

Kunešová, Mariana

« La discussion devient un immense théâtre » : études

In: Kunešová, Mariana. *L'absurde dans le théâtre Dada et présurréaliste français*. Première édition Brno: Filozofická fakulta, Masarykova univerzita, 2016, pp. [79]-231

ISBN 978-80-210-8461-2

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/136863>

Access Date: 29. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

3 « LA DISCUSSION DEVIENT
UN IMMENSE THÉÂTRE ».
ÉTUDES

La citation est d'Antonin Artaud. Voir « *Paul les Oiseaux ou La place de l'amour* ».

3.1 Deux vagues, trois auteurs

Ni Dada ni le (pré-)surréalisme n'appartiennent plus à la tendance ludique, caractéristique des avant-gardes qui les précédaient, dont les carnavalesques *Mamelles de Tirésias*. Bien que Dada fasse siens nombre des moyens et activités du futurisme (auquel, on l'a vu, l'auteur des *Mamelles* également a été sensible), comme la technique des mots en liberté, l'amour du manifeste ou la pratique de la soirée-invective, un fossé sépare ces deux esthétiques. Le futurisme s'était soigneusement doté d'un corps de doctrine, englobant la plupart des formes artistiques (et parmi lesquelles le théâtre avait un rôle privilégié, tel un mode de communication direct), et surtout: d'un programme constructif. La guerre ne représentait-elle pas pour Marinetti la « seule hygiène du monde » ?¹²⁶ En revanche, Breton l'a comparée à un « cloaque de sang, de sottise et de boue ».¹²⁷ Dada, auquel Breton a appartenu pendant plusieurs années, représente tout le contraire d'un esprit constructif: pas de programme autre que la destruction et le Doute. Vagues de la même mer, tant Dada que le (pré-)surréalisme tiennent à mettre fin radicalement, souvent brutalement, en vie ainsi qu'en art, aux schémas traditionnels, jugés scandaleusement périmés.

3.1.1 Dada

Demandant et pratiquant une « abolition de la logique », Dada pose l'absurde comme son objectif et sa valeur cardinaux. Ainsi, le principe moteur de la performance et des textes Dada consiste dans la subversion des principes et catégories de base.

Dans cette subversion, une place par excellence revient à la parole: toutes les lois du discours sont profondément atteintes. À commencer par le principe de qualité, spectaculairement mis bas par un fréquent recours à la mystification. Nombreux cas des informations mystifiantes, au moyen desquelles Dada, se servant efficacement de l'appareil de la publicité, s'est assuré la large participation de « gentils bourgeois », sont devenus notoires: dont les tracts annonçant la venue, à Paris, de Charlie Chaplin devant être accueilli à une manifestation Dada, ou encore une soirée Dada dont le programme devait concerner « La Crise du Change ».¹²⁸ Concernant la subversion de la parole, le non respect des lois du discours entraîne des court-circuits tels qu'ils paraissent empêcher la présence de significations acceptables et convenant au contexte situationnel. La stratégie est

126 Marinetti, Filippo Tommaso, « Manifeste du futurisme », in Lista, Giovanni, *op. cit.*, p. 87.

127 Breton, André, *Entretiens*, *op. cit.*, p. 436.

128 Béhar, Henri, *Le théâtre dada et surréaliste*, *op. cit.*, p. 45.

efficace : la « clarté », instrument de la logique et de la communication et outil par excellence de la société sinon de la civilisation contre laquelle Dada se révoltait, volent en éclats. Et, partant, la certitude du récepteur – celle de comprendre, et plus généralement de se trouver dans un terrain connu.

Cet absurde et cette impossibilité, dans la plupart des cas, de proposer une signification immédiate, savent néanmoins se révéler fortement enrichissants pour la littérature, car ils élargissent *de manière fort large* ses moyens. Par l'accueil d'une riche pluralité de contextes, y compris ceux qui ont l'apparence profondément peu littéraire. Plus généralement encore, par l'accueil de tout matériau verbal, y compris des signifiants à signifiés incertains, opaques, des signifiants déformés ou des emprunts à des codes autres que verbaux (chiffres, formules scientifiques, dessins, etc.). Par la libération, enfin, par rapport au fait de signifier (ou de ne pas signifier, ou encore par rapport à l'indécidabilité dans cette question), auquel se superpose l'entendement de la littérature (de la poésie surtout) comme jeu.

Reste cependant la question du théâtre : une parole à une possibilité de signifier aussi incertaine, paraissant empêcher la moindre cohérence au niveau du personnage, peut-elle permettre un fonctionnement du genre ? Les réponses sont loin d'être affirmatives.¹²⁹ Et lorsque le fondateur de Dada, pour une fois sérieux, prend la parole, l'éclaircissement n'a pas lieu non plus : « Les petites sensibilités torturées, des psychologies variables, théorie déclamatoire, ne peuvent pas découvrir une vérité à jamais obscure, comme toutes les actions qui sont vaines et les résultats relatifs. »¹³⁰

En dépit de cette incertitude concernant la viabilité sinon l'existence même d'un théâtre Dada, une évidence est, dans l'esthétique Dada, le rôle capital de la scène, au moyen de la performance, instrument privilégié de la communication avec le public. Le concept enchaîne, on l'a dit, sur celui des sorées futuristes, se fondant sur une systématique déception des attentes du spectateur et, davantage, sa « crétinisation » (H. Béhar) usant d'une violence et agressivité gestuelle ainsi que verbale.¹³¹

3.1.2 Surréalisme

Pour le surréalisme, désirant la libération de l'homme, ce « rêveur définitif », par rapport aux schémas qui l'empêchent une vie authentique et qui au contraire l'étouffent – comme la logique discursive – l'absurde a une position privilégiée. Parallèlement à Dada également, le surréalisme nomme ce rôle de l'absurde, et

129 Voir Corvin, Michel, « Le théâtre Dada existe-t-il ? », *op. cit.*

130 Cité par in Corvin, Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, *op. cit.*, p. 456.

131 Béhar, Henri, *Le théâtre dada et surréaliste*, *op. cit.*, p. 43.

ce même de manière plus explicite (en accord avec les caractéristiques du mouvement). Ce rôle est tout aussi cardinal: l'absurde, observé comme une propriété fascinante des expériences de l'écriture automatique, balaie tout élément du monde habituel, utilitaire, et ouvre donc une brèche sur un monde intégral, libérateur, tant désiré.¹³²

L'absurde donc, mettant en place ce monde autre, a pour le surréalisme la valeur du paradoxe. Le surréalisme est également conscient de la forte puissance perlocutoire de l'absurde; tout en suggérant que la valeur d'une logique alternative que l'absurde possède n'est en rien moins efficace que la logique discursive – tant s'en faut.¹³³

Si Dada a enrichi la littérature par l'élargissement et l'hétérogénéité du matériau qu'il est possible d'entendre comme poétique, et par la libération concernant le fait de signifier ou non, le surréalisme propose davantage la possibilité de signifier sans prendre égard aux sens et significations habituels: « C'est seulement en débarrassant les mots de leur carcan étymologique, en les laissant jouer les uns avec les autres, que l'on parvient à une production d'images sans précédent, susceptibles de traduire véritablement l'architecture monstrueuse du rêve. Les mots reviennent à l'état sauvage. »¹³⁴

Avec le théâtre, on le sait, le surréalisme entretient un rapport ambigu. D'une part, Breton est interpellé par l'immensité des possibilités que propose à la parole automatique le dialogue, chaque réplique étant « le tremplin à la pensée de celui qui écoute ».¹³⁵ Ce que confirment plusieurs remarques du *Manifeste*: « C'est encore au dialogue que les formes du langage surréaliste s'adaptent le mieux »,¹³⁶ ou « rétablir dans sa vérité absolue le dialogue, en dégageant les deux interlocuteurs des obligations de politesse ». ¹³⁷ Breton n'est d'ailleurs pas opposé au « geste » théâtral, puisqu'il a participé aux manifestations Dada. Et lors d'une conférence sur L'Esprit Moderne, il rappelle le spectacle en lequel s'est donné Arthur Cravan complètement saoul.¹³⁸

D'autre part, le surréalisme s'en prend à la négation de la spontanéité et à la rationalité qui fondent le genre, la représentation découlant d'une série d'essais et le comédien rentrant dans son rôle de manière volontaire. Une forte critique

132 Ce rapport envers l'absurde est saisi de manière éclairante, comme je l'ai évoqué au début de cet essai (« Paratonnerre »), dans un court passage du *Manifeste*, que je cite p. 23.

133 Voir la citation de P. Éluard p. 23.

134 Béhar, Henri, *Le théâtre dada et surréaliste*, op. cit., pp. 55–56.

135 Breton, André, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1992, p. 50.

136 *Ibid.*, p. 46.

137 *Ibid.*, p. 47.

138 Béhar, Henri, *Le théâtre dada et surréaliste*, op. cit., p. 58.

concerne aussi l'appartenance du théâtre au système social, considéré par les surréalistes comme sclérosé.¹³⁹

Cette tentation et ce rejet ont pour conséquence le fait que le surréalisme ne soit pas dépourvu de production théâtrale, mais que ce genre, comme le constate M. Corvin, ne soit abordé hormis Artaud et Vitrac que de biais.¹⁴⁰

Si les opinions concernant le théâtre émises par Breton et Tzara n'occupent pas davantage qu'une page¹⁴¹ et que leurs rapports avec le théâtre s'effectuent de manière plutôt oblique, Vitrac, en revanche, est un véritable dramaturge, considéré même, comme je l'ai évoqué au début du présent ouvrage, comme le seul véritable dramaturge surréaliste, fort sensible à la dimension scénique d'un texte dramatique.¹⁴²

139 Corvin, Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, op. cit., p. 1578.

140 *Ibid*, p. 1579.

141 Observation de Henri Béhar, in *Le Théâtre dada et surréaliste*, op. cit., p. 20.

142 *Ibid*, p. 304.

3.2 De la bouche à l'ébauche d'une dramaturgie. Tzara, *La Première aventure céleste de Monsieur Antipyrine*

3.2.1 Remarques préliminaires

Légendaire première œuvre Dada, ce texte pose toutefois la question à quel point il est réellement connu. Certes, il est aisé de se le procurer entre autres grâce aux *Œuvres complètes I* de Tzara (1975), ou à la publication *Dada est tatou, tout est Dada* (1996).¹⁴³ Or il n'est pas sans une certaine signification que ce texte qui démarre l'entreprise Dada est assez peu cité; par exemple il ne figure dans aucune anthologie consacrée à l'histoire littéraire du XX^e siècle. *La Première aventure* ne serait-elle pas encore tout à fait Dada? Ou bien serait-elle dans son esprit de destruction trop acharnée jusqu'à la monotonie, en quelque sorte trop Dada ?

Quant à la recherche sur *La Première aventure*, il me paraît que les résultats des études les plus substantielles sur le théâtre de Tzara, par Henri Béhar (1979),¹⁴⁴ Michel Corvin (1971)¹⁴⁵ ou Katherine Papachristos (1999)¹⁴⁶ invitent à être employés afin de développer certaines problématiques que ces auteurs ont découvertes, en ciblant les questions suivantes :

-*Le genre*. Réparti parmi plusieurs personnages, le texte est formellement dramatique, mais contient des marques de théâtralité très minces: le dialogue, sauf un cas ponctuel à apparence de provocation, paraît en être absent; les didascalies manquent complètement. En revanche, la plupart des «répliques» se composent d'unités interprétables comme des vers, parfois rimés. La partie centrale enfin, la plus longue du texte, use en grande majorité de la prose.

Le caractère problématique du genre a été étudié surtout par Henri Béhar et Michel Corvin, et a été interprété comme une absence de théâtralité. Cependant, à ma connaissance, aucune étude ne s'est penchée sur la théâtralité dans son sens le plus large, dont la corporéité des personnages ou les adresses à l'interlocuteur. Le point n'a pas été fait non plus des propriétés dramatiques du texte.

-*La «destruction de la langue»*. Cette formulation, mise en place par Henri Béhar,¹⁴⁷ est devenu célèbre: afin de frapper le plus efficacement la société

143 Les deux ouvrages ont été publiés aux éditions Flammarion. C'est sur l'édition la plus récente, in *Dada est tatou. Tout est Dada*, que cette étude de *La Première aventure* se basera. Tout en dialoguant, là où cela conviendra, avec les *OC I* et leur appareil critique.

144 Béhar, Henri, «Tristan Tzara ou la spontanéité», *Le Théâtre dada et surréaliste*, op. cit., pp. 183-214.

145 Corvin, Michel, «Le théâtre Dada existe-t-il? Tzara et Ribemont-Dessaignes ou la problématique d'un théâtre dada», op. cit.

146 Papachristos, Katherine, *L'Inscription de l'oral et de l'écrit dans le théâtre de Tristan Tzara*, Montréal, Peter Lang, 1999.

147 Voir Béhar, Henri, op. cit., pp. 184, 186, 187. L'auteur se sert notamment des formulations suivantes (je souligne): «[Tzara] a toujours porté en lui ce feu destructeur du langage» (p. 186); «Si on

voire la civilisation contre laquelle Dada se révoltait, il fallait détruire son outil essentiel – la langue, instrument de la communication et de la logique. Ainsi, *La Première aventure* se voit interprétée comme un texte contenant certes un manifeste Dada entouré d'une pluralité de micro-sujets, mais malmenés voire anéantis par la « destruction de la langue ».

Je n'ai pas été confrontée, en revanche, à une étude qui interrogerait dans ce texte les court-circuits de signification de manière systématique ; que ce soit pour étudier ces cassures isotopiques seules, ou pour observer leur interaction avec un possible réseau de significations opérationnelles, voire pour proposer une lecture de ce texte.

-*L'oralité*. *La Première aventure* est bien connue pour la présence abondante et anarchique d'interjections et de mots à sonorités « exotiques », rappelant les langues africaines, et dont le sens est pour un lecteur européen (et non roumain) indécodable. Ces expressions se mêlent aux expressions à sens plein et les déstabilisent. La problématique a été traitée surtout par Katherine Papachristos ; son ouvrage ne s'intéresse néanmoins pas non plus à la question des isotopies.

Ces observations sur les particularités du texte de *La Première aventure* font immédiatement voir que l'absurde l'investit de manière décisive (comment d'ailleurs pourrait-il en être autrement pour un texte appartenant au mouvement dont le caractère subversif est notoire et qui plaçait la subversion au cœur de son programme ?). Et ce tant qu'il s'agisse de « la fable », que des structures discursives ou de la théâtralité. Les lignes suivantes s'efforceront de rechercher des réponses aux interrogations majeures évoquées précédemment : une possible lecture du texte, sa théâtralité et son potentiel dramatique. Celles-ci constituent une voie de recherche dont l'intérêt paraît se confirmer par l'expérience de spectateur qu'a confiée lors d'un colloque Henri Béhar, en affirmant que *La Première aventure* est en mesure de devenir un spectacle théâtral porteur, où le texte « tient ».¹⁴⁸ Cette efficacité serait-elle due uniquement à une mise en scène ingénieuse ?

3.2.2 Un texte – collage

À « destruction de la langue », le texte de *La Première aventure* est un gigantesque collage, celui-ci étant défini comme une « combinaison d'éléments séparés de toute nature et de toute logique dont l'unité se fait par juxtaposition progressive, remettant en cause la représentation classique de la réalité et provoquant des

détruit son mode de communication, l'individu se trouve non seulement isolé, mais ne peut même plus se comprendre soi-même [...]» (p. 187). A partir de ces propositions, j'ai créé la formulation nominale dont je me sers dans le texte principal.

148 Impression confiée à l'auditoire du colloque de l'UQÀM, « Imaginer l'avant-garde aujourd'hui », le 7 juin 2010.

rencontres insolites». ¹⁴⁹ Ainsi, ce texte consiste, dans la macrostructure aussi bien que dans les microstructures, en une hétérogénéité de « matériau » très visible, voire agressive : composition au sens général et particulier, dont genres, réseaux thématiques et contextes d'association, style, acceptabilité d'éléments lexicaux, syntaxiques et logiques, ponctuation, graphie, prosodie. Ces plans, constamment, s'interpénètrent et renforcent réciproquement leurs effets.

L'hétérogénéité crée un effet de rupture, de choc, qui engendre une incertitude d'interprétation et met en cause l'existence d'isotopies. Un cas particulier de cette hétérogénéité est, sur le plan discursif, l'alternance de passages à motivation décodable et de ceux que j'appellerai *attaques de motivation* : des structures qui ne respectent pas les lois du discours au point d'apparaître comme des court-circuits isotopiques. Les attaques de motivation sont donc le moyen discursif le plus violent : celui qui orchestre avant tout la « destruction de la langue » béharienne.

Vu le rôle essentiel des attaques de motivation pour la lisibilité du texte, ce sont ces structures que j'examinerai d'abord, en me penchant sur leur groupe le plus nombreux. Ensuite, je m'interrogerai sur les autres aspects du collage textuel. Dont les réseaux thématiques, les genres – ce qui m'amènera à m'intéresser aux possibles formes du dialogue – et la composition (du point de vue des significations et de l'impact dramatique). Enfin, j'aborderai la question des personnages. L'étude des genres, de la dramaticité et des personnages permettront tout naturellement de mesurer le potentiel scénique du texte.

3.2.2.1 Structures discursives : attaques de motivation

Les attaques de motivation consistent en des impertinences syntaxiques, logiques, lexicales, et en des structures à apparence de textes automatiques. Le groupe le plus nombreux, qui se présente de manière la plus agressive, sont les impertinences lexicales, auxquelles je consacrerai les lignes suivantes. ¹⁵⁰

149 Voir Rodari, Florian, *Le Collage. Papiers collés, papiers déchirés, papiers découpés*, Genève, Skira, 1988.

150 Pour l'analyse des impertinences syntaxiques, logiques, et des structures à apparence de textes automatiques, se reporter à ma thèse, *L'absurde dans le théâtre français Dada et présurréaliste*, dirigée par Petr Kyloušek et Didier Plassard, Brno – Montpellier 2014, pp. 91–99.

3.2.2.1.1 Impertinences lexicales

*Cases vides*¹⁵¹

Les cases vides sont les expressions qui sont pour un lecteur français indéchiffrables et produisent une cassure isotopique immédiate. Ces court-circuits sont fort expressifs, ce qui est dû en une mesure importante aux propriétés rythmiques et sonores des cases vides. En effet, leurs propriétés prosodiques les opposent au lexique français, en leur attribuant un caractère de matérialité rudimentaire et un rythme quasi sensuel. Les cases vides font aisément penser aux langues africaines ; en tout cas elles ont l'allure d'un lexique exotiquement dépayasant :

Mataoi Lounda Ngami (p. 29)

Tombo Matapo (p. 30)

Farafamgama Soco Bgäi Affahou (p. 29)

Dschilolo Mgabati Bäilunda (p. 29)¹⁵²

Comme on le voit, les cases vides s'organisent en chaînes, ce qui renforce leur effet, à la fois de tension, due à leur opacité, et de détente, en raison de leur expressivité prosodique. Dans le texte, elles créent tantôt des vers indépendants,

151 Ce concept m'a été suggéré par l'étude de Michaël Riffaterre « La métaphore filée dans la poésie surréaliste », *Langue française*, 3, 1969, pp. 46–60. M. Riffaterre se sert du terme « case » d'abord en présentant la spécificité de la métaphore filée standard : le fait que plusieurs métaphores sont dérivées d'une métaphore principale (p. 48), et en précisant que « case » est un terme employé par la linguistique anglo-saxonne : « (angl. slot) : position qu'un mot ou un groupe de mots occupe dans un contexte ou dans une structure » (p. 48, note 10). Il s'en sert une deuxième fois en abordant la problématique de la métaphore filée surréaliste et en comparant son arbitraire à la poésie du « nonsense » : « comme Jabberwocky où les cases réservées aux mots pleins sont occupées par des formes dépourvues de sens » (p. 51).

152 On voit donc que l'effet de « matérialité rudimentaire » et de dépaysement prosodique que ces expressions créent découle d'abord de l'abondance de consonnes à propriétés sonores renforcées : sonores (b, g, d), nasales (m, n) et liquides (r, l), qui souvent font croître l'effet de super-sonorité en se combinant (ng, mg, bg). Ensuite, au début des mots ou des syllabes se placent fréquemment des bilabiales (b, m, p). À l'instar des sonores, elles savent renforcer leur effet en se combinant (mb). Enfin, la distribution de voyelles au sein des mots témoigne souvent de la réduction vocalique à la fin des mots, où apparaissent donc fréquemment les voyelles les plus fermées (i, ou). La conséquence de cette dernière propriété est que l'accent se place naturellement sur la première syllabe.

Ce sont aussi certains éléments du lexique français qui produisent le même effet (qui est souvent atteint par la répétition). Par exemple : « et nous sommes devenus des réverbères / des réverbères / des réverbères / des réverbères / des réverbères / des réverbères / et puis ils s'en allèrent ».

tantôt – ce qui est bien plus déroutant – elles pénètrent à l'intérieur d'un vers en y brisant la continuité isotopique. Par exemple :

Mataoi Lunda Ngami avec l'empressement [...] (p. 29)

La dilatation des volcans Soco Bgäi Affahou (p. 32)

Il est à noter que ces cases, bien que « vides », créent une suggestive signification connotée – l'énigme. Cette signification découle de manière importante de leurs propriétés prosodiques, dont l'effet de « matérialité rudimentaire » peut faire penser aux formules magiques. En fonction du contexte, la signification d'énigme, et avec elle l'effet de dramaticité et un climat de mystère, sont plus ou moins intenses. Voici un exemple de l'énigme à une intensité élevée, à apparence d'incantation :

Tombo Matapo les vice-rois de nuits
ils ont perdu les bras Moucangama
ils ont perdu les bras Manangara (p. 30)

Enfin, il convient de remarquer que les cases vides, par leur confrontation aux éléments lexicaux dont les propriétés prosodiques sont habituelles du français, mettent en place une pluralité prosodique qui fait du texte un matériau auditivement, et partant théâtralement intéressant. Ce qui est pour un texte à apparence si peu scéniquement porteuse une donne de taille.

Interjections et jeux écholaliques

Les interjections, par leur forme et leurs propriétés prosodiques, fortement expressives, ainsi que par leur absence de sens dénoté, sont proches des cases vides. La parenté avec les cases vides est d'autant plus forte que les chaînes d'interjections contiennent souvent des éléments à formes audacieusement insolites. Ceux-ci sont interprétables, certes, comme des cases vides. Mais vu leur brièveté, leur fréquente répétition au sein d'une chaîne, parallèle des interjections standard (une variante de cette répétition consiste dans un prolongement spectaculaire d'une seule voyelle), ainsi que le fait que ces structures sont pour la plupart entourées d'interjections habituelles, elles apparaissent davantage comme des interjections aussi, inédites. Ces interjections « alternatives » renforcent l'effet du dépaysement prosodique et l'intérêt auditif entraîné par les interjections et les cases vides tout court.¹⁵³

153 Théoriquement, les interjections alternatives pourraient posséder un effet d'énigme, à l'instar des cases vides. Or leur apparence d'interjections, doublée du voisinage des interjections standard qui transmettent à ces structures leur symbolisme, battent l'effet d'énigme en retraite.

