en charge, chaque fois, dénote du même coup des conceptions divergentes des rapports entre la dramaturgie et le théâtre. Je ne reviendrai pas sur le texte de Laberge, puisque sa forme est classique et que le texte didascalique développe une conception précise du personnage et du rôle, sans trop intervenir néanmoins dans une vision préétablie des mises en scène possibles. Par comparaison, l'écriture de Claing laisse à la mise en scène l'entière responsabilité de la représentation et aux deux actrices le soin de définir elles-mêmes leur personnage dont le texte didascalique ne donne aucune vision précise, aucune interprétation. Seuls sont écrits les gestes et les déplacements du personnage qui parle, qui se trouve ainsi désigné ou dénoté mais pas connoté. Tremblay va plus loin, puisque non seulement la pièce est-elle écrite sans aucune didascalie contextualisante et encore moins interprétative (ni geste, ni déplacement, ni intonation, ni décor), mais le texte de Martha sonne nettement comme un monologue, transcrit en vers et dépouillé de toute ponctuation, avec le résultat que la fonction iconique de la langue orale nous échappe. Il ne reste que la voix de Martha, semblable à une longue voix narrative, située entre le récit et le poème. La théâtralité est dès lors évacuée du texte écrit et reportée à une autre instance, bien que la thématization du corps appelle une incarnation scénique.

À l'instar de Pirandello, Laberge fait du dramaturge le lieu de l'autorité : sa pièce se veut le lieu où se construit l'unité des diverses couches de signes mises en jeu. Le texte de Claing organise une fiction, campe des personnages types,

mais il appartient à l'acteur de donner vie et individualité à ces personnages. Le texte didascalique montre une unité fragmentée ne prenant en charge qu'une partie de la fonction auctoriale. Pour sa part, Tremblay crée un personnage dont l'interprétation est également largement laissée à l'actrice, mais il désigne clairement la représentation comme lieu de l'autorité propre au théâtre et va jusqu'à renoncer à la forme classique de la « pièce », dont est totalement évacuée la parole de l'auteur et où ne reste que celle du personnage. Cependant, la seule des trois pièces étudiées à avoir connu une deuxième production scénique, et donc à être entrée dans la catégorie des textes de répertoire, est celle de Laberge. Doit-on en conclure qu'une écriture qui n'impose pas au théâtre la voix de son autorité perd son identité propre et se condamne à l'éphémère, ce qui serait le cas de *La femme d'intérieur*? Ou serait-ce qu'un texte qui renonce à imposer sa théâtralité renonce du même coup à se désigner comme une pièce de théâtre? Il me semble que c'est bien plus à l'œuvre poétique de Tremblay, aussi poète, qu'appartient désormais *Leçon d'anatomie*.

Bibliographie

- CLAING, Robert (1989), *La femme d'intérieur* suivi de *Une femme à la fenêtre*, Montréal, VLB éditeur, p. 11-77.
- FÉRAL, Josette (1988-1989), « Un œil en trop? Le "dramaturg" et ses savoirs », *L'Annuaire théâtral*, n° 5-6 (automne-printemps), p. 37-49.
- KOWZAN, Tadeusz (1992), *Spectacle et signification*, Candiac, Les Éditions Balzac. (Coll. « L'Univers des discours ».)
- LABERGE, Marie (1986), *L'homme gris* suivi de *Éva et Évelyne*, Montréal, VLB éditeur, 1986, p. 7-59.
- LAROCHELLE, Martin (1993) « Le dialogue à la rescousse des didascalies. Analyse des dialogues dans *La femme d'intérieur* ». Séminaire « Lire le théâtre », Montréal, Université du Québec à Montréal.
- TREMBLAY, Larry (1992), *Leçon d'anatomie*, Montréal, Laterna Magica.
- ÜBERSFELD, Anne (1978), *Lire le théâtre*, Paris, Éditions sociales. (Coll. « Classiques du peuple. Critique », n° 3.)