Voici quelques exemples des interjections de *La Première aventure* – d’abord les formes standard, puis alternatives :

- a) taratatatatatatata (p. 36)
- b) Hohohohihihioho Bang Bang (p. 34)
- c) zdranga zdranga zdranga zdranga / di di di di di di di / zoumbaï zoumbaï zoumbaï zoumbaï / dzi dzi dzi dzi dzi dzi dzi (p. 31)¹⁵⁴
- d) dzin aha dzin aha bobobo Tyao oahii hii hii / hébooum / iéha iého (p. 30)
- e) Iuuuuuuuupht (p. 33)

On le voit : la présence des interjections est dans le texte fort visible car leurs chaînes s’étalent souvent sur un vers entier ou davantage. Et surtout, les interjections sont dans *La Première aventure* surabondantes. Leur nombre dépasse de loin les occurrences habituelles, ce qui engendre l’effet d’anarchie.

Les interjections ont, malgré leurs formes souvent fantaisistes, des significations pour la plupart immédiatement perceptibles. Il s’agit surtout de la gaieté en coloris divers et intenses, suggérant souvent l’enfance, ou d’une détente libératrice : gaieté enfantine (l’exemple *a* ci-dessus), quasi « dansante » (*c*) ; joie bruyante (*b*), joie débridée (*d*). Rares sont les occurrences d’une autre signification (*e* semble suggérer un mouvement spectaculaire).

Lorsque les longues chaînes d’interjections succèdent aux structures isotopiques ou bien quand elles s’introduisent à leur intérieur, la continuité isotopique de ces structures, comme dans le cas des cases vides, s’en voit mise en cause. Hormis cela, les significations des interjections se greffent sur celles des éléments isotopiques, d’où pour la plupart un effet d’attaque. L’effet concret de l’attaque varie en fonction des significations mises en œuvre ; ainsi, il peut s’agir d’une bruyante joie provocatrice (l’exemple *a* ci-dessous), de même que d’une succession de syllabes à apparence innocemment enfantine, orchestrant cependant une ironie effaçable (*b*). En outre, l’interférence des interjections avec un passage isotopique peut à la seule lecture avoir une valeur ambiguë, indécidable – ou bien attaque, sous une forme qualifiable d’humour noir¹⁵⁵, ou bien gai rejet de tout sérieux (*c*, *d*). Voici les exemples :

154 Le phonétisme des interjections les rapproche de mots « exotiques ». Parallèlement aux cases vides, la plupart des consonnes ou des groupes consonantiques sont sonores (dzin, Hohoho, Bang). Hormis cela, les voyelles sont ici souvent diphtonguées, allitérés ou prolongées (notamment dans oahii hii hii héboum iéha iého, Iuuuuuuuupht), ce qui marque aussi une importante différence par rapport au lexique français standard. La longueur des interjections est d’une ou de deux syllabes, ce qui donne la possibilité de lectures rythmiques variées, mais toujours fort opposées au rythme du français. C’est que plutôt que de s’organiser en groupes de souffle, la plupart des interjections maintiennent leurs accents (ce fait est dû entre autres à ce qu’aucune liaison n’est possible).

155 Pendant l’aventure Dada, Tzara se révèle maître d’aphorismes incisifs (dont, dans les citations qui suivent, surtout l’exemple *c*) qui semblent tout à fait en mesure de lui assurer une place dans *L’Antho-*

- a) Nous sommes directeurs de cirque, et sifflons parmi les couvents prostitutions
théâtres réalités sentiments restaurants Hohohohihihioho Bang Bang (p. 34)
- b) l'idéaliste a tant regardé le soleil que son visage
s'aplatissa
taratatatatata (p. 35-36)
- c) il n'y a pas d'humanité il y a les réverbères et les chiens
dzin aha dzin aha bobobo Tyao oahii hii hii héboum / iéha iého (p. 30)
- d) un grand oiseau en vie
ty a o ty a o ty a o
et quatre beaux fusils
zdranga zdranga zdranga zdranga
di di di di di di di
zoumbaï zoumbaï zoumbaï zoumbaï
dzi dzi dzi dzi dzi dzi dzi (p. 31)

On voit donc que l'effet d'une interjection peut relayer celui du passage isotopique (*a* – provocation, *b* – ironie), tout comme s'y opposer (*c* et *d*, si considérés comme représentant le rejet de tout sérieux). Est aussi à noter que les structures isotopiques interférant avec les interjections, dans les deux derniers exemples, dénoncent une situation particulièrement grave: l'absence, chez l'humanité, des aspects véritablement humains (*c*), le contraste vie – menace de la mort, interprétable comme une allusion à la Grande Guerre (*d*). Ces significations attribuées aux interjections les accompagnant, on l'a vu, un rôle bien autre que d'un amusement gratuit: celui de mise en valeur d'une situation négative à malaise, ou de libération par rapport à ce malaise. Ajoutons que lorsqu'une des gaies chaînes d'interjections est interprétée comme soulignant une signification à malaise, elle entraîne un effet combiné, qualifiable de détente – tension.

Enfin, est à noter que les significations issues de l'interférence interjection / passage isotopique font découvrir plusieurs noyaux interprétables comme s'engageant dans un réseau isotopique homogène: l'état d'esprit dont naît Dada (exemples *b-d* ci-dessus) ou une partie de son programme (*a*).

logie de l'humour noir de Breton. À ces nombreux tours de force appartient, en outre, un autre des vers initiaux de *La Première aventure*, « Immense panse pense pense et pense pense », et globalement des observations paradoxales – à apparence absurde, mais justes et tranchantes (« Dada est un microbe vierge »), tout comme des « vérités » à contenu mystificateur, dénonçant la bêtise humaine, celle du comportement mondain et les limites de la parole, (« Dada est contre la vie chère », « je me trouve très sympathique », etc.). Pourtant, le nom de Tzara est de *L'Anthologie* bretonienne absent, sans doute en raison des relations des deux hommes, vite devenues tendues.

De manière plus générale, la diversité des propriétés et effets des impertinences lexicales étudiées jusqu'ici, doublée d'une pluralité de significations concrètes dont elles participent, paraît assurer au texte un intérêt dramatique et auditif indéniable.

Cases pleines à cassure isotopique

Il s'agit d'expressions à sens sémantique, emprunts aux champs spécifiques voire spécialisés, insérés au sein des vers : chiffres, termes et formules de géométrie, de chimie et de biologie. Ce sont des mots et des formules comme « fièvre puerpérale », « sangsue », « staphylin », « H₂O ». Parfois il s'agit de formules et de termes inexistantes, mystificateurs. C'est le cas de deux des trois formules chimiques présentes dans le texte : SO₂H₄ ; Ca₂O₄SPh Voici quelques exemples de structures à cases pleines :

la fièvre puerpérale dentelles et SO₂H₄ (p. 30)

gonflent les coussins des oiseaux Ca₂O₄SPh (p. 32)

les robes 7 des anges (p. 32)

107 quand la nuit vint très tranquillement [...] (p. 32)¹⁵⁷

De nombreuses cases pleines donc, similairement aux cases vides, consistent en des matériaux très spécifiques, dont la plupart entraîne à ce titre une cassure isotopique immédiate et particulièrement agressive. Tel est le cas des formules scientifiques et des chiffres. Dans les cases pleines restantes, représentées non par des formules mais par des *mots* (termes de biologie et de médecine) – qui donnent le plus l'illusion d'une possibilité d'intersection sémique – le constat du court-circuit isotopique se présente parfois après une importante phase d'incertitude d'interprétation, à laquelle le contexte peut attribuer le caractère d'énigme. En voici un exemple :

pénètre le désert
creuse le chemin dans le sable gluant
écoute la vibration

¹⁵⁷ On voit que les chiffres, qui semblent pouvoir le plus facilement s'intégrer au sein d'une chaîne verbale, bien qu'isotopiques, apparaissent à des positions anarchiques qui leur attribuent la fonction d'impertinences lexicales. Ainsi, un chiffre, par exemple, interrompt le développement d'un syntagme nominal, ou bien il accompagne un référent dont il n'est pas possible d'envisager une pluralité d'exemplaires. Ou encore – ce qui est une des violations les plus brutales du texte – un chiffre remplace la proposition principale d'une phrase complexe.

la sangsue et le staphylin¹⁵⁸

Mataoi Lunda Ngami avec l'empressement d'un
enfant qui se tue (p. 29)¹⁵⁹

L'incertitude d'interprétation et l'impression d'un chaos interprétatif sont aussi l'effet qui survient suite au constat des dystopies : que veulent dire ces passages ? Veulent-ils dire quelque chose ? Ces effets peuvent avoir une forme plus aiguë encore, et ce la connotation d'une faillite de la logique voire d'un conflit. C'est que les cases pleines non seulement ne possèdent pas l'apparence d'une altérité alternative et disposent, à la différence des cases vides et de nombreuses interjections, d'un sens immédiat. Plus encore, provenant des champs de la science, les éléments appartenant aux cases pleines sont intuitivement perçus comme garants d'ordre, de clarté – valeurs que, cependant, ils malmènent royalement.

Les cases pleines peuvent aussi héberger des qualités prosodiques. Ces cas ne sont pas systématiques comme dans les cases vides, mais ponctuels (par exemple les formules scientifiques en font abstraction). Pour la plupart, les qualités prosodiques des cases pleines sont discrètes : ces cases ne créent pas un dépaysement à elles seules. Cependant, elles produisent, dans les vers où elles se retrouvent, des mises en valeur des possibilités prosodiques (rythme ou allitération), sachant entraîner des connotations perlocutoirement porteuses, à effet de dramatisation ainsi que de dédramatisation, d'un agréable dépaysement :

écoute la vibration

la sangsue et le staphylin (p. 29)

allitérations connotant menace : dramatisation

En arc en ciel cendre 4 [quatre] (p. 32) rythme et allitérations dépayés¹⁶⁰ : dédramatisation

Parallèlement aux autres impertinences lexicales, les cases pleines sont à même d'orchestrer, en interférant avec les structures isotopiques ou simplement avec d'autres éléments lexicaux, des isotopies au niveau des connotations. Vu les possibles significations des cases pleines seules – chaos, conflit, faillite de la logique

158 À compter de cet exemple, j'effectuerai dans la plupart des citations des soulignements. Pour ces soulignements, je me servirai toujours de caractères gras, voire de l'alternance gras / italique (que j'élargirai ponctuellement par l'emploi d'italiques gras).

159 À cette signification d'énigme contribue le potentiel suggestif des cases vides, qui succèdent immédiatement aux cases pleines.

160 Les lectures rythmiques de ce vers qui me semblent les plus naturelles sont deux. Toutes les deux sont rythmiquement intéressantes :

– « En arc en / ciel / cendre / quatre » (la deuxième moitié du vers fait apparaître un schéma prosodique parallèle)

– « En arc en / ciel / cendre / quat' » (symétrie rythmique entre le deuxième et le quatrième segment).

– il s’agit de connotations perlocutoirement puissantes, d’une négativité capable de provoquer un malaise. Deux exemples suivent.

A. Interférence avec une structure isotopique

Une case pleine dénotant une formule géométrique participe d’une séquence qui est, malgré la présence de d’autres attaques de motivation encore (cases vides), interprétable comme isotopique – comme l’allégorie de la destruction de la civilisation, à apparence d’une fatalité monstrueuse:¹⁶¹

Tombo Matapo les vice-rois de nuits
ils ont perdu les bras Moucangama
ils ont perdu les bras Manangara
ils ont perdu les bras **polygone irrégulier**
à Matzacas la coccinelle est plus grosse que l’hémi-
sphère cérébral (p. 30)

Ainsi, un des orgueils du monde de la Belle-Époque, la science, ne s’engage pas ici à sauver la civilisation, mais est témoin de sa perte.

Pour ce qui est du « matériau » de cette séquence, est à noter la combinaison de la case pleine avec les cases vides qui la précèdent, à effet d’incantation énigmatique,¹⁶² et globalement le style des trois premiers vers qui paraît être celui des sociétés traditionnelles. Ces éléments, rejetant la logique discursive, nourrissent la signification de la faillite de la science. Et partant, celle de l’impuissance d’un monde plaçant cette logique et la science comme ses acquis et instruments essentiels, tels les garants du progrès et du bien-être, sinon du bonheur.

B. Interférence avec une chaîne nominale à signification incertaine

Dans une succession d’éléments nominaux (2 vers), les cases pleines représentées par des chiffres cassent à trois reprises la possibilité d’isotopies immédiates et entraînent un chaos interprétatif. Ce désordre met cependant intensément en valeur les connotations des éléments de la chaîne nominale: d’une part une pureté céleste, de l’autre, souffrance et mort. Ainsi, les vers discontinus proposent une si-

161 Cette interprétation est due notamment à l’emplacement de la case pleine, identique à celui des cases vides qui la précèdent. Ainsi, les cases vides transmettent, par parallélisme, leur suggestif effet d’incantation à la case pleine.

162 L’emplacement de la case pleine est identique à celui des cases vides qui la précèdent. Ainsi, les cases vides transmettent, par parallélisme, leur suggestif effet d’incantation à la case pleine.

gnification au niveau de la structure profonde¹⁶³ – l'éternel conflit des aspirations de l'homme (pureté « céleste ») et de son existence terrestre (souffrance, mort) :

aux robes **16** blessés les robes **7** des anges
en arc-en-ciel cendre **4** (p. 32)

On le sait, le conflit des aspirations pures et d'une existence terrestre « sale » est un lieu commun souvent répété. Or ici, ces significations apparaissent avec une force perlocutoire élevée. Ce n'est pas seulement le contexte du chaos interprétatif qui, insolite, « nettoie » le potentiel perlocutoire des connotations ; ce contexte se voit aidé également du dépaysement prosodique¹⁶⁴, à rythme et sonorités dépayés. Ainsi, les connotations apparaissent avec une intensité hors du commun.

En somme, les cases pleines élargissent encore davantage la diversité du matériau stylistique de *La Première aventure*, ainsi que l'éventail des significations et des effets engendrés par les impertinences lexicales : en sachant apporter sur le plan prosodique des effets tant de plaisir que de menace, tandis que les significations peuvent être celles d'une situation négative bouleversante. Ces significations et ces effets, comme dans le cas des interjections, peuvent se relayer tout comme s'opposer. Parallèlement aux interjections encore, certaines significations concrètes des structures à cases pleines, comme celle de la chute de la civilisation, sont lisibles comme contenant des motifs essentiels qui ont fait naître Dada.

3.2.2.1.2 Bilan

Se consacrant aux impertinences lexicales, un groupe particulièrement agressif des attaques de motivation de *La Première aventure*, les lignes précédentes ont fait apparaître que ces impertinences – cases vides, cases pleines, interjections et structures écholaliques anarchisantes – sont un jeu virtuose des possibilités du mot et de la chaîne verbale, exploitant tant leur côté « matière » que leur sémantisme, et usant de stratégies visant l'intellect tout comme de celles créant une suggestivité intuitive.

Malgré les court-circuits isotopiques immédiats, ces impertinences savent produire des connotations opérationnelles au niveau de la structure profonde, et ce de trois types : *énigme*, *joie* et *conflit*. Ces significations, à tonalités opposées et complémentaires, sont en elles-mêmes perlocutoirement puissantes. Potentiel qui sait considérablement s'accroître d'abord par l'emploi d'effets prosodiques : le

163 Le concept de la *structure profonde*, issu de la grammaire générative, est fréquemment employé dans l'analyse de théâtre par exemple par Patrice Pavis, au sens d'une acceptabilité au-delà d'une signification immédiate. Voir, entre autres, Pavis, Patrice, *Le Théâtre contemporain. Analyse de textes de Sarraute à Vinaver*, Paris, Armand Colin, 2004.

164 Ajoutons que c'est non seulement le deuxième vers qui possède des qualités prosodiques expressives auxquelles je me suis penchée ci-dessus, mais aussi le premier (allitération des consonnes s, r, z).

« dépaysement prosodique » surtout, qui met en place un rythme et des sonorités « exotiques » et entraînants, pouvant aller au-delà de la connotation d'énigme, et être interprétables comme le rejet de tout sérieux et une libération par rapport au moindre intellectualisme (et à la moindre recherche de sens). Ou encore, munir la connotation de joie de plusieurs climats à part entière : comique féroce efficace, joie bruyante, agressive ou humour noir.

Ensuite, la force perlocutoire des connotations mises en place augmente royalement lors de leur interférence avec les passages isotopiques. Ainsi naissent, malgré une forte diversité contextuelle, des significations lisibles comme formant un réseau, dans lequel se distinguent deux thématiques essentielles : d'une part les expériences et l'état d'esprit qui ont fait naître Dada, de l'autre, le programme Dada. Ces thématiques mettent en scène plusieurs images existentielles : de la guerre, d'une destruction apocalyptique de la civilisation où la science apparaît comme un témoin impuissant, ou de l'éternel conflit entre la pureté des aspirations de l'homme et la réalité crue de son être-là. Mais également, l'inauthenticité de la société dont le bourgeois et « l'idéaliste », la « farce » en tant que partie intégrante de l'art et le monde appréhendé comme un cirque dont les représentants de Dada se veulent les maîtres.

Ainsi, au niveau de la structure profonde, le texte se montre comme bien plus isotopique qu'on n'aurait tendance à estimer a priori. Il est aussi à souligner que même les isotopies opérationnelles observables au niveau de la surface sont d'une taille non négligeable. Ces passages savent former des micro-fables ou scénarios de plusieurs vers (ou lignes, dans la partie en prose), dont l'efficacité dramatique se voit doublée de l'intervention de procédés théâtraux comme un monologue chanté ou le chant en chœur, invitant à des prolongements scéniques.

Enfin, la force perlocutoire s'intensifie lorsque les tonalités se superposent brusquement, ou avec l'emploi de stratégies stylistiques rejetant la logique discursive (style rappelant les sociétés traditionnelles ou celui des comptines enfantines).

En somme, le contexte de surface de *La Première aventure*, à proprement parler inédit, fait apparaître les significations mises en place, en raison de son altérité, systématiquement avec une force perlocutoire élevée. Et ce jusqu'à entraîner un « recyclage » du lieu commun, en le faisant intervenir avec sa force initiale, hors du commun. Ainsi, les images à malaise, qui sinon risqueraient l'ennui du lieu commun, sont particulièrement troublantes, les significations ironiques gagnent en force d'incision et les éléments du programme Dada non seulement « épatent », mais s'imposent à l'attention.

On voit donc que le texte, bien qu'usant de stratégies par excellence Dada, possède un intérêt isotopique, doublé d'un potentiel compositionnel, auditif et dramatique, pouvant se voir aisément prolongé par un jeu scénique. Ces caractéristiques donc, le présentent comme tout à fait convenable pour une mise en scène, en voix ou en performance.

Certes, il est possible d'objecter que les lectures de certains passages proposées par l'analyse sont dans une certaine mesure virtuelles, ou que plusieurs étapes lors du décodage des structures à attaques de motivation peuvent ne pas concerner tout lecteur / spectateur, car conditionnées par un effort d'interprétation prolongé. Effort dont le lecteur, et encore moins le spectateur, happé par le déroulement du texte dans le temps, peut ne pas être susceptible. Or rappelons qu'œuvrer de sorte que des phénomènes virtuels deviennent matériellement observables est un objectif majeur de la mise en scène, laquelle dispose à ce titre de tout un attirail d'instruments: comme les moyens prosodiques, le jeu de l'acteur et les effets scéniques. Ainsi, bien qu'un spectateur potentiel de *La Première aventure* ne puisse sans doute pas produire, lors de sa « consommation » du texte, une analyse approfondie, ce texte dispose de propriétés telles que si allié à une mise en scène attentive, il est à même de procurer de manière intuitive la richesse de significations et de tonalités que la présente analyse a signalées.

3.2.2.2 Structures discursives: ruptures thématiques et ouverture contextuelle

Hormis les attaques de motivation, les autres éléments du collage textuel concernent la ponctuation, la graphie, la grammaticalité des structures lexicales, les thèmes, les contextes d'association et les genres. Ces structures ont été entrevues dans de nombreux segments à impertinences lexicales. J'interrogerai à présent les groupes à effet le plus déstabilisateur – les ruptures thématiques et la pluralité contextuelle.¹⁶⁵

Ces deux types de structures, se partageant à proportion quasi égale la majorité du texte,¹⁶⁶ frôlent souvent la cassure isotopique. Le caractère aigu de la déstabilisation qu'ils entraînent est dû d'une part au nombre élevé des champs lexicaux présents dans le texte et à leurs changements rapides; de l'autre, à une quasi-absence de rapports explicites et à l'ouverture de signification des structures thématiques. Ce sont des caractéristiques radicales, au point que la pluralité contextuelle et les ruptures thématiques peuvent se confondre réciproquement, et davantage,

165 Pour l'analyse de la ponctuation, de la graphie et du style dans *La Première aventure*, se reporter à ma thèse, *op. cit.*, pp. 108-110.

166 Dans la partie poétique, les ruptures thématiques et la pluralité contextuelle n'occupent pas le même nombre de segments (la pluralité contextuelle comprend à peu près le double de ceux investis de ruptures thématiques), mais concernent plus ou moins le même nombre de vers. La partie prosaïque consiste d'une pluralité contextuelle, mais pluralité radicale, qui paraît frôler la rupture thématique (en outre puisqu'un texte en prose est plus sensible aux changements de contextes qu'un texte poétique). Les ruptures thématiques et la pluralité contextuelle sont absents dans 12 courts segments des 25 segments poétiques au total; vu du nombre des vers, cette absence couvre approximativement un tiers de la partie poétique.

se confondre aussi avec certaines attaques de motivation (cases pleines, ou éventuellement certaines impertinences logiques¹⁶⁷).

3.2.2.2.1 Ruptures thématiques

Les ruptures thématiques découlent d'un changement brusque de thèmes souvent contraires. Dans la majorité des cas, la rupture, malgré le fait de procurer d'abord une importante déstabilisation, fait surgir entre les structures thématiques concernées des rapports réciproques.¹⁶⁸ Elle remplace donc, sous une forme ouverte, l'expression explicite de rapports logiques, laquelle le texte quasiment méconnaît.

Les rapports que les ruptures thématiques suggèrent sont souvent ceux de l'opposition. Or, dans le segment le plus long du texte, le rapport surgi semble chronologique ; ou, davantage encore, de cause / effet :

regarde les fenêtres qui s'enroulent comme des girafes
 tournent se multiplient hexagones grimpent tortues
 la lune se gonfle marsupial et devient chien
 l'ara et le cacatoès admirent le chien
 un lys vient d'éclorre dans le trou de son cul.

[...]

le prêtre photographe a accouché trois enfants striés
 pareils aux violons sur la colline poussent des pantalons
 un histrion de feuilles lunaires se balance dans mon armoire
 –ma belle enfant aux seins de verre aux bras parallèles de cendre, racommode-moi l'estomac il faut

vendre la poupée

un mauvais garçon est mort quelque part
 et nous laissons les cerveaux continuer
 la souris court en diagonale sur le ciel
 la moutarde coule d'un cerveau presque écrasé
 nous sommes devenus des réverbères

[...] (p. 36)

167 Il s'agit de l'incompatibilité logique et de la mystification. Pour leur analyse dans *La Première aventure*, se reporter à ma thèse, *op. cit.*, pp. 92-93.

168 Ponctuellement, il peut s'agir de la seule déstabilisation, lorsque les deux parties thématiques se voient séparées par une chaîne d'attaques de motivation. Par exemple : «les chansons des saltimbanques se réunissent familièrement avant le / départ / l'acrobate cachait un crachat dans le ventre / rendre prendre entre rendre rendre prendre prendre endran drandre / là où oiseau nuit 1000 chante sur le grillage / où oiseau nuit chante avec l'archange [...]» (p. 33).

Ce segment consiste de trois parties thématiques. D'abord, une séquence à contenu apocalyptique; ensuite, trois vers qui développent la prière d'un « racolement ». L'acte désiré connote certes la sexualité, mais paraît être avant tout une prière de sauvetage. Enfin, la dernière partie du segment est interprétable comme une synthèse de cette « triade »: rien n'a changé, le bas se trouve toujours en haut, l'instrument suprême de l'intelligence est détruit, nous sommes atteints d'une paralysie fatale, qui fait de nous moins des êtres humains que des objets.

Apocalypse, prière de sauvetage, résignation finale, voici des sujets dans lesquels c'est une négativité par excellence qui l'emporte. Celle-ci, on s'en souvient, représente un des réseaux thématiques découverts dans les passages contenant les attaques de motivation. À présent, il est possible de prolonger: le réseau thématique d'une situation négative fatale concerne également des passages entièrement isotopiques.

Ajoutons enfin que la mise en œuvre des rapports logiques sous forme de ruptures thématiques évacue le moindre semblant de didactisme, ce qui se révèle perlocutoirement fort efficace.¹⁶⁹

Hétérogénéité thématique extrême

J'appellerai hétérogénéité thématique extrême la suite de ruptures thématiques qui est la plus serrée – au point d'entraîner une incertitude concernant le nombre de ses parties thématiques et les limites de chacune d'entre elles.

Cette hétérogénéité survient dans un des segments les plus longs du texte, qui juxtapose un nombre élevé de micro-parties (8 ou 9, de 2 – 4 vers), et ce sans aucun espace de « battement » qui marquerait la fin d'une partie et le début de la suivante. Ces parties sont thématiquement ouvertes, parfois inachevées ou clairement incomplètes; ainsi, le contenu seul ne marque la limite entre elles que de façon malaisée. À ce titre, établir si une succession de plusieurs vers représente un thème à part ou si elle appartient au thème lancé précédemment est de prime abord pratiquement impossible. La déstabilisation ainsi produite est accentuée par plusieurs occurrences de l'incomplétion syntaxique¹⁷⁰. Il s'agit du segment qui suit:

si l'on peut demander à une vieille dame
l'adresse d'un bordel

169 La structure observée se sert de situations d'ordre quasiment de lieux communs. C'est justement le caractère « incertain » de la signification provoqué par la juxtaposition des structures thématiques qui, similairement à ce que j'ai observé plus haut pour les passages à attaques de motivation, « recycle » et fait rayonner leur potentiel perlocutoire.

170 L'incomplétion syntaxique consiste, dans une phrase, dans l'absence du développement annoncé par un connecteur logique – un développement non seulement attendu, mais vu la structure syntaxique, obligatoire.

oi oi oi oi oiseau
 qui chantes sur la bosse du chameau
 les éléphants verts de ta sensibilité
 tremblent chacun sur un poteau télégraphique
 les quatre pieds cloués ensemble
 il a tant regardé le soleil que son visage s'aplatissa
 oua aah oua aah oua aah
 Mr. le poète avait un nouveau chapeau
 qui était si beau si beau si beau
 il ressemblait à une auréole sainte
 car vraiment Mr. le poète était archange
 cet oiseau est venu blanc et fiévreux comme
 de quels régiments vient la pendule? de cette musique humide comme
 Mr. CRICRI reçoit la visite de sa fiancée à l'hôpital
 dans le cimetière israélite les tombes montent comme
 des serpents
 la femme construite en ballons de plus en plus petits
 commença à crier comme une catastrophe
 ouii
 L'idéaliste a tant regardé le soleil que son visage s'aplatissa
 taratatatatatatata (p. 35)

Ce segment déstabilisateur juxtapose voire fait s'interpénétrer non seulement différentes parties thématiques, mais aussi plusieurs tonalités. D'une part, celle de la détente: celle-ci se présente d'abord comme une joie dansante et bruyante, puis elle va d'un propos outrancier, raillant la bienséance élémentaire, à travers un comique à allure enfantine, tirant le nez à «Mr. le poète» et «l'idéaliste», jusqu'à l'image caricaturale de la peur et la dégradation («la femme construite en ballons de plus en plus petits...»). D'autre part, la tonalité d'un sérieux abattant sinon tragique, intense surtout dans la partie discontinue placée avant la fin du segment: «cet oiseau est venu blanc et fiévreux comme... des serpents», proposant la lecture «souffrance extrême – balle – faiblesse – mort».¹⁷¹

Le sérieux bouleversant et, d'autre part, la détente, agissent ensemble non seulement dans l'image comique de la peur et de la dégradation, mais surtout dans les vers situés immédiatement après le propos outrancier initial (vers 3 – 5). Ceux-ci, interprétables comme une partie thématique identique, attribuent à l'image plaisante de l'oiseau à air joyeusement insouciant («oi oi oi oi oiseau»)

171 Malgré la présence d'éléments paraissant sémantiquement incompatibles, cette partie peut être considérée comme contenant un discours isotopique, symbolique, produisant des significations se complétant: souffrance extrême / élément ouvert, pouvant suggérer une balle («pendule»); élément ouvert, pouvant suggérer le sang («musique humide») / maladie / mort.

la caractéristique « les éléphants verts de ta sensibilité / tremblent chacun sur un poteau télégraphique / les quatre pieds cloués ensemble ».

À autant de rencontres de plaisir et de bouleversement, ce segment crée un vigoureux effet détente- tension, nourri par des ruptures de tonalités à couper le souffle. On se souvient que l'effet de détente-tension est caractéristique aussi de nombreux passages à attaques de motivation. Or ici la détente-tension, transposée dans un collage de segments thématiques, devient plus puissante, car se servant d'une pluralité de micro-situations et d'une gradation efficace de leurs effets. Ainsi, elle représente un moteur dramatique considérable.

3.2.2.2 Pluralité contextuelle

La pluralité contextuelle se situe à l'opposé des ruptures thématiques: ses éléments, représentant des contextes souvent fort divers, sont interprétables comme bâtissant une même structure thématique.

*Structures minimales: métasèmes inédits, mots en liberté*¹⁷²

Les métasèmes et les comparaisons imagées sont suite à une première phase de déstabilisation voire de choc assez facilement décodables. Cela est dû surtout au contexte, qui soit explicite ces images, soit éclaire sur leur rôle dans la structure donnée. Par excellence concrets, ils entraînent souvent un effet de provocation. Burlesques pour la plupart, ils concernent les habitudes bourgeoises et en amènent une féroce raillerie. Un de ces métasèmes, en outre, bâtit une « hénaurme » image du phallus, telle une joyeuse énigme ne craignant pas l'auto-dérision:

je pousse **usine** dans le cirque Pskow
l'organe sexuel est carré est de plomb est plus gros
que le volcan [...] (p. 29)

Nous savons sagement que nos cerveaux deviendront des **coussins douille**s que notre dogmatisme est **aussi exclusiviste que le fonctionnaire** [...]. (p. 33)

172 Le concept des mots en liberté est de Marinetti, qui l'a présenté pour la première fois dans le manifeste *Imagination sans fils et les mots en liberté* (1913): les mots ont à saisir le lyrisme qui repose dans l'immédiateté absolue rendue par tous les sens – tels des flashes libérés des contraintes de la grammaire, de la syntaxe et de toute forme d'enchaînement. D'où « des poignées de mots essentiels sans aucun ordre conventionnel »; « d'immenses filets d'analogies sur le monde, donnant ainsi le fond analogique et essentiel de la vie télégraphiquement ». Voir le manifeste concerné in Lista, Giovanni, *Futurisme. Manifestes, proclamations, documents*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1973, p. 144.

Les mots en liberté – noms ou groupes nominaux juxtaposés, sans ponctuation, souvent à des possibilités minces d'intersection isotopique, sont rares. L'exemple qui suit peut être interprété – grâce au contexte qui a amené la signification « usine » – organe sexuel (voir ci-dessus le premier métasémème cité), et des allusions à la guerre – comme l'image à la fois d'une sorte d'enfermement dans la civilisation contemporaine, de l'envie de la sexualité et de la proximité de la guerre :

maisons flûte usines tête rasée (p. 31)

Structures prolongées

Sont concernés par la pluralité contextuelle, donc par la présence d'isotopies, la plupart des parallélismes phonétiques. Et ce bien qu'en raison de leur circularité prosodique élevée et de l'hétérogénéité des contextes qu'ils emploient, ils posent la question de leur acceptabilité sémantique.¹⁷³ Voici plusieurs de ces parallélismes, dont le premier apparaît comme un aphorisme inédit et efficace, le deuxième dénonce une certitude de soi injustifiée, et le dernier, malgré un effet premier de déstabilisation, tisse la signification de la victoire du bas sur le haut et d'un chaos apocalyptique :

a) immense panse pense et pense pense » (p. 30)

b) je suis historique
tu arrives de la Martinique
nous sommes très intelligents
et nous ne sommes pas des Allemands (p. 32)

c) C'est le troupeau des montagnes en chemise dans
notre église qui est la gare de l'Ouest les chevaux se
sont pendus à Bucarest en regardant Mbogo qui monte
sur ses bicyclettes tandis que les cheveux télégraphiques s'enivrent
le prêtre photographe a accouché trois enfants striés
pareils aux violons sur la colline poussent des pan-

173 Les parallélismes phonétiques font partie des attaques de motivation. Le nombre de ceux qui entraînent une cassure isotopique est bien moins élevé que de ceux qui sont isotopiques (3 occurrences, dont « amertume sans église allons allons charbon chameau /.../ dodododododo », p. 30; « porte close sans fraternité nous sommes amers fel /... la fièvre puerpérale dentelles et SO₂H₄ », p. 30). Ce deuxième groupe de parallélismes phonétiques met en place la connotation de la détente par le plaisir prosodique. Pour une analyse plus approfondie des parallélismes phonétiques de *La Première aventure*, voir ma thèse, op. cit., pp. 94-99.

talons un histrion de feuilles lunaires se balance
dans mon armoire (p. 36)

À la pluralité contextuelle appartiennent d'autres structures encore, pour la lecture desquelles un effort interprétatif renforcé est parfois indispensable, comme dans les cas suivants :

a) maisons flûte usine tête rasée
107 quand la nuit vint très tranquillement comme un
scarabée
les lapins entourant la cathédrale drale drale
et tournent jusqu'à ce qu'ils deviennent lumière H₂O
comme les parties septentrionales qui s'enroulent à
Ndjaro (p. 31)

b) les plus étroits parallépipèdes circulent parmi les microbes
les autos et les canards nagent dans l'huile
je veux vous rendre justice (p. 33)

c) on enroule l'arc-en-ciel les pendus se vaporisent
le nombril le soleil se rétrécit
et l'étudiant mesura sa dernière intensité
il était tout de même amoureux et il creva (p. 33)

Malgré les attaques de motivation présentes dans l'exemple *a* et les actions inédites de *b* et *c*, ces extraits sont interprétables comme possédant une thématique au fond unique, celle d'une situation grave : *a* – menace (cf. l'image de la civilisation traquée par la bestialité) et mouvement anarchique amenant anéantissement ; *b* – monde à l'envers ; *c* – apocalypse.

De manière plus générale, les passages cités sont, suite aux exemples des ruptures thématiques cités ci-dessus, une nouvelle preuve du fait que le réseau thématique fécond découvert lors de l'analyse des attaques de motivation – une situation négative provoquant le malaise – est propre du texte tel quel.

3.2.2.3 Genres

Concernant les genres au sens général, c'est dès le premier abord que se manifeste leur hétérogénéité : texte à apparence dramatique, mais qui semble privilégier la poésie et la prose. Hormis cela, le texte contient des genres au sens plus restreint. C'est à un de ceux-ci que les lignes suivantes se pencheront d'emblée, vu qu'il domine le texte les genres basiques confondus : le genre argumentatif.

Ensuite, je m'intéresserai aux spécificités des passages non argumentatifs et enfin, à la présence du dialogue.

3.2.2.3.1 Genre argumentatif

Dans les macro-parties poétiques, sont dotés de traits argumentatifs plusieurs segments, ou des parties prolongées de certains segments, à caractéristiques diverses (8 occurrences, représentant approximativement 1/6 du matériau des parties poétiques). Quant au manifeste, celui-ci est argumentatif dans sa totalité.

Toutes ces structures contiennent – uniquement, ou avec abondance – le discours symbolique; la grande plupart de l'argumentation ne se déroule donc pas de manière directe. Les contextes engagés, souvent pour le moins surprenants, peuvent entraîner un effet de plaisir et d'amusement et empêcher la mise en place d'un plat didactisme, tout comme orchestrer un brouillage intellectuel et le besoin d'un effort interprétatif renforcé. Toutes les structures concernées, en outre, disposent de propriétés prosodiques efficaces et globalement d'une force perlocutoire de taille. L'examen de leurs spécificités suit.

A. Structures poétiques

Les 8 occurrences, assez courtes (3–7 vers), se proposent au classement suivant :

a) Séquences à comique de caractères (s'en prenant au bourgeois, à l'idéalisme naïf, dont celui de « Mr. le poète » et à la certitude ou au sentiment d'importance de soi). Par exemple :

oiseaux enceints qui font caca sur le bourgeois / le caca est toujours un chameau /
l'enfant est toujours une oie / [...] / oi oi oi oi oi oi oi [...] (p. 32)

b) Aphorisme :

il n'y a pas d'humanité il y a les réverbères et les chiens / dzin aha dzin aha bobobo
Tyao oahii hii hii / hébooum / iéha iého (p. 30)

c) « Manifeste » de la gratuité en tant que partie intégrante de l'art :

il est mort en disant que la farce est un élé / ment poétique
puis ils chantèrent / crocrocrocrocrodril [...] (p. 31)

L'importante force perlocutoire des séquences est due à leur effet plaisant: il s'agit soit de scénarios comiques (a), soit de structures terminées par un gai

rejet, libérateur, du sérieux et de tout intellectualisme (*b, c*). À quoi s'ajoute, d'une part, le fait que la plupart des occurrences sont des micro-fables et qu'elles ne contiennent pas d'attaques de motivation (hormis les interjections et l'écholalie à effet « libérateur »), ce qui permet leur décodage aisé. D'autre part, les propriétés prosodiques de la plupart des occurrences: les séquences à comique de caractères et les vers écholaliques, systématiquement rimés ou à assonance, possèdent la circularité prosodique la plus élevée et le « mètre » le plus court des parties poétiques. Ce qui les distingue immanquablement des structures restantes et fait s'imposer ces genres à l'attention de manière privilégiée.

Est à noter la pluralité de climats concrets que ces occurrences mettent en place – en fonction des groupes retenus, mais aussi à l'intérieur de ceux-ci; pluralité découlant de l'emploi de moyens aussi divers qu'un métasémème inédit, fort pertinent (exemple *b*) ou la parole enfantine, doublée de la négation de la logique conceptuelle comme principe sur lequel est bâti un « poème » entier (*a*).

Fortes des propriétés évoquées, les séquences argumentatives poétiques ont au sein de leurs macroparties respectives un rôle compositionnel majeur: dans le texte « à délire interprétatif », il s'agit de sortes d'agréables points de repère. En outre, leur caractère plaisant empêche que leurs messages – critiques ou dévoilant un programme – aient l'apparence d'un plat didactisme.

Enfin, la pénétration, au sein des passages argumentatifs poétiques, de la structure interprétable comme un élément concernant le programme Dada (exemple *c*; alors qu'à part cette occurrence, l'intégralité du programme Dada est concentrée dans le manifeste, semble d'importance. Cet élément représente, au sein de la diversité thématique de la longue partie poétique, le lien le plus direct avec la partie-manifeste. Ce qui suggère, ensemble avec la valeur, évoquée ci-dessus, des poèmes argumentatifs comme des points de repère de l'interprétation suggère, que le dramatisme efficace de *La Première aventure*, dévoilé déjà à plusieurs reprises, serait relayé par des propriétés compositionnelles non moins heureuses.

B. Manifeste (pp. 33–35)

Un manifeste, par définition, entraîne l'attente d'un discours clair et univoque, d'une argumentation directe. Cette attente se voit provoquée également par le manifeste de *La Première aventure*. En une mesure importante même; vu l'apparence, par rapport à la macro-partie poétique qui le précède, de retour à l'ordre qu'ont ses premières lignes: ponctuation, connecteurs logiques, organisation des phrases en subordonnées complétives, séparées par un point virgule. Or cette illusion d'une argumentation habituelle se dissipe vite.

Un fort effet de déstabilisation revient d'abord à la présence des impertinences logiques et à une proportion, une hétérogénéité et une radicalité déroutantes du discours symbolique (à pluralité contextuelle). Ces propriétés sont observables

dès le début (pp. 33–34). Ainsi, le discours symbolique est lardé d'une « logique » et d'images inédites excitant l'attention par leur apparence absurde et s'imposant d'autant plus qu'elles sont aisément visualisables. Elles se fondent sur une union burlesque de l'intellectuel et de ce qui est par excellence matériel, en présentant Dada avec une méthode piquante – au moyen d'éléments propres voire d'attributs du monde bourgeois. Ce qui orchestre une féroce raillerie de ce statut social. Voici quelques exemples, provenant de la première partie du manifeste :

Dada est l'art sans pantoufles ni parallèle qui est contre et pour l'unité et décidément contre le futur

nous savons sagement que nos cerveaux deviendront les coussins douillets que notre anti-dogmatisme est aussi exclusiviste que le fonctionnaire

c'est le balcon de Dada, je vous assure.

Ces images évoluent parfois en des scénarios dynamiques et théâtraux. Ces scénarios se font retenir également par leur effet de provocation, découlant du rejet de toute bienséance :

nous voulons dorénavant chier en couleurs diverses pour orner le jardin zoologique de l'art, de tous les drapeaux des consulats

Nous sommes directeurs de cirque et sifflons parmi les vents des foires, parmi les couvents prostitutions théâtres réalités sentiments restaurants

c'est le balcon de Dada, je vous assure. D'où l'on peut trancher comme un séraphin dans le bain populaire, pour pisser et comprendre la parabole [...].

Ensuite, la déstabilisation que provoque le manifeste dans sa première partie découle de l'hétérogénéité des stratégies discursives. On y trouve, juxtaposés de manière très serrée, des constats généraux et, sans aucun lien explicite, leurs applications sur un cas particulier ; un aveu ; une allégorie pertinente ; une séquence mystificatrice et un développement narratif à apparence gratuite :

Dada est notre intensité qui érige ses baïonnettes sans conséquence la tête Sumatrale du bébé allemand ; Dada est l'art sans pantoufles ni parallèle ; qui est contre et pour l'unité et décidément contre le futur ; nous savons sagement que nos cerveaux deviendront les coussins douillets que notre anti-dogmatisme est aussi exclusiviste que le fonctionnaire que nous ne sommes pas libres et que nous crions liberté Nécessité sévère sans discipline ni morale et crachons sur l'humanité. Dada reste dans le cadre européen des faiblesses, c'est tout de même de la merde, mais nous voulons dorénavant chier

en couleurs diverses pour orner le jardin zoologique de l'art, de tous les drapeaux des consulats do do bong hiho aho hiho aho. Nous déclarons que la voiture est un sentiment qui nous a assez choyé dans les lenteurs de ses abstractions et les transatlantiques et les bruits et les idées. Nous sommes directeurs de cirque et sifflons parmi les vents des foires, parmi les couvents prostitutions théâtres réalités sentiments restaurants Hohohihihioho Bang Bang. Cependant nous extériorisons la facilité nous cherchons l'essence centrale et nous sommes contents pouvant la cacher; nous ne voulons pas dompter les fenêtres de l'élite merveilleuse car Dada n'existe pour personne, et nous voulons que tout le monde comprenne cela car c'est le balcon de Dada, je vous assure. D'où l'on peut descendre en tranchant l'air entrer comme un séraphin dans le bain populaire pour pisser et comprendre la parabole Dada n'est pas n'est pas folie – ni sagesse – ni ironie [...].

Cette pluralité de stratégies discursives, doublée d'attaques de motivation et d'un discours symbolique à valeur de choc, entraîne de la part du récepteur le contraire de l'effet habituel d'un manifeste: le besoin d'un effort interprétatif considérablement renforcé. Qui plus est, les violations de la logique conceptuelle, la constante hésitation entre vérité et mystification et le rejet de la bienséance attribuent à la première partie du manifeste l'effet d'une attaque. À quoi contribue aussi le côté prosodique, les chaînes d'interjections provoquant la sensation d'une agression. Ainsi, malgré quelques images introduisant au début de la séquence plaisamment des tares bourgeoises, la possibilité d'une détente est ici pour le récepteur fort réduite.

Hormis l'effet vigoureusement déstabilisateur, la diversité des stratégies discursives entraîne aussi un dynamisme continu. Elle a ainsi un intérêt dramatique, auquel contribuent de manière importante les « scénarios » observés ci-dessus.

Ajoutons que la séquence observée, malgré son effet de brouillage intellectuel et d'agression, est pratiquement dans son entier décodable, et ce comme rassemblant plusieurs axes thématiques qui présentent Dada. Les voici :

- La valeur majeure qu'a Dada pour ses fondateurs: « notre intensité »;
- De manière allusive, le contexte de la naissance de Dada, la Grande Guerre;
- Les traits caractéristiques de Dada: un art qui ne se veut pas limité par une convention quelconque, bourgeoise surtout, et se base sur la contradiction et le refus du « futur » (sans doute futur que réserve la société contemporaine);
- Ses limites: caractère excessif (ni les membres de Dada ne seront épargnés d'un destin « bourgeois »); exclusivisme; faiblesse, car Dada est incapable de procurer à l'homme la liberté;
- Ses objectifs: il s'agit au moins d'une tentative de trouver la liberté: « Nécessité sévère », qui équivaut à un plaisir au-delà de la bienséance (« sans discipline ni morale et crachons sur l'humanité »). Un objectif parallèle est de créer un art libre (« dorénavant chier en couleurs diverser pour orner le jardin zoologique de l'art »);

-Ses moyens: un absolutisme anarchiste, accueillant des impertinences logiques ainsi que des contextes disparates et n'hésitant pas devant une mystification (« nous déclarons que la voiture... »¹⁷⁴); un jeu grotesque, théâtral et dynamique, donnant un coup de fouet au monde – cirque, mélangeant le haut et le bas (« couvents prostitutions... »);

-Ses objectifs bis: malgré la « facilité » arborée, une recherche, sans l'exhiber, de quelque chose de profond (« nous cherchons l'essence centrale et nous sommes contents pouvant la cacher »); le refus de devenir une mode ou de rechercher un public à satisfaire – ce qui est interprétable comme ayant une valeur essentielle (« c'est le balcon de Dada »); refus de l'ésotérisme (« d'où on peut trancher comme un séraphin... »¹⁷⁵); refus d'autoévaluation (« n'est pas folie – ni sagesse – ni ironie »; « ne signifie rien » comme dira Tzara ailleurs).

Ainsi, ce premier tiers du manifeste dispose d'une structure profonde quasiment cartésienne, mais qui est considérablement malmenée au moyen de nombre d'« amortisseurs de logique » divers. Sa réception se voit donc ralentie, de manière à ce qu'elle vient bien après les sensations du brouillage intellectuel et de l'attaque et, surtout dans une confrontation orale au texte, ne peut s'effectuer que de manière intuitive et partielle. Or cet arrière-fond de l'attention que la structure profonde parvient à atteindre a un rôle inégalable: bien que sa perception soit partielle, la structure profonde avertit le récepteur que l'attaque et le brouillage dont il est l'objet n'est pas aléatoire, qu'elle est au contraire motivée par des observations pertinentes et souvent on ne peut plus incisives. Fait qui à son tour renforce, et non peu, l'effet d'attaque.

La composition dont le manifeste est doté dans les parties qui suivent représente à son tour une attaque à la forme habituelle d'un manifeste, car il s'agit d'un collage de genres: allégorie en prose devenant à la fin prose rimée, allégorie en vers rimés et enfin retour à la stratégie d'un « manifeste ». Les deux allégories (p. 34) représentent par rapport au segment initial une importante récréation, sémantique ainsi que prosodique. Comme l'ont fait remarquer la plupart des études consacrées à *La Première aventure*, les sujets de ces « morceaux » sont d'abord l'âge d'or de l'art, où l'art était un jeu aussi authentique que celui des enfants; puis remplacement de l'art par d'autres formes, poursuivant des objectifs bien peu artistiques, et qui en ont trahi l'authenticité:

L'art était un jeu, les enfants assemblaient les mots qui avaient une sonnerie à la fin, puis ils criaient et pleuraient la strophe et lui mettaient des bottines des poupées et et

174 Mystification qui est d'ailleurs lisible comme une parodie du manifeste futuriste de 1909, dont l'écho est ici assez clairement perceptible. À ce sujet, voir Lista, Giovanni, *op. cit.*, pp. 87–89.

175 C'est ce développement narratif dont la lisibilité est la plus ouverte et qui pourrait aussi bien être interprété, à juste titre, comme un développement gratuit et provocateur.

la strophe devint reine pour mourir un peu, et la reine devint baleine et les enfants couraient à prendre haleine.

Puis vinrent les grands Ambassadeurs du sentiment

Psychologie psychologie hihhi

Sciences Science Science

Vive la France

Nous ne sommes pas naïfs

Nous sommes successifs

Nous sommes exclusifs

Nous ne sommes pas simples

Et nous savons bien discuter l'intelligence

Est à noter, dans ces passages aussi, qu'il s'agit de scénarios irrésistiblement visualisables en raison de leur caractère matériel, doublé d'une apparence absurde et, ici aussi, de leur caractère dynamique, de scénarios – d'où une force perlocutoire qui va s'intensifiant.¹⁷⁶

Enfin, le manifeste se clôt sur un bref passage en prose (p. 35):

L'art n'est pas sérieux, je vous assure, et si nous montrons le sud pour dire doctement l'art nègre sans humanité c'est pour vous faire du plaisir, mes bons auditeurs [...].

Cette affirmation enchaîne donc sur le contenu de la deuxième allégorie, tout en revenant à la stratégie d'un discours qui désoriente par une juxtaposition de phrases à rapports relâchés, à tel point que l'interprétation se voit considérablement obscurcie (« je vous assure, et si nous montrons le sud... ») et par des formulations à apparence de mystification (« si nous montrons le sud pour dire doctement l'art nègre sans humanité c'est pour vous faire du plaisir, mes bons auditeurs »). Ce point final, tout en confirmant la stratégie de la déstabilisation du récepteur, n'en véhicule pas moins plusieurs messages d'importance: d'abord, un principe qui est pour Dada essentiel, puis une allusion à « l'art nègre », sans doute pour ses qualités de liberté et d'authenticité auxquelles les Dada étaient sensibles.

Ajoutons que la composition du manifeste au moyen de la juxtaposition des quatre séquences-genres produit, discrètement, un dernier message: non seulement que l'art tel qu'il est habituellement pratiqué ne vaut pas. Mais également, que Dada est là pour remédier à cet état de choses.

176 Cette gradation revient aux caractéristiques du poème, parodique: son efficacité se voit soulignée, parallèlement aux poèmes parodiques observés dans les parties exclusivement poétiques de *La Première aventure*, par le choix des rimes, arborant les « objectifs » de l'art (Science / France) et par le « mètre » court.

En somme, le manifeste est doté d'un dramatisme porteur; par rapport aux structures argumentatives poétiques, il représente de loin un pic perlocutoire. C'est que ce texte, dont la longueur déjà lui attribue une position de taille, met en place une brutale attaque entraînant systématiquement une déstabilisation et le danger tantôt d'une offense directe, tantôt de la mystification; attaque mise en valeur par une recreation, au milieu, intellectuelle tout comme prosodique. La puissance perlocutoire est relayée par une diversité de moyens discursifs, à effet de dynamisme, images absurdes et par plusieurs scénarios à contenu par excellence théâtral; hormis cela, par une structure profonde implacablement pertinente. Enfin, la force perlocutoire découle aussi de la juxtaposition de quatre structures représentant des genres spécifiques. Ce procédé, hormis le fait qu'il fait se succéder des passages à effets foncièrement différents, formule aussi, implicitement, des rapports logiques.

3.2.2.3.2 Suggestions poétiques de malaise

Dans les macroparties poétiques, hormis les 7 occurrences argumentatives, pratiquement la totalité des structures restantes suggèrent un sérieux à malaise, allant de la faiblesse jusqu'aux images du monde à l'envers et des séquences apocalyptiques. Ponctuellement, il s'agit d'allégories, aisément décodables :

[...] les vice-rois des nuits / [...] ils ont perdu les bras Manangara / [...] à Matzacas la coccinelle est plus grosse que l'hémi-sphère cérébral [...]»; «oi oi oi oiseau / qui dances sur la bosse du chameau / les éléphants verts de ta sensibilité / tremblent chacun sur un poteau télégraphique / les quatre pieds cloués ensemble (p. 35)

La grande plupart de ces structures néanmoins ne s'engagent pas dans un genre plus précis. Souvent dotées d'attaques de motivation y compris celles qui sont les plus déroutantes, disposant d'un discours symbolique fort ouvert, elles instaurent l'impression d'un chaos interprétatif. Par exemple :

j'ai sur le sein 5 tant de belles taches / au bord 16 blessés les robes 7 des anges / en arc-en-ciel cendre 4
(p. 32)

cet oiseau est venu blanc et fiévreux [...] (p. 35)

Le contenu à incertitude d'interprétation se place en contrepoint des parties argumentatives, aisément décodables. Ainsi, la signification tout comme la force perlocutoire des suggestions de malaise «à chaos interprétatif» se voit d'emblée perçue souvent de manière intuitive. Néanmoins, on l'a vu dans les chapitres précédents, ces séquences, avec leurs moyens hors du commun, parviennent

à orchestrer dans les parties poétiques plusieurs pics perlocutoires. Fortes de leurs moyens inédits et de propriétés prosodiques expressives, elles savent en outre « recycler » la puissance du lieu commun.

Ainsi, le contrepoint dans l'ouverture symbolique et dans la régularité prosodique entre les suggestions de malaise et les parties argumentatives, et, au niveau des suggestions de malaise seules, la pluralité contextuelle déroutante et celle des moyens prosodiques, confirment l'hypothèse, émise ci-dessus, d'une composition particulièrement efficace de *La Première aventure*.

Parallèlement, se voit confirmée la supposition formulée dans les pages précédentes, posant que dans *La Première aventure*, sur le plan thématique, ce sont les messages de malaise qui de loin prévalent (rappelons que le malaise est exprimé aussi par certaines structures argumentatives, un aphorisme et des confessions – aphorismes).

3.2.2.3.3 Dialogue

Le fait que nombreuses des répliques emploient la première ou la deuxième personne (du singulier ou du pluriel) invite à se poser la question de la présence du genre dramatique, sous forme du dialogue, ou plutôt de plusieurs micro-dialogues. Rappelons que sont interprétables comme dialogue non seulement une succession de segments à apparence de bouclages,¹⁷⁷ mais aussi le monologue, l'adresse à l'interlocuteur, voire le régime de communication implicite: un monologue muni d'adresses à l'interlocuteur. Dans les adresses à l'interlocuteur et la communication implicite, l'emploi de la deuxième personne peut « jeter » dans l'action tout récepteur, y compris le lecteur / spectateur (tandis que la première personne contribue au climat d'un échange). À ce titre, ces deux formes implicites du dialogue sont souvent recherchées par le genre de la performance.

La recherche de ces différentes formes du dialogue fait apparaître qu'elles sont présentes dans bien plus que la majorité du texte. Des 25 segments, 16 en sont concernés; dont un, le manifeste, équivaut à un tiers du texte tout court et représente le pic perlocutoire de ses parties argumentatives. Certes, les bouclages sont rares. Mais en dehors de ceux-ci, on trouve d'une part la communication implicite, et ce dans des passages de longueur assez importante (dont encore une fois le manifeste). D'autre part, sont présents le monologue et les adresses à l'interlocuteur.

Un tel ensemble de formes du dialogue paraît tout à fait à même d'être exploité en vue d'une performance. Les bouclages, la communication implicite et les adresses à l'interlocuteur attribuent au texte une dimension scénique. De leur

177 Pour la définition du bouclage, voir la note 19. Dans un texte dont les significations sont, surtout de prime abord, peu certaines, l'interprétation de certains couples de segments comme bouclages peut certes avoir un côté virtuel. Cependant, même une possibilité de dialogue entraîne un potentiel scénique, lequel, justement, cet essai s'est proposé d'interroger.

côté, les passages à charge la moins « dialogique », les monologues seuls, mettent en place d'une part un climat de confession. De l'autre, vu qu'ils alternent avec des passages à la troisième personne, ils engendrent un contrepoint proximité subjective / détachement, et ainsi un dynamisme dramatiquement porteur. Ces contrastes sont les plus palpables lorsque les monologues, dont la grande plupart suggèrent des situations négatives provoquant un malaise, voisinent avec le comique de caractères. Non seulement en raison du contenu, mais aussi puisque les monologues disposent des formes les moins régulières, qu'ils affichent un symbolisme ouvert provoquant l'impression de chaos, et sauf une exception ponctuelle, ils se servent du temps du présent. Tandis que les poèmes à comique de caractères ont la régularité prosodique la plus élevée du texte, mettent en place un symbolisme plutôt aisément décodable, la troisième personne et le passé. Des contrastes similaires se produisent également au sein du manifeste.¹⁷⁸

Concernant le manifeste également, l'intérêt théâtral des passages monologiques se voit considérablement renforcé par l'emploi d'interjections, propres du discours direct (« nous sommes directeurs de cirque et sifflons... Hohohohihioho Bang Bang »; « Puis vinrent les grands Ambassadeurs du sentiment / Psychologie psychologie hi hi hi... nous ne sommes pas naïfs [...] », etc.)¹⁷⁹

À présent, j'étudierai les passages qui sont du point de vue du dialogue les plus porteurs.

A. Dialogue à bouclage

Les bouclages apparaissent dans la partie poétique et concernent trois couples de répliques. Les deux premières occurrences sont représentées par quatre segments qui se succèdent :

pénètre le désert
 creuse en hurlant le chemin dans le sable gluant
 écoute la vibration
 la sangsue et le staphylin
 Mataoi Lunda Ngami avec l'empressement d'un
 enfant qui se tue

178 Le premier segment, en prose, use de la communication implicite et du présent; la première partie de l'allégorie qui suit produit un détachement de la subjectivité au moyen de la troisième personne et du passé. La deuxième partie de l'allégorie, rimée, représente, suite au premier vers « d'introduction », un sketch entièrement monologique, à nouveau au présent. L'intérêt théâtral de ce dernier morceau se renforce vu l'emploi d'interjections propres du discours direct (« Psychologie psychologie hihhi »).

179 Ces interjections, à la différence de nombreux passages dans les macroparties poétiques, n'entraînent pas des court-circuits isotopiques. Souvent, elles font considérablement augmenter la force perlocutoire des énoncés.

masques et neiges pourrissantes cirque Pskow
je pousse usine dans le cirque Pskow
l'organe sexuel est carré est de plomb est plus gros
que le volcan et s'envole au-dessus de Mgabati
portugal débarcadère tropical et parthénogénèse
issues des crevasses des lointaines montagnes
de longues chose de plomb qui se cachent

Toundi-a-voua
Soco Bgäi Affahou

Farafamgama Soco Bgäi Affahou (p. 29)

Les deux premiers segments, malgré les attaques de motivation comme les vers à cases pleines (« la sangsue... », « portugale... ») et le syntagme à apparence d'impertinence syntaxique (« cirque Pskow »), malgré la grosse métaphore (« usine »), peuvent être considérés comme isotopiques, avec la possibilité d'une intersection sémique réciproque.

L'isotopie du premier segment se tisse dès l'adresse à l'interlocuteur initiale et consiste dans une invitation à un chemin devant se faire « en hurlant » à travers un terrain pratiquement impénétrable, le « désert » et « le sable gluant ». Mystérieux et périlleux, devant se faire certes avec un acharnement et une candeur enfantins, mais presque au prix de la mort (« avec l'empressement d'un / enfant qui se tue »), ce chemin est interprétable comme un rite de passage. Le destinataire de l'invitation n'est guère précisé et équivaut donc à tout récepteur, personnage aussi bien que lecteur / spectateur, ce qui attribue à ce segment un potentiel scénique intéressant. Cette dimension scénique, unie au dynamisme palpable dès le premier mot et aux connotations de mystère et jusqu'à de danger suprême¹⁸⁰ est une combinaison perlocutoirement puissante qui « happe » immédiatement le récepteur.

Le deuxième segment est décodable comme une réponse à cette invitation, spécifiant la nature du chemin évoqué : chemin vers l'orgasme. Le mystère et la tension des vers précédents parviennent donc ici à une décharge, néanmoins l'atmosphère de l'énigme et d'une suggestivité intuitive ne se voit nullement relâchée. À quoi contribuent tant les défis à la logique représentés par les attaques de motivation que la prosodie entraînant découlant abondamment de ces mêmes attaques.

Le troisième et le quatrième segment sont constitués uniquement de cases vides, et ont ainsi l'apparence d'un code à part entière, d'une langue autre. Est

180 Le mystère ainsi que la menace découlent tant du caractère de l'action décrite que de l'effet prosodique des attaques de motivation. À noter est l'allitération connotant d'abord menace (cases pleines), puis plaisir par dépaysement « exotique » (cases vides).

à noter que la dernière « réplique » consiste d'abord d'un signifiant nouveau, mais auquel succède la chaîne de signifiants de la partie finale du segment précédent. Ce qui, ensemble avec la brièveté des deux « répliques », suggère une interprétation tentante : le dernier segment représenterait une réaction au précédent.

Si les deux premiers segments exigent un effort intellectuel, le dialogue par cases vides représente par rapport à cet effort une détente. Tout en intensifiant, vu son « matériau », l'atmosphère d'une suggestivité intuitive. C'est que ce deuxième couple de « répliques » est un important déclencheur de l'imagination : vides de sens¹⁸¹, les cases vides sont virtuellement remplissables de tout sens, tout en gardant leur nature d'énigmes.

En somme, ce dialogue à quatre répliques est doté d'une composition dramatiquement et théâtralement porteuse.

Ajoutons qu'à ce dialogue participent trois personnages. Un personnage identique se charge du premier et du dernier segment, ce qui fait augmenter l'impression que les quatre segments représentent non deux micro-dialogues indépendants, mais bel et bien un seul échange, tout en renforçant la dramaticité de ce passage tel quel.¹⁸²

Le dernier bouclage que le texte contient est le suivant :

il n'y a pas d'humanité il y a les réverbères et les
chiens
dzin aha dzin aha bobobo Tyao oahii hii hii héboum
iéha iého

incontestablement (p. 30)

Ce micro-dialogue a été évoqué dans la plupart des études concernant *La Première aventure*. Or la première réplique y était présentée de manière incomplète, seulement sous la forme du vers à interjections. Ce qui a mené à l'interprétation de la réplique suivante comme d'un non-bouclage, à effet de provocation. En revanche, si l'on prend en considération la première réplique en entier, l'effet change. « Incontestablement » se lit ainsi comme une réaction au constat aphoristique d'une tare provoquant malaise (dans lequel la forme même de l'aphorisme ainsi que la chaîne d'interjections qui suit ont un rôle de détente, empêchant le surgissement d'un pathos indésirable). Cette « réponse » peut être appréhendée d'une part comme un gag clownesque : bouclage avec les interjections, attribuant à leur

181 Fait constaté par Henri Béhar dans « À mots découverts », et repris par Katherine Papachristos.

182 Je me pencherai sur les sujets concrets participant aux dialogues dans la partie qui sera consacrée aux personnages.

chaîne sans contenu sémantique la valeur d'argument logique. L'effet de ce gag, vu le constat de négativité de la réplique précédente, peut être non seulement la provocation, mais aussi un gai rejet du sérieux, de la négativité et de tout intellectualisme. D'autre part, « Incontestablement » peut se lire comme une riposte ironique, en bouclage avec la partie aphoristique. Quoi qu'il en soit, cette réponse neutralise définitivement la moindre possibilité de pathos que l'aphorisme, malgré ses éléments dédramatisateurs, est à même de provoquer.

B. Dialogue implicite « renforcé » : adresses à l'interlocuteur, communication implicite (je / tu, nous / vous)

a) Adresses à l'interlocuteur

Des adresses à l'interlocuteur seules, plutôt rares, sont concernées les parties poétiques. L'interlocuteur peut y apparaître sans qualificatifs¹⁸³ ainsi qu'avec ceux-ci.

Les structures où l'interlocuteur est précisé ont une force perlocutoire intense. Ceci est dû tant aux connotations qui se dégagent des appellations et des caractéristiques de l'interlocuteur qu'au contenu narratif des passages concernés, dont :

oi oi oi oi oiseau
qui chantes sur la bosse du chameau
les éléphants verts de ta sensibilité
tremblent chacun sur un poteau télégraphique
les quatre pieds cloués ensemble (p. 35)

L'identité animale de l'interlocuteur est ici interprétable, notamment vu le caractère métaphorique du morceau cité tel quel, comme une métaphore de l'homme. Mettant en valeur surtout le caractère « céleste » du personnage (ou son aspiration au ciel), cette métaphore attribue à la mention de l'interlocuteur un caractère par excellence expressif, tout en intensifiant la force perlocutoire de l'allégorie entière, en elle-même angoissante. En outre, l'appellation de l'interlocuteur est suffisamment large pour qu'il puisse se confondre à tout récepteur, y compris le public, ce qui a pour résultat une efficacité discrètement, théâtrale.

183 L'interlocuteur sans précisions (« tu, vous ») est employé dans quelques suggestions de malaise (3 segments). L'adresse y a un effet assez discret. Néanmoins elle bâtit systématiquement la partie finale de ces répliques, tel un coda qui intensifie l'expressivité du passage qu'il clôt. Par exemple : « là où l'oiseau nuit 1000 chante sur le grillage / où oiseau nuit chante avec l'archange / où oiseau nuit chante pour les apaches / et tu as gelé près de ma belle chanson / dans un magasin de verreries ».

b) *Communication implicite*

Ce régime de communication apparaît surtout dans le plus long des nombreux segments apocalyptiques dont le texte dispose, ainsi que dans le manifeste.¹⁸⁴ La force perlocutoire de la communication implicite est intense, en outre en raison de la présence de plusieurs éléments sémantiques tout comme grammaticaux qui la mettent en valeur. Dans les deux cas, il s'agit des caractéristiques de l'interlocuteur, d'un contenu (en partie) narratif et de l'impératif. En outre, l'apocalypse se sert de possessifs; le manifeste, de constructions verbales suggérant communication et de l'alternance de pronoms- sujet.

Apocalypse

regarde les fenêtres qui s'enroulent comme des girafes
 tournent se multiplient hexagones grimpent tortues
 la lune se gonfle marsupial et devient chien
 l'ara et le cacatoès admirent le chien
 un lys vient d'éclorre dans le trou de son cul.
 c'est le troupeau des montagnes en chemise dans
notre église qui est la gare de l'Ouest les chevaux se
 sont pendus à Bucarest en regardant Mbogo qui monte
 sur ses bicyclettes tandis que les cheveux télégraphiques s'enivrent
 le prêtre photographe a accouché trois enfants striés
 pareils aux violons sur la colline poussent des pan-
 talons un histrion de feuilles lunaires se balance
 dans **mon** armoire
 – **ma belle enfant** aux seins de verre aux bras pa-
 rallèles de cendre, **racommode-moi** l'estomac il
 faut
 vendre la poupée
 [...] (p. 36)

L'adresse à l'interlocuteur se sert ici d'un riche éventail de caractéristiques. Beauté, pureté et fragilité, mais aussi abattement lugubre (« bras pa- / rallèles de cendre »). Ainsi, cet être-quintessence de la douceur n'est pas épargné d'une dégradation fatale, mise en scène dès le début du segment. Le résultat en est, comme dans le cas précédent de l'interlocuteur – « oiseau », une considérable

184 Hormis ceux-ci, la communication implicite connaît une occurrence ponctuelle dans le segment à parallélisme phonétique « je suis historique / tu arrives de la Martinique / nous sommes très intelligents / et nous ne sommes pas des allemands », étudié dans le chapitre consacré aux attaques de motivation.

augmentation de la force perlocutoire et de l'effet de malaise. En outre, l'interlocuteur, malgré ses spécifications, peut ici également se confondre à tout récepteur, y compris le public, ce qui attribue à ce passage une certaine efficacité scénique.

C'est aussi la caractéristique du sujet à la première personne, demandeur du « raccommodement », qui contribue à l'intérêt perlocutoire voire discrètement théâtral. « Il faut vendre la poupée » suggère l'interprétation « faire fonctionner ce pantin que je suis », c'est-à-dire une confusion être vivant / matière, à connotations, une fois de plus, d'abattement.

Manifeste

Comme l'ont montré les citations du manifeste dans « Genres », celui-ci est traversé, dans ses parties prosaïques et dans le poème parodique, de nombreuses marques de la présence du sujet, surtout « nous ».

Quant au régime de la communication implicite, celui-ci ne contient pas le pronom « nous », mais, en s'accaparant ainsi davantage l'attention, les couples je / vous voire je / tu. Ces « échanges » concernent deux moments sensibles – la fin de la première partie prosaïque, où s'achève la présentation de ce qu'est Dada (1), et la fin du manifeste tout court (2):

1. [...] Et nous voulons que tout le monde comprenne cela car c'est le balcon de Dada, **je vous assure**. D'où l'on peut entendre les marches militaires et descendre en tranchant l'air comme un séraphin dans le bain populaire, pour pisser et comprendre la parabole Dada n'est pas folie – ni sagesse – ni ironie **regarde-moi, gentil bourgeois**. (p. 34)

2. Mais nous Dada, nous ne sommes pas de leur avis car l'art n'est pas sérieux, **je vous assure**, et si nous montrons le sud pour dire doctement l'art nègre sans humanité c'est **pour vous faire plaisir mes bons auditeurs je vous aime tant, je vous aime tant, je vous assure et vous adore**. (p. 35)

Les adresses à l'interlocuteur ainsi que les appellations de celui-ci renforcent puissamment l'effet d'attaque qu'a le manifeste – et lequel on aperçoit dans les passages cités dans l'alternance brusque d'un climat à apparence de discours sérieux voire bienveillant, de la déstabilisation interprétative et enfin d'une ironie et provocation ouvertes. Dans la partie 1, la déstabilisation survient dès la première métaphore, attaquant le principe de la modalité: « c'est le balcon de Dada ». Suit, immédiatement, une marque de ménagement du récepteur, au moyen de l'implication du sujet comme garant de « l'information » qui vient d'être énoncée: « je vous assure ». Ce qui a, vu le contenu du message « garanti », un effet d'absurdité et fait puissamment grimper la déstabilisation. Puis, toute illusion de ménagement et de clarté interprétative se brise lors du développement narratif du message

énoncé précédemment – développement comique et vulgaire, à la limite de la mystification (« D’où l’on peut... pour pisser »). Cette excursion narrative, certes, retourne « sagement » à l’intentionnalité argumentative (« et pour comprendre la parabole »), or elle est vite prolongée par une appellation méprisante de l’interlocuteur, mise en valeur par un soudain tutoiement et un ordre agressif exprimant la supériorité du sujet (« regarde-moi, gentil bourgeois »). Parallèlement, l’ordre évoqué renforce la théâtralité du passage, par son caractère d’exhortation à une action matérielle.

Après un tel outrage de l’interlocuteur, malgré la pause dans la communication implicite qui sépare les extraits 1 et 2 (« pause » représentée par le glissement de genres), la réception de la partie 2 ne peut se dérouler qu’avec une attente d’attaque. À ce titre, le moment initial où le sujet se porte à nouveau, avec zèle, garant de la vérité du contenu (« je vous assure ») se lit comme fortement ironique. Le climat d’attaque se voit immédiatement confirmé par les structures thématiques, reliées d’une manière proche de la rupture du principe de modalité (« l’art n’est pas sérieux, je vous assure, et si nous montrons le sud... »). Suite à quoi le message bienveillant à destination du public de même que l’appellation bienveillante de celui-ci (« c’est pour vous faire du plaisir, mes bons auditeurs ») ne peuvent que renforcer l’impression d’attaque, en amenant cette attaque à un pic perlocutoire (« je vous assure et vous adore »).

Ainsi, les adresses à l’interlocuteur ont deux rôles qui font puissamment s’élever l’intérêt scénique ainsi que perlocutoire du manifeste. D’abord, attirer l’attention du récepteur en le prenant directement à témoin du message (et ce à des points stratégiques : à la fin de la première partie et à la fin tout court) et provoquer l’impression qu’il s’agit d’un authentique échange. Ensuite, renforcer ce qui semble l’objectif du manifeste : l’état péniblement ridicule du monde ne peut pas être que discours, il doit être également montré. Or aucune démonstration ne peut être plus efficace que celle qui se produit directement sur l’instance du récepteur.

En somme, l’étude des spécificités concernant le dialogue a amplement confirmé que *La Première aventure* dispose d’un réseau raffiné et dynamique d’éléments porteurs en vue d’une performance. Les bouclages, la communication implicite et les adresses à l’interlocuteur, se proposant surtout à une exploitation scénique, se sont montrés susceptibles de créer des passages à une efficacité puissante. Celle-ci découle du concours de plusieurs facteurs, dont surtout les suivants sont à retenir. D’abord, la fréquente dimension de narration ou d’action, et davantage encore, de l’invitation à une action. Puis, les caractéristiques du sujet et de l’interlocuteur, aisément visualisables, ouvertes, pouvant correspondre pratiquement à tout récepteur (et émetteur). Une variante de ces caractéristiques dans le manifeste sont d’une part les caractéristiques ironiques de l’interlocuteur; d’autre part, le zèle avec lequel le sujet se porte garant de la véracité du contenu des messages

énoncés, dont plusieurs à valeur d'outrage ou mystificateurs. Enfin, la pluralité de climats, connue comme une spécificité du texte tout court : énigme, agréable dépaysement se servant de moyens intellectuels (signification) ainsi qu'intuitifs (prosodie), plaisir à apparence d'innocence enfantine cachant une ironie efficace, attaque, résignation abattante.

Enfin, puisque la question du dialogue a ouvert celle de l'intérêt théâtral, précisons qu'une certaine théâtralité – bien qu'il ne s'agisse pas de la scénicité – est propre de nombreux passages du texte, indépendamment des marques de communication. C'est que le manifeste tout comme les parties poétiques (dont les poèmes à comique de caractères ainsi que les apocalypses) mettent en place des images ou scénarios matériels, dynamiques, immédiatement visualisables et s'imposant souvent à l'imagination d'autant plus qu'elles créent des visions hors du commun.

3.2.2.3.4 Bilan

L'examen de ces aspects, réalisé en une mesure importante afin d'établir une proposition de lecture des principaux segments de *La Première aventure*, a abouti à la confirmation des suppositions formulées précédemment. D'abord, le texte est malgré une forte déstabilisation initiale profondément isotopique. Puis, les réseaux thématiques, les multiples tonalités et effets dévoilés lors de l'analyse des attaques de motivation, et partant, l'étonnante force perlocutoire, sont propres bel et bien du texte tout court. Ainsi, des réseaux thématiques, particulièrement abondant est celui de situations négatives, à une étonnante diversité de genres et de tonalités (suggestions de malaise, aphorisme et confessions-aphorismes, plusieurs allégories et une partie du manifeste¹⁸⁵). Il se voit suivi du comique de caractères et des éléments du programme Dada.

L'analyse des genres au sens plus général a apporté deux résultats essentiels. D'abord, le texte, bien que contenant nombre de difficultés voire de pièges dressés à l'effort interprétatif, a une importante dimension argumentative. Le pic perlocutoire des segments argumentatifs est le manifeste, orchestrant la présentation de ce qu'est Dada en tant qu'une démonstration pratique : une attaque de l'instance du récepteur. Tout en parvenant à mettre en œuvre des observations pertinemment mordantes des tares sociales, une détente intellectuelle et prosodique et, implicitement, une conception de l'art et de son évolution. Ensuite, la plupart des segments du texte ont un potentiel dialogique, fortement efficace en vue d'une performance. À quoi contribue le dynamisme résultant de l'alternance de divers régimes du dialogue et de celle qui fait se superposer la subjectivité, procurée par les formes du dialogue, et son détachement qu'entraînent les segments restants.

185 « [...] nous savons sagement [...] que nous ne sommes pas libres et que nous crions liberté Nécessité sévère [...] ».

Afin de parvenir à une proposition de lecture du texte tel quel, ainsi qu'à l'examen de ses effets, il est indispensable de se pencher à présent sur ses segments dans l'ordre dans lequel ils apparaissent, bref sur la composition.

3.2.3 Composition

Au niveau de la macrostructure, le texte a la forme qu'on sait : une vingtaine de segments à apparence de poèmes, dont chacun constitue une réplique indépendante. Les segments – poèmes entourent le manifeste Dada – structure en prose, intégrant aussi la poésie rimée. Le manifeste, « réplique » la plus longue du texte, est placé à l'endroit où dans le théâtre, traditionnellement, culmine le nœud. Ainsi, il partage les parties poétiques en une « ouverture » (exposition, nœud) et en une « clôture » (transition vers le dénouement, dénouement).

Quant à la composition de l'ouverture et de la clôture, il s'agit de structures différentes et complémentaires. L'ouverture est une structure fragmentée qui comprend la plupart des segments du texte, assez courts (23 segments de 1–12 vers). Elle affiche aussi par rapport à la clôture une majorité écrasante des attaques de motivation : seulement ici apparaissent les cases vides et les cases pleines, ainsi que de chaînes d'interjections et des parallélismes phonétiques à cassure isotopique et à mystification. De cette manière, ce sont aussi les effets prosodiques, plus intenses et découlant de « matériaux » considérablement plus variés, qui se voient dans l'ouverture mis en valeur. Enfin, l'ouverture contient la plupart des segments argumentatifs du texte, parmi lesquels l'aphorisme, les confessions-aphorismes et plusieurs des micro-fables exemplaires.

Cette macro-partie met donc en place une atmosphère de choc : détente « exotiquement » dépaysante mais aussi sensations de menace, dues à la prosodie ; brutale déstabilisation provenant des court-circuits et des mises en cause des isotopies ainsi que des constants changements thématiques (provenant surtout de la brièveté des segments). Ces effets se mêlent étroitement de ceux qu'entraînent les structures isotopiques. Constamment mises en cause par le chaos interprétatif et le délire prosodique, celles-ci savent néanmoins s'attirer l'attention en raison de leur décodabilité aisée et par leur force perlocutoire de taille, à laquelle contribue une riche variété de tonalités : sérieux troublant à des degrés d'intensité divers ; joyeux mais féroce comique de caractères ; gratuité plaisante, interprétable lors d'une occurrence comme partie intégrante de l'art. Ainsi, l'ouverture met en place un balancement entre un discours argumentatif, sa destruction et son gai rejet.

De son côté, la clôture contient seulement deux segments dont la longueur équivaut à chaque fois à 4–5 segments de l'ouverture (28 et 35 vers). Elle dispose d'un matériau bien plus discret, la criante hétérogénéité stylistique (cases vides, cases pleines) étant absente. Cependant, la clôture entraîne une mise à mal

bouleversante. Le premier de ses deux longs segments fait apparaître la tragi-comique hétérogénéité thématique extrême, aux dystopies les plus brutales du texte tout court (dues à l'incomplétion de la phrase complexe). Parallèlement, ce segment met en place des structures isotopiques : morceaux de comique de caractères alternant avec une allégorie de l'angoisse, une suggestion de la « maladie jusqu'à la mort » et une caricature de l'angoisse.

Le deuxième et dernier segment contient dans sa première moitié un long parallélisme à apparence automatique, mais décodable comme suggérant une destruction apocalyptique – la plus longue et la plus intense du texte. À cette structure succède un « retour à l'ordre » interprétatif exprimant d'abord la prière de « racommoder l'estomac », puis suggérant que rien n'a changé et enfin, que l'homme est plus proche d'un objet que d'un être humain (« nous sommes devenus des réverbères »).

En somme, les parties poétiques représentent vis-à-vis du manifeste Dada un accompagnement tant sous une forme symboliquement explicative que d'une suggestion intuitive.

L'ouverture, en toile de fond de son délire prosodique et de ses court-circuits isotopiques, joyeux et choquant, apporte un cartésianisme pervers mais pertinent : l'état d'esprit, les expériences et les sentiments dont Dada a surgi, auxquels est collé déjà le premier « morceau » de son programme artistique – la valeur de la « farce ». Contrairement à ce passage jouant en une mesure importante sur une perception intuitive, la clôture concentre l'attention sur le sens. Elle est interprétable comme refondant d'abord les motifs ayant mené à la naissance de Dada, au moyen de l'expression d'un malaise aigu, puis comme mettant en place une vision de destruction apocalyptique, suivie d'une résignation. La plupart des structures de la clôture ont l'intensité perlocutoire la plus élevée du texte, tandis que la partie de la résignation apporte un calme caractéristique à proprement parler d'une fin.

Ce schéma compositionnel est à bien des égards perlocutoirement efficace, qu'il s'agisse de la longueur et de l'emplacement des macro- et micro-parties, de la distribution des attaques de motivation, de celle de la prosodie dépaysante, du couple argumentation / suggestion ainsi que des contenus et significations concrets.

La question se pose de savoir en quelle mesure ce potentiel de la macro-composition se voit prolongé par l'emplacement concret des différents segments-répliques. L'examen du texte fait apparaître qu'au sein des parties fondamentales (ouverture, nœud, clôture), les segments peuvent être ramenés, en fonction des particularités de contenu et génériques, à plusieurs « mouvements », souvent d'ordre de chaînes. Il est possible de les intituler comme il suit.¹⁸⁶

186 Tout en les intégrant dans les catégories fondamentales de la composition dramatique et dans les macro-parties I-III. Dans la liste des mouvements qui suivra, j'indiquerai les macro-parties ainsi que leurs mouvements avec des chiffres (chiffres latins pour les macroparties, arabes pour les mouvements).

I OUVERTURE segments 1-24 (pp. 29-33)

I 1 Échange énigmatique

Segments 1-4 (p.29)

Vers compris: « *pénètre le désert* » (segment 1) – « *Farafamgama Soco Bgai Affahou* » (4)

Contenu: Invitation à un chemin de passage dangereux, frôlant la mort, se révé-
lant enfin être le chemin d'un hénaurme assouvissement sexuel; répliques énig-
matiques.

I 2 Structures en partie dialogiques, dénonçant une « amertume » et quelques- unes de ses causes

Segments 5-9 (pp. 29-30)

Vers compris: « *amertume sans église allons allons charbon chameau* » –
« *la fièvre puerpérale dentelles et SO²H⁴* »

Contenu: Confession – aphorisme à bouclage énigmatique; aphorisme à bou-
clage ironique; confession – aphorisme.

I 3 Allégories et suggestions de malaise entrecoupées de chœurs

Segments 10-16 (pp. 30-32)

Vers compris: « *Tombo Matapo les vice-rois des nuits* » – « *en arc-en-ciel cendre 4* »

Contenu: Allégorie à contenu apocalyptique; poème euphonique tissant l'isoto-
pie du danger de mort; récréation: poème- interjections (chœur); fable exem-
plaire: « montée » d'un héros « dans son désespoir »; structure à apparence d'au-
tomatisme: civilisation traquée par la bestialité; fable exemplaire: la farce en tant
qu'art; récréation: poème- écholalie (chœur); structure – mystification; structure
à apparence d'automatisme: conflit de l'existence terrestre et du désir céleste de
l'homme.

I 4 Comique de caractères rejeté sur des suggestions de malaise à apparence d'automatismes, se clorant sur une structure aisément décodable

Segments 17-24 (pp. 32-33)

Vers compris: « *oiseaux enceints qui font caca sur le bourgeois* » –
« *il était tout de même amoureux et il creva* »

Contenu: Parodie de la certitude de soi; critique du bourgeois; structure à ap-
parence d'automatisme: conflit de « l'énergie du mouvement intérieur » et d'un
lendemain de faiblesse; structure à apparence d'automatisme: augmentation de

masses énormes, menaçantes; récréation prosodique débouchant sur la mystification; structure à apparence d'automatisme: monde à l'envers; structure à apparence d'automatisme entrecoupée d'une récréation prosodique: menace et dégradation; structure aisément décodable, à contenu apocalyptique.

II MANIFESTE

Segment 25: « *Dada est notre intensité* » – « *je vous assure et je vous adore* » (pp. 33–35)

Contenu: Structure en prose: présentation de Dada, de ses motifs, limites, objectifs et moyens, traversée d'attaques du récepteur; structure en prose, se terminant par prose rimée: l'âge d'or de l'art; poème rimé, parodique: perte de l'art dans des efforts conceptualistes; structure en prose: affirmation que l'art n'est pas sérieux, attaque du récepteur.

III CLÔTURE segments 26–27

(pp. 35–37)

III 1 Séquence à « **hétérogénéité thématique extrême** », alliant provocation, comique de caractères et suggestions d'angoisse

Segment 26: « *si l'on peut demander à une vieille dame* » – « *taratatatatata* »

(pp. 35–6)

Contenu: Provocation attaquant la bienséance élémentaire; allégorie de l'angoisse humaine; comique de caractères: idéalisme béat; comique de caractères: poète-demiurge; suggestion de souffrances de guerre, de faiblesse et « maladie jusqu'à la mort »; allégorie comique de l'angoisse et de dégradation humaine (« femme construite en ballons de plus en plus petits » émettant un cri comique); comique de caractères: idéalisme béat.

III 2 Structure apocalyptique à apparence d'automatisme, débouchant sur un passage aisément décodable

Segment 27: « *A Ndumba à Tririloulo à Nkogunlda* » – « *puis ils s'en allèrent* »

(pp. 36–7)

Contenu: Apocalypse; prière de « raccommoder l'estomac »; résignation.

Des caractéristiques de ces mouvements et de leur enchaînement découlent plusieurs spécificités, efficaces perlocutoirement ainsi que scéniquement, auxquelles je me consacrerai à présent.

3.2.3.1 Couples argumentation/suggestion; lisibilité/chaos interprétatif (ouverture)

Cette question mérite d'être creusée avant tout dans l'ouverture, dont les segments ont été étudiés jusqu'à présent plutôt de manière isolée, et certains ne l'ont pas été du tout. Dans l'ouverture donc, la distribution argumentation / suggestion réaffirme l'arrière-fond cartésien du mouvement, tout comme ses propriétés perlocutoirement porteuses, s'ouvrant à une pluralité de tonalités et climats. Comme cartésien peut être interprété le fait que les premiers segments à malaise sont aisément décodables. Davantage, les tout premiers ont la forme argumentative, « d'explication », qui nomme les motifs de ce malaise (I2: aphorisme et confessions- aphorismes; « Il n'y a pas d'humanité il y a les réverbères et les chiens », etc.). Puis vient l'étape de « l'illustration », où les motifs du malaise sont absents. Celle-ci démarre dès le début de I3, par une structure facilement lisible, l'allégorie apocalyptique (« [...] les rois des nuits... »), en poursuivant par des structures surtout de suggestion qui souvent exigent un effort interprétatif renforcé.

Les mêmes passages, dans leur succession, sont stratégiques du point de vue perlocutoire. Si le sujet de la situation négative se voit introduit par des observations proches de l'aphorisme, à effet agréablement plaisant, en revanche les mouvements qui suivent (I3 et I4), soulignent le malaise au moyen d'images intenses. L'étape de « l'illustration » commence bien par une séquence apocalyptique, à laquelle s'ajoutent progressivement des structures à signification de menace, s'achevant sur une nouvelle apocalypse.

Dans les mouvements I3 et I4 est à noter une gradation du climat de l'incertitude d'interprétation: le plus grand nombre des séquences à apparence d'automatismes se place dans I4. La gradation est cependant loin de produire un effet de monotonie, ce qui est dû à l'alternance de genres, de tonalités et de structures plus et moins aisément décodables. Ainsi, dans I3, les deux structures à apparence d'automatismes alternent avec les fables exemplaires, dont une à mystification. Tout effet de malaise, en outre, se voit momentanément dissipé par les deux segments – chœurs, à interjections et à écholalie. Davantage, le mouvement suivant, I4, fait contraster dans sa première partie les tonalités les plus extrêmes de l'ouverture: deux poèmes à comique de caractères, rimés et joyeusement ironiques, puis les suggestions de malaise les plus « automatiques ». Hormis cela, au sein de ce mouvement le plus difficilement décodable, apparaissent tels des points de repère deux séquences lisibles tout à fait aisément. Celles-ci attirent l'attention d'autant plus qu'elles ont un contenu par excellence dramatique, menaçant (la séquence du monde à l'envers, puis la séquence finale, apocalyptique).

3.2.3.2 Pics perlocutoires et leur potentiel narratif (ouverture, clôture)

Les pics perlocutoires, les trois apocalypses, se placent aux points compositionnellement les plus sensibles. Dans l'ouverture, c'est au début même de l'étape de « l'illustration » (désormais apocalypse 1), et à la fin de la macro-séquence entière (apocalypse 2). Dans la clôture, l'apocalypse occupe, dans le dernier segment, la première moitié (apocalypse 3). Cette « chaîne » des apocalypses s'impose donc royalement à l'attention, tout en laissant, suite à l'apocalypse 3, un espace à la fin du texte pouvant s'ouvrir à une exploitation dramatiquement porteuse (ce qui est, on se souvient, justement le cas, dans les séquences de prière et de résignation).

La chaîne des apocalypses est en outre dotée de gradation. Ainsi, l'apocalypse 1 orchestre un affaiblissement spectaculaire des forces physiques ainsi qu'intellectuelles de l'homme, atteignant des personnages qui sont pourtant les détenteurs symboliques de ces forces ; puis, le triomphe de la bestialité sur l'intelligence voire la civilisation.¹⁸⁷ L'apocalypse 2 suggère la fin d'un monde : événements s'opposant aux lois physiques élémentaires dont découle un chaos où le haut s'ouvre au bas, rétrécissement de la partie du corps symbolisant l'origine de la vie, anéantissement de corps célestes dont le soleil, mort d'un être jeune connotant curiosité et pureté.¹⁸⁸ L'apocalypse 3, enfin, met en place un monde en proie à un chaos absolu, amenant le triomphe d'un bas bestial sur le haut : le haut devient le bas ou descend vers le bas, le bas remplace le haut. Ces situations se manifestent sous une forme grotesque en même temps qu'asphyxiante.¹⁸⁹

Dans la dernière apocalypse, l'homme se voit dégradé lui aussi à une union grotesque du haut et du bas. Celle-ci le montre en un spectacle de foire dérisoire (et ce jusque dans les situations les plus chargées de pureté comme la naissance), ou l'anéantit.¹⁹⁰ C'est également la position de l'homme et de l'objet qui progres-

187 « Tombo Matapo les vice-rois des nuits / ils ont perdu les bras Moucangama / ils ont perdu les bras Manangara / à Matzacas la coccinelle est plus grosse que l'hémi- / sphère cérébral / mais où sont les maisons des vice-rois des nuits ».

188 « on enroule l'arc-en-ciel les pendus se vaporisent / le nombril le soleil se rétrécit / et l'étudiant mesura sa dernière intensité / il était tout de même amoureux et il creva ».

189 L'apocalypse entière est citée ci-dessus, dans « Communication implicite ». La force perlocutoire de la bestialité est renforcée surtout par les sèmes d'un mouvement anarchique et incontrôlable, que caractérise un merveilleux inquiétant, puis par la présence d'animaux issus d'un exotisme « primitif ». Ne ressemblant à rien du monde « notre », ils mettent aisément en circulation le sème d'une altérité menaçante (« regarde les fenêtres qui s'enroulent comme des girafes / tournent se multiplient hexagones grimpent tortues / la lune se gonfle marsupial et devient chien / l'ara et le cacatoès admirent le chien / un lys vient d'éclorre dans son cul »).

190 Par exemple : « des oreilles du ventriloque débordent quatre ramoneurs / qui crèvent ensuite comme des melons ; un histrion en feuilles lunaires se balance dans mon armoire... ».

sivement se renverse. Les objets acquièrent la qualité d'êtres vivants tandis que l'homme, statique, passif et mutilé, acquiert celles des objets.¹⁹¹

Une telle gradation suggère une interprétation narrative: une chute qui de plus en plus s'approfondit, finissant par une brutale destruction. Le contenu des apocalypses devient dramatiquement encore plus porteur lorsqu'on le confronte aux passages de l'incipit et du dénouement – d'office des pics perlocutoires aussi – avec lesquels les apocalypses initiale et finale voisinent. On le sait, l'incipit représente l'invitation à un chemin de passage dangereux, frôlant la mort, mais qui doit s'effectuer avec un acharnement et une candeur enfantins; ce chemin de passage mène vers un joyeux assouvissement sexuel, transgressant les bienséances. En revanche, le dénouement met en place un être abattu, proche davantage d'un objet, qui cherche le sauvetage, sans doute au moyen de l'acte sexuel, auprès d'un personnage symbolisant candeur, beauté et pureté. Néanmoins cet être pur est lui aussi atteint d'une raideur abattante. Si l'incipit a mené vers les joies de l'union sexuelle, le dénouement, au contraire, s'achève sur une résignation: «et nous laissons les cerveaux continuer / [...] / et nous sommes devenus des réverbères».

L'interaction des apocalypses et des deux passages compositionnellement et perlocutoirement les plus sensibles qui viennent d'être évoqués permet de lire *La Première aventure* comme la confrontation de la pureté et d'une immense chute apocalyptique, laquelle parvient à dégrader même cette pureté, en la tachant d'une paralysie abattante. Que le texte dans sa totalité – et non seulement des segments isolés, chacun avec un micro-thème distinct et passager – puisse s'ouvrir à une perspective narrative puissante, renforce l'intérêt dramatique de *La Première aventure* de manière cardinale.¹⁹²

Concernant l'intérêt dramatique, ajoutons que l'expression de l'abattante résignation à la fin de la clôture, citée ci-dessus, se voit en vertu du principe de brus-

191 Exemples d'éléments inanimés et d'objets à qualité d'êtres vivants: «c'est le troupeau des montagnes en chemise / dans notre église qui est la gare de l'Ouest»; «sur la colline poussent des pantalons». Exemple de l'image de l'homme mutilé, devenant objet: «le prêtre photographe a accouché trois enfants striés / pareils aux violons».

192 Cette homogénéité narrative se voit puissamment relayée par une homogénéité au niveau de l'imaginaire. À savoir: les spécificités observées surtout dans l'apocalypse 3 sont propres, bien que dans une mesure non également intense, des parties poétiques de *La Première aventure* tout court. Ainsi, la raideur abattante agressive par la bassesse primitive, animale, s'annonce dès «l'exposition», I2, et ce en partie au moyen de l'image qui apparaît aussi dans le dénouement: «Il n'y a pas d'humanité il y a les réverbères et les chiens» (je souligne). La totalité de l'ouverture se voit traversée d'images de la bestialité, à un merveilleux inquiétant, mettant en place des animaux connotant bassesse et un mouvement anarchique, incontrôlable. C'est le cas de l'apocalypse 1, mais aussi de plusieurs séquences «de menace» qui suivent, où, d'abord, les lapins traquent la cathédrale, puis tournent jusqu'à ce qu'ils «deviennent lumière H2O»; où croissent des masses énormes, menaçantes, puis advient un monde à l'envers («les plus étroits parallépipèdes circulent parmi les microbes / les autos et les canards nagent dans l'huile»). L'homme est dans les images menaçantes de l'ouverture présent fort peu. Comme on l'a vu, il sera, dégradé et mutilé, au cœur de l'attention de la clôture; ce qui contribue royalement à la gradation perlocutoire de cette macro-partie.

ques ruptures de tonalités immédiatement exploitée, comme un matériau prosodiquement efficace. Elle provoque ainsi un plaisir irrésistiblement dépaysant, lequel parfait un « coda » humoristique, transformant le drame de soi-même en une plaisante histoire concernant des tiers :

des réverbères
des réverbères
des réverbères
des réverbères
des réverbères
des réverbères
des réverbères
des réverbères
des réverbères
et puis ils s'en allèrent (pp. 36-37)¹⁹³

3.2.3.3 Bouclages et communication implicite (ouverture, clôture)

La distribution de ces formes du dialogue est compositionnellement et scéniquement fort heureuse. Les quatre bouclages du texte se trouvent, l'un après l'autre, au début même de l'ouverture (I1, I2) ; le texte démarre donc de manière dynamique et scéniquement intéressante. D'autant plus que la première réplique consiste dans une suggestive adresse à l'interlocuteur (« Pénètre le désert [...] »), se destinant à un récepteur indéfini et happant donc immédiatement tout récepteur. De son côté, la deuxième partie du micro-dialogue de l'incipit, par cases vides, entraîne la séduisante possibilité d'imaginer sans une limite quelconque.

Les deux bouclages suivants, placés au début de « l'exposition » (I2), y ont un rôle essentiel. Non seulement comme un lien au caractère de l'incipit, mais aussi du point de vue restreint à leur mouvement seul : constitué d'un aphorisme et de confessions-aphorismes, le mouvement apparaîtrait sans ces bouclages comme platement statique.

Quant à la communication implicite, celle-ci, hormis le manifeste, est le propre de la séquence qui succède immédiatement à une structure à contenu apocalyptique. Il s'agit de l'apocalypse 3 – la plus intense, suggérant la chute définitive.

193 À ce titre, la lecture de *La Première aventure* à partir des passages perlocutoirement les plus intenses dans les deux macro-parties poétiques confirme une fois de plus que l'expression d'un sérieux à malaise ne reste jamais de l'ordre du sérieux. Elle sait devenir, paradoxalement, matière quasiment à chansons, en tout cas à plaisir intuitif, prosodique, de même qu'à un plaisir intellectuel dont l'humour. Justement, cette aptitude à ouvrir de manière inattendue le sérieux troublant à un plaisir irrésistible, renforce tant la portée perlocutoire du malaise que le dramatisme du texte tout court.

Proche du dénouement, la communication implicite, concernant une tentative de « réparation », nourrit dans ce passage perlocutoirement et compositionnellement crucial son dramatisme.

3.2.4 Personnages

Il est notoirement connu que les personnages de *La Première aventure* représentent une société fort hétérogène, réunissant des êtres aussi divers que Mr. Cricri, Mr. Bleubleu, Mr. Boumboum, Pipi, Mr. Antipyrine, Npala Garoo, La Femme enceinte, le Directeur, La Parabole et Tristan Tzara. On sait aussi qu'aucune indication scénique n'accompagne ces personnages ni avant ni pendant le déroulement du texte. Ainsi, les indices à partir desquels on peut s'interroger sur un possible intérêt scénique de ces personnages (éléments de corporéité, de caractère, manifestation matérielle de tout ordre), sont rares : noms, « entrées » ou plutôt répartition des voix dont l'épaisseur des répliques, participation aux ruptures auditives, participation aux bouclages et aux autres modes du dialogue. Les lignes suivantes se proposent d'examiner ces indices.

3.2.4.1 Nomination

Les noms font découvrir d'abord des personnages encyclopédiques. À ceux-ci appartiennent d'une part les personnages – types : Mr. Bleubleu, Mr. Cricri et Mr. Boumboum (noms suggérant les jeux écholaliques enfantins, mais aussi des clowns), Npala Garoo (qui paraît provenir de l'univers des « sociétés traditionnelles », dont l'Afrique noire), le Directeur et la Femme enceinte.¹⁹⁴ Hormis les types, un des personnages référentiels dispose d'une identité « documentaire », appartenant à l'époque contemporaine : Tristan Tzara. Malgré leur diversité, les noms des personnages référentiels créent un système complexe, à potentiel théâtralement et dramatiquement efficace. La plupart (Mr. Bleubleu, Mr. Cricri, Mr. Boumboum, Npala Garoo et le Directeur) paraissent appartenir à un même univers, un des importants lieux où surgit la théâtralité pure – le cirque. Celui-ci peut être appréhendé comme un cirque allégorique, « circus mundi », connotant une gaieté non limitée par la bienséance, mais aussi la force primitive, physique, voire animale, de même que la présence d'un maître de jeu.¹⁹⁵ Ce caractère allégorique

194 Ce dernier type est connu, comme le rappelle M. Corvin, du théâtre expressionniste. Quoi qu'il en soit de cette possible inspiration, il est interprétable comme une femme portant son fruit, une nouvelle vie qui germe.

195 Connotations qui correspondent, on le sait, aux caractéristiques principales du texte tel quel. Rappelons en outre que le programme Dada formulé dans le manifeste pose : « Nous sommes directeurs de cirque et sifflons [...] ».

paraît en outre se renforcer par le symbolisme de germe, d'éclosion, que porte le personnage de La Femme enceinte.

Les noms de tous ces types symboliques en proposent des traits de corporéité et / ou d'accoutrement, et permettent tout en dévoilant leurs diverses identités de les distinguer inmanquablement sur scène les uns des autres.¹⁹⁶ Cette possibilité d'une distinction scénique aisée vaut y compris pour le groupe des trois clowns, leurs noms attribuant à chacun d'entre eux une « qualité » expressive, susceptible d'être exploitée par exemple au moyen de l'habillement, de mouvements et attitudes, ou du ton de la voix. En effet, dans le groupe des trois clowns alterne le principe du ciel (Mr. Bleubleu), le principe terrestre (Mr. Boumboum) et un principe qu'il est possible d'appréhender comme intermédiaire, reliant la terre et le ciel, puisque le nom est lisible comme dotant son porteur de traits d'un oiseau (Mr. Cricri).

Ensuite, *La Première aventure* contient trois noms suggérant des personnages non encyclopédiques, tous des négations criantes de la vraisemblance, la plupart attaquant également la bienséance. Il s'agit de deux personifications et d'un nom propre inédits; deux de ces noms provocant, chacun avec un effet distinct, le comique. Ainsi, Pipi, pouvant rappeler par son signifiant innocemment enfantin les jeux écholamiques du texte, n'en désigne pas moins l'acte d'uriner et met en place un comique subversif. Le nom de Mr. Antipyrine – c'est un aspect bien connu de *La Première aventure* – personnifie un médicament, celui que Tzara, comme l'affirment ses biographes, avait l'habitude de prendre pour vaincre ses maux de tête. Ce qui est sans doute à la source du constat de H. Béhar que ce personnage incarne le double de l'auteur. Ajoutons que même en dehors des motifs biographiques, les connotations de ce nom se prêtent à une telle interprétation. Certes, personifiant une substance chimique, le nom crée un effet comique; néanmoins, il dégage également des connotations de pouvoir guérisseur. Le personnage qu'il désigne pourrait donc être interprété comme une image gaiement farcesque du (poète) demiurge: « Mr. Guérisseur ».

Le comique subversif de ces deux personnages non encyclopédiques jette un doute également sur le troisième, affichant un signifié tout à fait sérieux et perlocutoirement fort, d'une fable exemplaire, à morale cachée: La Parole. Or un tel signifié explicite, univoque, n'apparaît-il pas comme presque grossièrement facile? Ainsi, ce personnage ne représenterait-il pas plutôt une dérision de toute

196 Moins simplement décodables sont à la lecture les possibilités théâtrales de Tristan Tzara. Tout lecteur, bien évidemment, ne peut pas associer au nom le physique tzarien ou ses spécificités de diction, certes interprétables, par leur caractère de rupture auditive, comme théâtralement intéressantes. Ce fait semble pourtant sans conséquences négatives sur l'efficacité du rôle. C'est que Tristan Tzara, projection de l'auteur et contrepois par rapport au potentiel allégorique du reste de la société l'entourant, paraît naturellement disposer d'un rôle privilégié, qui le distingue inmanquablement des autres: celui du porteur d'un message essentiel. Ainsi, l'absence d'une marque de spécificité sur le plan des caractéristiques matérialisables sur scène semble aléatoire.

valeur morale, établissant un rapport de parenté mystificateur envers les personnages-abstractions moralisants connus de l'allégorie médiévale ?¹⁹⁷

Subversion, farce, et, à leur lumière, une signification sérieuse à apparence de mystification – de là des connotations expressives qui, d'une part, attribuent à Pipi et à Mr. Antipyrine une place dans l'univers du cirque allégorique, où se rangent la majorité des personnages référentiels. D'autre part, concernant La Parabole, elles lui font dépasser ce domaine thématique, en la proposant surtout comme une clé pour l'interprétation des autres personnages et de la fable. Un tel rôle la range du côté de La Femme enceinte.

Si le potentiel perlocutoire, dramatique, des personnages non référentiels égale voire dépasse celui des personnages référentiels, c'est en revanche la possibilité de les transposer sur scène qui est surtout pour deux d'entre eux problématique. Excrément liquide, mot abstrait déformé, ces « rôles » afin d'être perçus comme tels nécessitent une solution scénique particulière, probablement recourant à un jeu de couleurs, de formes et de bruitages, ou bien narrative, comme par exemple des pancartes avec les noms. Quant à Mr. Antipyrine, sa possible parenté avec le personnage Tristan Tzara permet d'en envisager, que ce soit en exploitant le nom ou non, une apparence scénique assez aisément : un Tzara tourné en dérision.

3.2.4.2 Autres particularités visant la scénicité

À présent, je me consacrerai aux autres aspects à intérêt scénique qui ont été formulés au début du chapitre portant sur les personnages : à la répartition des voix et l'étendue des répliques dont les différents personnages se chargent, à leur participation aux bouclages et aux passages compositionnellement sensibles, et enfin à l'interaction nom / contenu de la réplique.

La répartition des voix correspond aux spécificités de la composition, tout en confirmant voire en précisant l'interprétation des macro-parties et du texte tout court, formulée dans le chapitre précédent. Ainsi, la partie- noyau, le manifeste, est prononcée entièrement par Tristan Tzara – l'unique personnage « documentaire », apparemment porteur du message essentiel. Dans l'ouverture et la clôture, « toiles de fond » intuitives, le texte est distribué parmi les personnages allégoriques. Dans l'ouverture, fort fragmentée, prennent la parole la quasi-tota-

197 Des éditions plus anciennes de *La Première aventure*, dont les *Œuvres complètes I* (1975), mettent implicitement cette interprétation en valeur, en faisant apparaître le nom doté d'un signifiant erroné : « La Parapole » (je souligne). Ce que Henri Béhar a expliqué dans une note des *OCI* comme une faute de frappe que Tzara se serait appropriée – faute qui nourrit en une mesure importante le potentiel comique du nom. Cependant l'édition de *La Première aventure* sur laquelle la présente étude se base, *Dada est tatou. Tout est Dada* (1996), établie par H. Béhar également, emploie l'orthographe non déformée : « La Parabole », ce que je me dois de respecter.

lité des personnages (sauf Tristan Tzara et La Parabole).¹⁹⁸ Ce qui fait apparaître cette macro-partie d'autant plus comme un terrain d'expériences individuelles et diverses menant vers le malaise dont surgit Dada.

Les deux segments de la clôture sont prononcés respectivement par La Parabole et Mr. Antipyrine. Notamment le premier de ces noms dégage un symbolisme qui, à lui seul, attribue à la réplique concernée la valeur d'un message essentiel (de plus, La Parabole ne prend la parole à aucun autre endroit). Or le même nom suggère qu'il faut se garder des jugements faciles. Et en effet, la réplique, au lieu de mettre en place une fable à moralité immédiatement compréhensible, consiste dans la séquence à hétérogénéité thématique extrême : dont vers à provocation, morceaux de comique de caractère (quelques-uns à « moralité » évidente) et scénarios de malaise, sans aucune « issue » morale – mais qui l'emportent par leur caractère asphyxiant sur la totalité des segments précédents. La déception d'attentes qui en découle confirme un trait essentiel de *La Première aventure*, à savoir la multiplicité des plans de signification et la souplesse avec laquelle ceux-ci s'interpénètrent. La déception d'attentes, en outre, sait produire des moments perlocutoirement décisifs. Comme dans la réplique étudiée qui met en place, au lieu d'une « solution », un vigoureux malaise.

Enfin, que la dernière réplique du texte soit prononcée par Mr. Antipyrine, double du porteur du message essentiel, est un choix perlocutoirement puissant, mis en valeur par le caractère farcesque du demiurge preneur de parole ; un choix tout à fait efficace pour un dénouement.

Pour ce qui est de l'épaisseur des répliques, le personnage le plus important, après Tristan Tzara, est son double Mr. Antipyrine. Ce personnage, en même temps, « entre » le plus souvent : à l'intérieur de l'ouverture, il intervient dans une réplique sur trois ou sur deux (8 répliques sur 24 ; cependant il se tait dans l'incipit et à la fin de l'ouverture). Est à noter que c'est justement ce personnage qui est selon l'intitulé du texte son véritable héros, ce qui reviendrait à dire que Tristan Tzara parle de Tristan Tzara, sous forme allégorique.

Après Mr. Antipyrine, l'épaisseur des répliques et les entrées les plus importantes reviennent à part égale aux clowns Mr. Bleubleu et Mr. Cricri (6 répliques pour chacun). Si Mr. Antipyrine intervient plus souvent qu'eux, ce sont en revanche ces clowns qui prennent la parole dans la plupart des moments dramatiquement sensibles : dans les deux premières répliques du texte et la plupart de l'incipit, dans la première réplique évoquant une situation négative à malaise

198 Est également à noter que dans cette partie, les personnages non référentiels, à valeur de subversion, n'apparaissent pas immédiatement. L'incipit (I 1) est confié aux personnages référentiels, ce qui a l'effet non d'une apparition brusque de la subversion, mais d'une sorte de préparation ménageant le récepteur. La subversion sur le plan des personnages apparaît en revanche dès le début de l'exposition (I 2) : le premier et le dernier des trois constats de malaise sont prononcés respectivement par Pipi et Mr. Antipyrine.

ainsi que dans le premier segment à apparence de « texte automatique ». De plus, ils s'engagent dans la plupart des rares dialogues à bouclages (dont la totalité est concentrée justement dans l'incipit). Souvent, leurs répliques s'y succèdent – ce qui les fait apparaître comme un duo. Mr. Bleubleu et Mr. Cricri sont aussi les seuls personnages dont certaines répliques font mention.¹⁹⁹ Lancer et accompagner le développement dramatique du texte, dialoguer et se faire mentionner, voici des propriétés qui établissent intuitivement ce duo comme les véritables héros de la « fable ».

Ajoutons que si l'importance de Mr. Antipyrine, le personnage allégorique essentiel, se trouve en quelque sorte pré-dite dans le titre du texte, il en va de même pour Mr. Bleubleu et Mr. Cricri. *L'aventure de Monsieur Antipyrine* n'est-elle pas *céleste* ? Davantage, le motif du ciel, posé ainsi comme l'enjeu de « l'aventure » que le titre annonce, complèterait, en interaction avec le symbolisme des noms, l'interprétation du contenu des macro-parties poétiques (formulée dans le chapitre « Composition »). Conformément à celle-ci, les deux macro-parties, loin d'être fatalement fragmentées, sont lisibles comme une fable, dont le sujet serait la pureté (ou l'aspiration à la pureté) devenant proie d'une immense chute et dégradée par cette chute. Et c'est justement à la pureté voire à son désir que correspond la caractéristique « céleste » des deux clowns.²⁰⁰ Puisque clowns, grands maladroits, leur tentative de parvenir au ciel serait indissolublement liée au grotesque. Ce qui tient : le grotesque représente une des caractéristiques essentielles du texte tout court. Leur tentative, comme le rapportent les deux mentions des protagonistes, se heurterait à des échecs²⁰¹, en accord avec l'interprétation précédente.

199 Et ce à des endroits compositionnellement sensibles : approximativement à la moitié de l'ouverture (mouvement 2) et de la clôture (deuxième moitié du segment 1). Leurs noms apparaissent dans des micro-fables à signification de malaise. Ainsi, dans une des allégories de l'ouverture on apprend que « le grand nommé Bleubleu grimpe dans son désespoir » (réplique de La Femme enceinte) ; dans le premier segment de la clôture, « Mr. Cricri reçoit la visite de sa fiancée à l'hôpital » (réplique de La Parabole).

200 Comme « désir de la pureté » est interprétable le mouvement vers le ciel, que paraît incarner le personnage à nom d'oiseau, Mr. Cricri. Au-delà de la caractéristique des clowns, le ciel bâtit un réseau thématique à de nombreuses occurrences, perlocutoirement décisives. En effet, quel motif plus efficace pour représenter le *haut* (qui se verra dévoré par le *bas*) ? Ainsi, le ciel voire des êtres ou phénomènes célestes (de manière explicite et implicite) apparaissent par exemple dans : « l'organe sexuel [...] / [...] s'envole au-dessus de Mgabati », « au bord 16 blessés les robes 7 des anges », « pour entrer comme le séraphin dans le bain populaire, pour pisser », « il a tant regardé le ciel que son visage s'aplatissa ». Le motif est royalement exploité dans les parties apocalyptiques : « on enroule l'arc-en-ciel les pendus se vaporisent / le nombril le soleil se rétrécit [...] », « regarde les fenêtres s'enroulent comme des girafes / [...] la lune se gonfle marsupial et devient chien [...] ».

201 La première de ces mentions apparaît dans l'ouverture : « le grand nommé Bleubleu grimpe dans son désespoir / et y chie ses manifestations de la journée dernière il / ne veut rien de latéral et s'enclôtre à la manière des / angelus dans son clocher intestinal à l'arrivée de la / police il est dégoûté et se rend vivement contrarié ». La deuxième, dans la clôture, fait augmenter le dramatisme en se servant

Les personnages qui interviennent peu sont Pipi, La Femme enceinte et Le Directeur (dans 4–2 répliques respectivement). Sont à noter plusieurs cas de l'interaction de leurs « identités » avec le contenu voire la signification des répliques qu'ils prononcent. Ainsi, Pipi, à nom dont le signifié apporte des difficultés de transposition scénique, se révèle être un personnage féminin, à un certain pouvoir érotique.²⁰² La Femme enceinte, dans une réplique usant de la troisième personne, évoque ponctuellement un personnage féminin²⁰³; ce qu'il est possible d'interpréter comme La Femme enceinte parlant d'elle-même. Les deux interactions se prêtent à des solutions scéniques porteuses, moyennant l'élément de surprise. Enfin, le Directeur, le moins présent des trois, se charge de la réplique qui, dans les macro-parties poétiques, est le seul passage présentant un élément du programme Dada: la « farce » en tant que partie intégrante de l'art.²⁰⁴ L'autorité que l'identité du personnage suggère est susceptible de mettre ce contenu ainsi que sa signification en valeur.

Les moins présents dans *La Première aventure* sont Mr. Boumboum et Npala Garoo (1 réplique chacun). Leurs interventions ont cependant lieu à un endroit compositionnellement sensible, dans les deux dernières répliques de l'ouverture. D'où un caractère dramatiquement porteur de ces uniques prises de parole, renforcé par le contenu de la dernière réplique, représentant un scénario apocalyptique. En outre, l'intervention de Mr. Boumboum, pendant « terrestre » de Mr. Bleubleu et Mr. Cricri, réattire l'attention sur le duo céleste. Que cette mise en valeur s'effectue à la fin même de l'ouverture est, à nouveau, perlocutoirement fort efficace.

3.2.4.2.1 Ruptures auditives

Peuvent être considérés comme ruptures auditives l'emploi de la prosodie dépay-sante et celui des chœurs. Concernant la prosodie dépay-sante, il convient d'examiner si celle-ci caractérise seulement certains des personnages, en distinguant ainsi inmanquablement leur parole. Au point de leur attribuer, probablement, des rôles particuliers: personnages à rôle de déstabilisation interprétative, énigmatiques, etc.

Dans les deux parties poétiques, tel n'est pas le cas. La répartition de la prosodie dépay-sante (ou d'une prosodie dépay-sante à caractéristiques précises) n'y

largement de la déstabilisation: « cet oiseau est venu blanc et fiévreux comme / de quels régiments vient la pendule? de cette musique humide comme / Mr. Cricri reçoit la visite de sa fiancée à l'hôpital / dans le cimetière israélite les tombeaux montent comme / des serpents ».

202 Réplique 16: « j'ai sur le sein 5 tant de belles taches [...] ».

203 Réplique 11: « quatre cents chevaux soixante chameaux / [...] / son mari est malade [...] ».

204 Réplique 14: « il est mort en disant que la farce est un élément po- / étique, comme la dou- leur-par exemple / puis ils chantèrent »

accompagne pas la parole d'un ou de plusieurs personnages en particulier; elle a un rôle compositionnel.²⁰⁵ Le manifeste, en revanche, exploite une spécificité auditive. On l'a vu en étudiant cette longue réplique en détail: Tristan Tzara ne se sert pas d'un nombre élevé d'éléments à prosodie dépayante, mais lorsque cela se produit, il s'agit de chaînes d'interjections à effet d'attaque. Porteur d'un message essentiel, c'est un demiurge agresseur. Est à souligner qu'il s'agit du seul personnage qui ait, concernant les ruptures auditives qu'il met en place, un profile aussi homogène. Ce qui renforce encore sa position par excellence privilégiée en tant que personnage (tout en contribuant au potentiel scénique du manifeste et en le démarquant par rapport aux autres parties).

Quant aux chœurs, ceux-ci, hormis le fait qu'ils contribuent abondamment à l'intérêt auditif de l'ouverture, sont interprétables comme bâtissant, au moyen de leur exclusivité auditive, une micro-fable. Davantage, le protagoniste en est un des deux « héros » – clowns, Mr. Bleubleu; ce qui réaffirme la position cardinale du duo clownesque parmi les personnages, tout en apportant un élément de plus pouvant servir à une exploitation théâtrale efficace de cette position.²⁰⁶

Dans chacun des chœurs s'investissent quatre voix. En s'interrogeant si cette participation fait saillir certaines voix en particulier, on constate qu'il s'agit des personnages privilégiés: Mr. Antipyrine et les deux clowns. En outre, dans les deux chœurs intervient également Pipi. Ce fait, compositionnellement, n'est pas moins heureux, vu qu'il s'agit d'un des personnages qui prennent la parole le moins souvent (et non à un endroit compositionnellement sensible, à la différence de Mr. Boumboum et Npala Garoo).

En somme, l'étude du symbolisme des noms et de la répartition des voix, en interaction avec la présence des bouclages et du contenu des répliques, et enfin avec les ruptures auditives, a montré que les personnages, bien que cela soit peu apparent d'emblée, ont un potentiel théâtral porteur (y compris les nombreux cas de surprise voire de déception d'attentes). Ils savent aussi, bien qu'avec leurs moyens limités, incarner la « fable » que bâtit le texte, de la pureté devenant chute

205 Néanmoins, la production de la prosodie dépayante par certains personnages concrets et son absence chez d'autres, en interaction avec le symbolisme de leurs noms, n'est pas exempte de surprise, voire de déception d'attentes. Ainsi, la première réplique de La Femme enceinte consiste entièrement dans des cases vides. De son côté, Npala Garoo, en dépit de son nom suggérant qu'il provient d'une contrée « exotique », est un des rares personnages qui n'utilise pas de cases vides, ni d'aucun autre moyen lexical à dépayement prosodique.

206 Répliques 12 et 15: «[...] le grand nommé Bleubleu grimpe dans son désespoir [...]», puis la réplique déstabilisatrice par son caractère indécidable sinon mystificateur: «[...] à la fin il ne tarda point de s'allumer sans l'aide du / cubiste et Kintampo et Crans et Begnins et Nicolas / assistèrent et furent baldaquins les longueurs déme- / surées de leur enchantement s'appelèrent dorénavant / mganoni». En effet, l'apparence d'identité narrative est due moins à une homogénéité de cet ordre qu'à la parenté de rupture auditive, qui fait naturellement rapprocher les deux répliques aussi du point de vue du contenu.

(les deux « héros »- clowns), tout comme mettre en valeur le programme Dada (Le Directeur, Tristan Tzara). Enfin, les doubles allégoriques de Tzara, Mr. Antipyrine (doublant son identité) et le Directeur (double idéologique) d'une part renforcent la position de ce meneur de jeu. D'autre part, puisque surplombant la totalité du texte, ils assurent que celui-ci n'apparaisse pas comme juxtaposant trois macro-parties indépendantes et peu compatibles. Ce qui, dans un texte à parties aussi hétérogènes, est un fait cardinal.

3.2.4.3 Personnages que le texte évoque²⁰⁷

Bien que cette question ne concerne pas directement un intérêt scénique, il me semble convenable de préciser que le texte est littéralement envahi de mentions de personnages²⁰⁸ : humains et animaux, catégories qui parfois se mélangent, en accueillant même des objets. Dotées de caractéristiques matérielles, aisément visualisables, et ce souvent à l'intérieur de scénarios dynamiques que j'ai eu à plusieurs reprises l'occasion d'étudier ci-dessus, ces mentions sont perlocutoirement par excellence fortes. Ainsi, elles créent un effet de proximité subjective et de dynamisme en assurant au texte une théâtralité intérieure²⁰⁹ : un « théâtre dans notre esprit », pour reprendre l'expression d'Artaud. Ce faisant, les personnages évoqués prennent le relais des preneurs de la parole : la narration des « gestes » des autres exprime ce que ceux dont les voix interviennent ne représentent pas.

L'intensité perlocutoire des mentions des personnages découle, hormis les facteurs généraux qui viennent d'être cités, d'abord des axes thématiques, à eux seuls on ne peut plus expressifs, dans lesquels les personnages se répartissent. Les axes les plus représentés correspondent aux enjeux principaux de la « fable ». C'est donc, d'une part, le pôle de la pureté voire d'une certaine « normalité », qui dans la majorité des cas se voit entraînée dans la chute, en proie à la bestialité ou à une faiblesse fatale (sentiment d'impuissance et abattement paralysant, dégradation

207 Je ferai abstraction des deux mentions des personnages preneurs de parole, auxquelles je me suis consacrée dans le chapitre précédent.

208 La grande plupart des mentions des personnages est concentrée dans les parties poétiques, dès le moment où le « nœud » est lancé (à partir de I3). Ces mentions sont beaucoup moins nombreuses dans le manifeste. Cependant, elles y ont un rôle cardinal : elles contribuent au message, en allant jusqu'à bâtir certains passages et significations de première importance.

209 Ainsi, dans le manifeste, souvent, les personnages sont évoqués à titre qualificatif ou de comparaison (« avec acharnement d'un enfant qui se tue »..., « nous sommes directeurs de cirque »). Ces derniers ne sont donc pas de véritables protagonistes d'une fable, néanmoins leur valeur est également considérable : ils caractérisent des personnages anonymes, exprimés par des pronoms sujet. Ils ont un rôle parallèle aux micro-fables et aux micro-situations allégoriques et symboliques : un rôle « exemplaire ».

Les mentions des personnages ont un impact y compris sur les passages à force attaques de motivation voire « automatiques » : hormis leur force perlocutoire, ils y représentent des points de repère interprétatifs.

physique, maladie, mort). Les représentants de ce pôle sont tant des personnages habituels connotant la pureté comme l'enfant ou l'étudiant que des personnages provenant de la sphère du merveilleux: ange, archange, vice-rois des nuits. À la fin des macro-parties poétiques sont évoqués plusieurs personnages appartenant à l'univers du cirque: ventriloque, acrobate, saltimbanque, histrion. Avec eux, un animal: oiseau. Ce qui fait augmenter le nombre de connotations: non seulement une pureté dégradée, mais un merveilleux mutilé, une tentative de pureté tachée de grotesque et de vulnérabilité. D'autre part, le pôle du bas. Ce niveau est représenté uniquement par des animaux, à instincts d'agressivité et d'inassouvissement ou provoquant dégoût voire menace (chiens, vers, scarabée, sangsue, staphylin, scolopendre, etc.) Hormis ceux-ci, sont présents des animaux issus d'un exotisme « primitif ». Ne ressemblant à rien du monde « notre », ils mettent aisément en circulation le sème d'une altérité menaçante, d'un degré inouï, qui se voit exploitée dans la dernière apocalypse. Ajoutons que la bestialité l'emporte sur la pureté déjà par le nombre d'occurrences. Tel est le cas des deux macro-parties; mais c'est dans la clôture où les représentants de la bestialité sont deux fois plus nombreux, que cette victoire devient écrasante (16 contre 8).

Entre ces deux pôles se trouvent deux axes encore: celui des caractères comiques, et celui, assez mince, des hommes Dada.

Les images, aisément visualisables, littéralement excitent l'attention par leur apparence absurde. Elles transgressent en effet toute idée d'hierarchie et d'« ordre », souvent au moyen d'un merveilleux inquiétant (personnages de la fable), ou d'un burlesque joyeux (accueillant également le merveilleux: comique de caractères, hommes Dada). Ces scénarios savent se servir de la perméabilité homme / animal / objet. Ainsi, par exemple, dans plusieurs séquences, un « oiseau » paraît s'identifier à l'homme.²¹⁰ C'est une solution par excellence puissante perlocutoirement, car mettant en avant non seulement la signification du désir de pureté, mais aussi celle de vulnérabilité. Pour ce qui est de la perméabilité homme / objet, c'est entre autres l'image centrale de l'homme dégradé, paralysé dont use le texte – réverbère – qui l'exploite. Ajoutons qu'en même temps, cette métaphore est interprétable comme se servant, sur un mode ironique, du réseau de l'imaginaire qui est dans le texte essentiel: un réverbère ne renvoie-t-il pas vers le ciel?

210 Ce qui est le cas des passages apocalyptiques, comme je l'ai remarqué ci-dessus, mais aussi des deux séquences mettant en place une pureté menacée (au sein de la réplique à hétérogénéité thématique extrême): « Oi oi oi oiseau / qui dances sur la bosse du chameau / les éléphants verts de ta sensibilité / tremblent chacun sur un poteau télégraphique / les quatre pieds cloués ensemble ». « Cet oiseau est venu blanc et fiévreux comme / de quelle région vient la pendule? de cette musique humide comme / Mr. Cricri reçoit la visite de sa fiancée à l'hôpital / dans le cimetière israélite les tombeaux montent comme / des serpents ». On voit que dans la deuxième séquence, la perméabilité entre la sphère humaine et celle de l'animal apparaît comme bien moins implicite, « l'oiseau » du premier vers étant interprétable comme identique à « Mr. Cricri »).

Une perméabilité homme / animal / objet parallèlement ahurissante bâtit également un passage à comique de caractères, particulièrement mordant, dans lequel « le caca » qui atterrit sur « le bourgeois », s'identifie à un enfant puis à un chameau, tandis que l'enfant égale une oie.²¹¹

211 « oiseaux enceints font caca sur le bourgeois / le caca est toujours un enfant / l'enfant est toujours une oie / le caca est toujours un chameau / l'enfant est toujours une oie / et nous chantons / oi oi oi oi oi oi oi oi oi oi oi oi oi oi oi oi oi oi ».

3.3 D'un music hall Dada à l'élargissement des possibilités du dialogue. BRETON-SOUPAULT, *S'il vous plaît*.

3.3.1 Remarques préliminaires

Aucune étude théâtrale, avec pour exception le rappel du contenu de ce « sketch » par Henri Béhar dans *Le Théâtre dada et surréaliste*, ne s'est intéressée à ce texte, faisant partie des « expériences de laboratoire » que Breton et Soupault ont consacrées à la libération de l'homme dans *Les Champs magnétiques*, publiés en 1920.

Le fait étonne peu. Il s'agit d'un texte difficile à appréhender, plusieurs de ses parties ayant l'apparence de ce qu'on appelle communément « texte automatique ». Le peu d'intérêt pour *S'il vous plaît* est sans doute dû aussi à la bien connue méfiance du surréalisme vis-à-vis du théâtre, devenue vite un rejet, et à une très mince exploitation théâtrale des pièces issues du mouvement. Pourtant, du moins lors des années de sa gestation et pendant sa première étape, Breton ne cache pas, on le sait, son appréciation du potentiel surréaliste de la forme dialoguée.²¹² La question en quelle mesure *S'il vous plaît*, tout en exploitant la méthode « automatique », est un texte porteur du point de vue dramatique et théâtral, se pose donc d'elle-même.

Ajoutons que pour ce qui est des caractéristiques générales, *S'il vous plaît* correspond entièrement à celles qu'a avancées Michel Corvin pour le théâtre surréaliste tel quel : terrain d'essai de la parole automatique, lieu de la mise en œuvre des valeurs du surréalisme (liberté, amour fou), mais aussi subversion des catégories narratives de base.²¹³ Ainsi, l'absurde, dans ce texte, sera à envisager dans les structures narratives aussi bien que discursives.

3.3.2 Structures narratives

3.3.2.1 Composition : généralités

La pièce²¹⁴ consiste dans quatre actes, dont chacun représente un « spectacle » indépendant : du point de vue de la fable, du « genre », de la proportion parole / action et de la tonalité. Une telle composition a sans doute été inspirée des pratiques du cabaret et du music hall de l'époque qui exploitaient volontiers des chaînes de

212 Voir les la p. 83 de cet essai.

213 Corvin, Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, op. cit., p. 1579.

214 Les pages des citations que j'évoquerai se baseront sur l'édition des *Champs magnétiques* chez Gallimard en 1971, pp. 127-161. Là où cela conviendra néanmoins, je dialoguerai avec les *Œuvres complètes I* d'André Breton, op. cit., pp. 107- 134, et surtout avec leur appareil critique.

numéros à contenus hétéroclites. Il semble toutefois inédit que le même procédé soit employé en tant que principe de composition d'une seule pièce de théâtre.

I. Drame bourgeois

Le mari, François, appartient à la classe aisée; envers sa jeune femme, Valentine, il se montre très attentionné. Celle-ci est cependant folle amoureuse de Paul, de 20 ans l'aîné de son époux, « courbé, cheveux gris », et trompe avec lui son mari. La fable se déroule immédiatement avant et après le départ du mari pour Genève: en l'absence de François, Valentine exprime son désir de s'engager avec Paul dans une relation durable, Paul lui fait comprendre – en partie avec des mots assez énigmatiques – qu'il n'y songe pas. Arrive François, en tâchant de convaincre Valentine de partir avec lui en Suisse; celle-ci refuse. Après le départ du mari, Valentine essaie de s'attacher Paul avec un geste chargé d'érotisme. Paul, au lieu de succomber, tire de sa poche un revolver et la tue. Il exécute ce meurtre avec un calme absolu, alors qu'il devient de plus en plus évident qu'au même moment, le mari qui devait être loin, revient.

II. « Pièce policière, voire grand-guignolesque »²¹⁵

Létoile est patron d'une petite société qui, à ce que l'explique l'un des personnages désireux de ses services, se présente comme un organisme de sauvetage dans toute sorte de domaines (susceptible de retrouver le coupable dans une affaire criminelle lorsque la police y échoue, de porter conseil à tout un chacun dans les situations les plus difficiles, etc.). Or, ce « gérant » agit à contrepied de toute attente. Ainsi, l'homme qui lui dénonce un vol dont il a été victime se voit renvoyer, car un tel fait « d'intérêt matériel » ne peut pas intéresser Létoile. De même, la femme qui lui confesse son désir de se séparer de son mari, car il la trompe, obtient le conseil de ne pas le faire: cette démarche, explique Létoile, ne rendrait pas le mari plus libre ni heureux, au contraire. Parallèlement, Létoile plaide pour que deux criminelles soient primées pour leurs faits exceptionnels, fait de temps à autre restituer des portefeuilles trouvés et livre à la police un jeune homme candide qui le croit agent matrimonial. Ce jeune est accusé du meurtre de sa maîtresse, les agents sont déjà sur place, et Létoile a d'ailleurs préparé à l'avance les pièces à conviction.

215 Ces deux caractéristiques ont été attribuées à l'acte II de *S'il vous plaît* par le metteur en scène pragois Jindřich Honzl, qui a créé la pièce au Théâtre libéré en 1928. Elles apparaissent dans le livret présentant la pièce à l'intention du public, document en possession des héritiers, non coté, sans pagination. Je suis reconnaissante à Madame Zita Honzlová de m'avoir rendu accessible ce livret ainsi que la totalité des documents se rapportant à la mise en scène de *S'il vous plaît* au Théâtre libéré.

À la fin de l'acte, lorsque Létoile apprend que des gendarmes viennent d'arriver pour l'arrêter, sa réaction est: « Qu'est-ce que vous voulez que ça me fasse ? » (p. 152)²¹⁶

III. *Romance*

Dans un café, coup de foudre mutuel d'un jeune homme soigné pour une grue; après un instant de suspense, le coup de foudre s'avère réciproque. Les protagonistes parlent innocence, beauté, harmonie, engagement. À la fin, le jeune homme veut raccompagner la grue, qui essaie de l'en dissuader en expliquant qu'elle a la vérole. Le jeune homme de répondre que cela ne fait rien et ils sortent ensemble.

IV. *Spectacle Dada*

Théâtre dans le théâtre: deux personnages insignifiants se quittent devant une porte cochère, celui qui reste seul sur scène, « se promène sans rien dire devant la porte. Il regarde l'air sans rien dire, se brosse le bras, se mouche » (p. 159). Le public est d'abord surpris, puis de nombreux spectateurs se montrent scandalisés. L'un d'eux lance un discours qui condamne « des énergumènes, des paresseux et des farceurs » qui « sous prétexte d'originalité et d'indépendance » sabotent « notre bel art » et « en appelle à notre bon vieux sens », aux « fils de Montaigne, de Voltaire, de Renan » (p.160). On arrête le jeu, puis on demande qu'il reprenne; survient la même action qu'avant. Nouveau tumulte; enfin on demande les auteurs: « Deux acteurs viennent saluer à leur place » (p. 161).

On le voit: dans cette pièce, l'absurde le plus immédiatement observable découle de l'hétérogénéité des genres et des fables, entre lesquelles l'alternance des tonalités engage une sorte de contrepoint. L'absurde caractérise aussi le principe narratif des quatre fables, qui paraît être leur seul trait d'union thématique: l'imprévisibilité du comportement humain (et, dans un cas, d'un spectacle). Ce principe narratif, engendrant une puissante déception d'attentes, culmine dans

216 Henri Béhar affirme que Létoile, dans son comportement, emploie le hasard objectif, en argumentant entre autres par le fait que Breton exprime la même idée dans ses *Entretiens*. Voir Béhar, Henri, *Le Théâtre dada et surréaliste*, op. cit., p. 244 et Breton, André, *Entretiens*, op. cit., p. 163. Il me semble toutefois que l'acte ne contient aucun indice suggérant que Létoile privilégie le hasard. En revanche, à plusieurs reprises il s'avère évident que l'étonnant comportement est pour Létoile une source de plaisir. Les déceptions d'attentes des « clients » qui en découlent s'apparentent ainsi plutôt à un jeu dont Létoile serait le maître. Par rapport à la remarque bretonnienne, Didier Plassard ajoute (idée exprimée lors de notre entretien en 2009) qu'elle a été prononcée à une époque largement postérieure à la naissance de *S'il vous plaît*; il serait donc possible que Breton ne se rappelait pas avec toute exactitude le caractère qu'il avait donné à un personnage créé un quart de siècle plus tôt. L'interprétation de Létoile - maître de jeu rapprocherait ce personnage de certaines autres figures littéraires, fort importantes vers 1919, tels l'Immoraliste ou Lafcadio.

les dénouements: si dans la plupart des fables, la narration est peu vraisemblable, dans les dénouements elle devient difficilement acceptable (mis à part le gag de l'acte IV). Ainsi donc, chaque dénouement se sert efficacement de la gradation de l'absurde.

Dans les lignes qui suivent, j'examinerai les techniques qui viennent d'être évoquées: le contrepoint et la gradation, ainsi que le principe narratif à déception d'attentes, en m'intéressant à leur potentiel dramatique et théâtral.

3.3.2.2 Macrostructure: contrepoint et gradation

En observant la composition de la pièce plus en détail, il s'avère que l'emploi du contrepoint et de la gradation va au-delà des champs qui viennent d'être signalés. Le contrepoint qui apparaît de prime abord est certes dû à l'alternance, d'un acte à l'autre, de la tonalité. Toujours est-il qu'il concerne aussi le tempo et la prévalence d'un absurde soit narratif, soit discursif (texte « automatique »). En effet, le tempo et la tonalité propres de la grande plupart des actes peuvent être ramenés à des critères musicaux: I, Drame bourgeois – Andante; II, Pièce policière – Scherzo; III, Romance – Andante grazioso; IV, Spectacle Dada – Scherzo. Quant à l'alternance de l'absurde narratif et discursif, les actes I et III sont surtout verbaux; dans les actes II et IV, à action dynamique, c'est l'absurde narratif qui prévaut. Le contrepoint culmine dans les actes II et III: II est le plus narratif et le plus dynamique de la pièce, III est dans sa grande plupart le plus lent, uniquement verbal et à parole la plus « automatique ».

La gradation de l'absurde, souvent alliée au contrepoint, n'intervient pas seulement dans les dénouements, mais elle surgit aussi de l'ordre dans lequel les actes se succèdent. Certes, les actes I, III et IV, dénouements mis à part, contiennent dans leur majorité une narration pouvant être considérée comme acceptable (l'acte IV d'ailleurs représente un événement réalisable sans aucune réserve, les spectacles Dada l'ont montré). Or dans l'acte I, l'absurde est le moins élevé. Sous forme narrative, celui-ci est présent (hormis le dénouement) seulement dans l'interaction des circonstances de départ avec la fable: ce n'est pas le plus jeune et le plus élégant des deux hommes qui l'emporte auprès de Valentine, mais celui qui est « courbé, cheveux gris ». L'absurde discursif n'est pas dans cet acte systématique non plus. En revanche, l'acte II est bâti sur des situations inédites et injustifiables, si ce n'est par la volonté d'une constante déception d'attentes. Le caractère absurde des situations est mis en valeur d'une part par le dynamisme de l'action et par le nombre élevé des événements auxquels Létoile se confronte. D'autre part, par le traitement réaliste, car les décisions de Létoile surprennent et choquent, et ce jusqu'à ses plus proches collaborateurs. Par exemple dans la scène 13, peu avant le dénouement:

LEFEBVRE, *entre sans frapper*: Patron, les camarades et moi aurions à vous parler. (*Il est suivi de Courtois, Hirsch et Lévy.*) Vous nous avez fait promettre d'obéir sans discuter, mais on ne peut pas toujours travailler sans savoir ce qu'on fait.

[...]

LÉTOILE: Que vous importe? N'êtes-vous pas payé?

COURTOIS: N'empêche qu'on a honte de voir passer entre ses mains, comme un caissier, tant d'argent inutile. Il est dur de restituer les portefeuilles. Après inventaire, qui sait si ces actes de probité apparente ne finiront pas par avoir raison de leurs auteurs? (*Approbattons.*) L'autre jour, nous nous déguisons séparément sur votre ordre et vous nous faites suivre les uns par les autres.

Agitation.

LÉTOILE se lève, et, les mains dans les poches, va regarder à la fenêtre: Je ne vous dois aucune explication. Si vous n'êtes pas content, je ne vous retiens pas. (*Il se rassied. Silence.*) Lefebvre, soyez aux Buttes-Chaumont à la tombée de la nuit. Tâchez d'inspirer confiance à la première personne que vous verrez s'arrêter sur le pont. Trouvez moyen de la conduire ici.

Lefebvre interroge des yeux ses camarades.

LÉTOILE: C'est compris?

LEFEBVRE: Oui, patron.

LÉTOILE, à Lévy: Une goutte d'eau sphérique met deux minutes à tomber du nuage où elle s'est formée. En admettant qu'avant sa chute elle se soit divisée en dix gouttes sphériques égales entre elles et indépendantes, quel temps aurait mis ce paquet de gouttelettes à tomber? J'ai besoin de le savoir aujourd'hui même. (*Aux deux autres:*) Je vous remercie. (pp. 150–151)

À l'acte II succèdent deux «spectacles» dont les expositions créent certes l'apparence d'un retour à la causalité habituelle (scène dans un café parisien, représentation théâtrale). Ces apparences sont pourtant fausses. L'acte III met bien en place un absurde qui est par rapport à l'acte II en gradation: presque dans sa totalité, il contient une parole paraissant violer le principe de coopération, d'où un effet encore plus intense que lorsqu'il découle de procédés narratifs. Voici un exemple:

GILDA: L'instinct de plaire ressemble à un puits. Croyez moi, les bagues ne sont rien. Il y a à Paris sur les grands boulevards une pente si douce que presque personne n'a pu s'empêcher d'y glisser.

MAXIME: Les plus touchantes mappemondes, ce sont les globes argentés dans lesquels le garçon de café range de temps à autre une serviette. Les oiseaux en cage aiment ces petites sphères brillantes. Cela revient au même, chanter avec la rue, ou la machine à coudre.

GILDA: Je connais la liberté par certaines attaches plus fines. (p. 155)

Ajoutons que cet absurde est souligné par le caractère par excellence verbal de l'acte, avec une dimension d'action fort mince.

La gradation de l'absurde atteint son point culminant dans l'acte IV – spectacle Dada, à « abolition de la logique ». La gradation est due ici entre autres au fait qu'après trois fables investies de cas particuliers du comportement humain, le dernier acte met en scène un événement dont les protagonistes sont interprétables comme une métaphore de la société.

En somme, le contrepoint et la gradation se servent dans ce « sketch » d'une pluralité de moyens, ce qui est dramatiquement porteur. Hormis cela, leur analyse montre que la pièce sait employer efficacement, et avec le soin du détail, la situation de l'énonciation (à preuve, l'extrait de l'acte II cité ci-dessus). Donne qui a dans le cas d'un texte dont la dimension théâtrale est considérée comme douteuse bien de l'importance.

3.3.2.3 Fables : emploi de la déception d'attentes

La déception d'attentes, on le sait, représente le moteur narratif engendrant dans les fables systématiquement le « conflit », puis le dénouement. Cependant elle investit aussi les expositions, ou encore elle orchestre des événements à apparence de tournants décisifs, qui se révèlent pourtant manqués. Sachant s'allier au contrepoint et à la gradation, et usant du suspense, elle entraîne l'effet d'une franche surprise qui dynamise l'action. Certaines de ses occurrences amusent, d'autres peuvent apparaître comme choquantes. Ce dernier effet vaut en outre pour la totalité de l'acte IV, Spectacle Dada – en particulier du point de vue d'un spectateur mainstream de la fin des années 1910.

3.3.2.3.1 « Cadre narratif »

Comme l'ont suggéré les lignes ci-dessus, la déception d'attentes est propre des dénouements, mais aussi des expositions – d'où sa valeur de « cadre » narratif. Dans les lignes qui suivent, je m'intéresserai aux expositions des actes I-III, où le principe de la déception d'attentes est mis en valeur par une longueur plus importante des actes (contrairement à la représentation Dada de l'acte IV, rappelant par sa brièveté une « synthèse » futuriste).

Dans les expositions I-III, la déception d'attentes découle de l'interférence des indications en tête des actes avec l'action elle-même. Dans ces indications, les éléments spatiaux paraissent annoncer sans réserve un spectacle de boulevard, qui pourtant n'aura pas lieu.²¹⁷ Ainsi, pour I et II :

²¹⁷ En revanche, le dernier acte – « Spectacle Dada », ne dispose pas de liste de personnages et jette le récepteur directement dans l'action.

Un salon [...].

Porte au fond. Fenêtres à droite et à gauche.

Deux fauteuils. Un pouf. Une table basse. Une lampe. Glaces. (p. 127)

Un bureau [...]. Au mur du fond, une immense carte de France.

Fenêtre au fond. Porte à droite et à gauche.

Machine à écrire sur une table devant la fenêtre. Valise près de la porte.

Téléphone et gros memorandum sur le bureau.

Fauteuils, chaises. (p. 137)

Ce sont aussi les indications concernant les personnages qui contribuent, avant même le début de chaque acte, à l'illusion du spectacle de boulevard.²¹⁸ Les noms et les brèves descriptions d'apparences, suggérant des qualités et l'appartenance sociale des protagonistes, paraissent en outre prédire le conflit que les fables développeront. À nouveau, c'est une fausse piste. Voici ce qu'il en est pour les actes I et III :

PAUL: *quarante ans, moustache à l'américaine; courbé, cheveux gris*

VALENTINE: *vingt-cinq ans*

FRANÇOIS: *vingt-sept ans, rasé (p. 127)*

MAXIME, *trente ans, blond, barbe en pointe*

GILDA, *grue (p. 153)*

L'efficacité de l'illusion que ces indications produisent, due à une description sobre, chargée de connotations, est sans faute. Dans l'acte I, c'est bien François, le plus jeune des deux hommes, et à un physique, semble-t-il, impeccable, qui paraît représenter dans le triangle suggéré l'intrus déstabilisateur. Dans III, la physiologie angélique et soignée de Maxime laisse penser que c'est la grue Gilda qui tentera d'attirer son attention (tandis que l'inverse aura lieu).

Ainsi, l'illusion d'un type de spectacle et d'un conflit suivie de la déception d'attentes instaure dès le début des fables une surprise et dynamise l'action, en apportant un effet palpable d'étrangeté, d'une échappée à la causalité habituelle.²¹⁹

218 Ce fait vaut y compris pour les personnages secondaires. Ainsi, les employés de l'agence de Létoile se nomment Lefebvre, Courtois, Hirsch et Lévy. Hormis l'effet agréablement comique de « Courtois », les deux derniers noms créent, par leur pittoresque pluralité des origines, alsacienne et juive, une « couleur locale » du petit employé parisien de l'entre-deux-guerres.

219 Concernant la déception d'attentes, force est d'ajouter que les indications en tête des actes, en dépit de leur apparence entièrement réaliste, la contiennent également en leur sein. Elle n'est cependant observable que lorsqu'on prend compte de la succession des fables. C'est que les trois premiers actes comprennent une progression temporelle à rebours : I se déroule « à 5 heures du soir », II « à 4 h de l'après-midi » et III « à 3h de l'après-midi ».

Pour ce qui est des dénouements, ils font graduer l'absurde de chaque fable tout en arborant une diversité de tonalités, enchaînées dans une courbe dramatiquement porteuse : dénouement tragique dans I, absurde « pur » dans II, comique teinté d'humour noir dans III, « point final » humoristique dans IV.

Certains dénouements, en outre, font l'usage du contrepoint par rapport au dynamisme intérieur des actes. Ainsi, dans l'acte I, verbal, il s'agit d'une séquence narrative, muette : geste érotique de Valentine, son meurtre commis par Paul, on ne peut plus calme, et les signes du retour du mari. Le dénouement de l'acte III certes use de structures discursives, comme la plupart de la fable. Mais contrairement aux longs et lents aveux qui le précèdent, il est bref, dynamique, et renforcé par l'absurde découlant d'un geste (tandis que la grande plupart de l'acte est uniquement verbale). Ce dénouement consiste dans l'échange au sujet de la vérole de Gilda, se terminant par : « GILDA, *lui donnant la main* : Laisse-moi partir seule. » (p. 158).

3.3.2.3.2 Principe narratif

La déception d'attentes en tant que principe bâtissant le conflit est la mieux palpable, on le sait, dans les actes les plus concernés par l'action – dont notamment II, disposant de plus de longueur que le bref spectacle Dada. Dans l'acte II, un exemple virtuose de cette déception est la scène 4, où Létoile reçoit son premier client, l'homme qui vient lui annoncer la disparition des bijoux de sa femme. La scène se caractérise par un traitement parfaitement réaliste des structures narratives et discursives. Certes, Létoile pose à son interlocuteur une question qui paraît fort étonnante ; or son attitude « professionnelle », puisqu'il insiste afin d'apprendre la réponse précise, la fait passer pour une démarche d'investigation particulièrement sophistiquée.

Ainsi, l'absurde de la déception d'attentes qui ne tarde pas à se présenter est mis en valeur tant par le cadre réaliste de la situation que par l'emploi du suspense, dû à la question inattendue de Létoile et à l'intérêt qu'il y accorde. Hormis cela, l'absurde se voit souligné par un autre micro-événement de cet ordre, car lorsque Létoile clôt « l'enquête », son interlocuteur ne proteste guère et se retire discrètement :

LE MONSIEUR : Hier au soir, ma femme et moi nous rentrions du théâtre. Je dois vous dire que le cabinet de toilette est assez éloigné de notre chambre. Avant de se déshabiller, ma femme pose sur la cheminée son collier et ses bagues. Je me tenais dans le bureau.

LÉTOILE : Pardon, monsieur, fumiez-vous ?

LE MONSIEUR, *après avoir réfléchi* : Oui, quelques minutes après.

LÉTOILE : Vous dites quelques minutes.

LE MONSIEUR, *troublé* : Enfin, une dizaine de minutes. Les bijoux avaient disparu.

Silence.

LÉTOILE: J'ai hâte de savoir ce qui me vaut l'honneur de votre visite.

[...]

LÉTOILE: Ces questions d'intérêt regardent la police. En toute autre occasion, monsieur, je me ferai un plaisir de vous être agréable.

Il va ouvrir la porte. Le monsieur se lève, salue et sort. (pp. 140-141)

Pour ce qui est du traitement réaliste, celui-ci est caractéristique de l'acte II tel quel, comme je l'ai observé dans un des chapitres précédents (2.2.2.2). Il convient néanmoins de souligner l'efficacité de la mise en valeur de l'absurde par ce moyen, notamment par les didascalies. En effet, celles-ci s'intéressent souvent au grand détail et parviennent à saisir de manière porteuse la spécificité d'une interaction ou d'un état psychique. On l'a vu dans la scène de la révolte des employés de Létoile (chapitre 2.2.2.2). Un bon exemple en est aussi la scène 6, où Létoile d'abord écoute deux «dames quêteuses», leur tend un billet, mais tout de suite les accuse de vol et demande de se faire rendre son argent. Puis:

Les dames tremblantes s'exécutent. Létoile froisse le billet en les regardant et le jette au feu. Les dames, décontenancés, se sont assises. Silence. Létoile déplie un journal. Les dames se retirent l'une derrière l'autre. La première laisse tomber le carnet que la seconde ramasse. (p.143)

Parmi ces descriptions réalistes, celles de Létoile occupent une place spécifique. Ce qu'il entreprend avec ses clients, c'est en fait un jeu de rôles. La seule parole n'est pas concernée par ce jeu, mais, crédibilité oblige, c'est aussi l'apparence du personnage et son comportement.

À ce titre, Létoile modifie à deux reprises de manière importante son apparence. Il semble que de sa part il s'agit d'un véritable jeu, source de plaisir: ces précautions ne sont nullement indispensables, cependant Létoile les développe avec une véritable bravoure. Ce qu'on observe dès la scène avec le premier client, venant annoncer un vol de bijoux. Immédiatement avant, Létoile «passe un pardessus, relève le col et pose son chapeau sur le bureau; ensuite il sonne [...]» (p. 140). Au moment de «l'investigation», Létoile «parle avec chaleur, il ne quitte pas des yeux son interlocuteur pendant toute la scène» et lorsque ce «client» part, il «retire son pardessus» (p. 140).

Il en va de même pour la scène où Létoile reçoit le jeune homme le prenant pour agent matrimonial (scène 9):

Le garçon entre et pose sur la table un vase avec des fleurs. Létoile en place une à sa boutonnière. (p.146)

Enfin, la déception d'attentes employée comme principe narratif peut, surtout dans les structures minimales, produire l'effet d'un amusement agréable. Tel est le cas, par exemple, de la scène 7, où « on introduit une dame portant une voilette » :

LA DAME: Monsieur, je désirerais vous parler personnellement.

LÉTOILE: Bien, Madame. *À la dactylo*: Mademoiselle, vous sténographierez notre conversation. (p. 143)

3.3.2.3.3 Tournant essentiel dans la narration

Dans les fables de *S'il vous plaît*, un des « conflits » a davantage l'allure d'un tournant inattendu. Celui-ci concerne l'acte III, et a lieu peu après le début, lorsque Maxime tente d'aborder Gilda. L'abordage s'effectue de manière tout à fait réaliste: les gestes de Maxime trahissent l'attention croissante qu'il prête à Gilda, puis il tente d'attirer son attention par des questions à valeur purement phatique. La « conversation », vu les réponses (leur brièveté ainsi que leur caractère: truisme, légère attaque, un simple « non », puis un silence), s'avère mourante et, malgré un sourire ponctuel de l'objet de l'attention, risque de court-circuiter. Or, soudain, c'est Gilda qui s'investit dans le dialogue de manière inattendue. Non seulement elle prend la parole, mais c'est elle qui évoque en tant que première le motif profond du dialogue tel quel: le désir de l'amour. Cette réplique est le tremplin vers un long dialogue-aveu des deux personnages. Le tournant évoqué est souligné par les structures discursives: la première partie du dialogue est littérale, l'inattendue réplique de Gilda est allégorique, à apparence insolite:

Entre Maxime, un parapluie à la main. Il s'assoit au fond.

MAXIME: Voyons... donnez-moi un Raphaël citron et de quoi écrire.

Il semble chercher ses mots et regarde autour de lui. On voit qu'il prête à Gilda une attention de plus en plus marquée.

MAXIME: On n'y voit plus. (*Il va s'asseoir près de Gilda.*) Quel temps.

GILDA: Il pleut.

Silence.

MAXIME: Vous ne vous ennuyez pas?

GILDA: Pourquoi?

MAXIME: Vous attendez quelqu'un?

GILDA: Non. (*Elle sourit.*)

MAXIME va s'asseoir près d'elle: Vous permettez?

Silence.

GILDA: Je rêvais que j'étais encore en pension. Je porte une dernière fois ce col de dentelle. On a beau surveiller ma correspondance, un inconnu ce soir escaladera le

mur du parc. Il me dira: « vous avez pleuré, à cause de la nacre de mes joues. » La nuit viendra. Bientôt il n'y aura plus que les moulins à vent. (p. 154)

3.3.2.3.4 Événements manqués

Il s'agit de deux séquences, placées à des endroits dramatiquement sensibles: peu avant la fin des actes concernés. Ces séquences créent l'illusion d'événements essentiels pour la narration. Leur effet est renforcé par le fait qu'elles sont bâties sur un contrepoint intense par rapport au reste de la fable (narratif / discursif; ralentissement / action; parole « utilitaire » / parole insolite; tonalités: comique / sérieux, idyllique / menaçant, etc.). Ainsi, la déception d'attentes qui suit est particulièrement aiguë.

Dans l'acte II, le plus dynamique de tous les « spectacles », l'événement manqué a la forme d'un ralentissement. Il représente un instant d'intimité érotique entre Létoile et la dactylo, « brune, jolie » (p. 137), suivi d'une révélation psychologique. La dactylo semble parfaitement consentante à tous les possibles désirs de son chef, et même les attise. Létoile, au moment où un passage à l'acte semble inévitable, clôt soudain la situation en déclarant que l'action lui importe aussi peu que le reste. Le caractère de contrepois de cette scène par rapport à la totalité de la fable est mis en valeur par le parler insolite des protagonistes, à apparence de dialogue automatique (pp. 148-149).

Dans l'acte III dont la plupart est la moins dynamique de la pièce, il s'agit en revanche d'une action à apparence de conflit. Maxime et Gilda viennent d'échanger leurs longs aveux; Maxime tient dans sa main un verre vide et « lui fait décrire des huit obliques sur le marbre » (fin de la scène 2). Entre alors un Algérien, « un de ces marchands ambulants de tapis, châles, ceintures, etc. ». D'abord il fait ses offres aux autres clients. Puis (III, 3) il s'approche de Maxime, lui présente « une peau tigrée qu'il porte sur l'épaule et sur laquelle il étend et laisse retomber alternativement les bras ». Il propose à Maxime ses marchandises trois fois (à chaque fois il évoque un objet différent). Maxime réagit systématiquement par « même jeu » avec le verre. Enfin, le garçon de café invite le marchand à partir (pp. 157-158).

Dans le théâtre illusionniste traditionnel, une arrivée d'un inconnu aussi inattendue est liée à l'apparition de nouvelles informations, essentielles pour la narration. Un inconnu à provenance « exotique », qui étale un objet de la même origine (chargé de connotations de force physique, voire de pratique de magie) et fait des gestes interprétables comme menaçants, suggère danger, conflit. Or dans la séquence concernée aucun conflit ne se produit. Le personnage connotant danger finit par se faire renvoyer par un tiers, de façon rude: « Allons, fiche-moi le camp » (p. 158).

Des deux événements manqués, le dernier apparaît comme le plus intense, ce qui est dû à sa forte dimension d'une action, et action menaçante. De son côté, l'événement appartenant à l'acte I représente un parallèle de l'illusion d'un conflit (ou, simplement, de l'illusion d'une action concrète) provoquée par les indications en tête des actes, que j'ai étudiées dans une des analyses précédentes. Que le personnage de la secrétaire ait pour seul descriptif de son apparence « brune, jolie », est en effet une information lourde d'attentes.

Une dernière observation concernant les événements manqués se rattache à l'acte I. Celui-ci, certes, ne contient pas d'événements manqués en tant que tels. L'action, à issue tragique, y est par excellence concentrée sur les trois protagonistes et un seul sujet. On y trouve néanmoins un parallèle des événements manqués au niveau de la parole. Il s'agit d'une sorte de « distraction » du personnage de Valentine qui à deux moments d'une tension extrême, apparemment lorsqu'elle se prépare à formuler un message d'une importance décisive, produit soudain, comme pour éviter des mots portant à conséquence, une réplique à un contenu inattendu, bien plus léger. Réplique qui, vu l'atmosphère serrée, apparaît comme presque comique, car fort incompatible avec la situation. Ce dont Valentine se rend sans doute compte car immédiatement ensuite, elle renoue avec le contexte situationnel. Par exemple :

VALENTINE: Quelle heure est-il?

Silence.

Paul, mon bonheur est comme les oiseaux affamés. [...] (p. 130)

En outre, l'observation de la déception d'attentes, qui s'installe dès les séquences essentielles de la narration jusqu'aux microséquences, confirme que la totalité des actes fait un heureux usage du cadre matériel de l'énonciation. Ceci vaut tant pour la description de l'espace que pour celle des personnages, en tête des actes de même que à leur intérieur.

3.3.2.4 Personnages

Comme on le sait déjà, ce sont les comportements des personnages et leurs rapports réciproques qui les rendent « absurdes ». Chez les personnages principaux c'est aussi l'interférence de ces comportements avec l'âge, le physique ou l'apparent statut social.

3.3.2.4.1 Parallélismes à valeur indécidable : Paul Léoile ?

Les actes I et II, bien que leurs thématiques, leurs fables, genres et « tempos » soient tout à fait différents, contiennent un personnage similaire : âgé d'une quarantaine

d'années, il a au sein de la fable une position dominante, de force. Ce personnage déploie des actions difficilement justifiables, dont l'interprétation pose d'importantes difficultés. Dans I, Paul, ironique voire cruel envers sa maîtresse, de vingt ans sa cadette, et qui ne cesse de l'attirer, finit par la tuer dans un état de calme absolu. Dans II, le comportement de Létoile peut être difficilement appréhendé par des termes d'ordre éthique, il est surtout à contrepied de toute attente.

Un événement concret, également, rapproche Paul et Létoile, même si les épisodes concernés ont une longueur et une importance thématique fort inégale : le refus de Valentine dans I, confronté au micro-épisode, dans II, du tête-à-tête de Létoile avec sa secrétaire : son chef, attiré et attisé par elle, finit par refuser de se laisser entraîner dans un acte érotique. Est parallèle également l'emplacement de ces scènes à refus, se déroulant peu avant la fin de chacun des actes (I 3 et II 12).

Or le parallélisme entre les deux personnages va plus loin, en concernant également leur « condition ». C'est qu'au sein des scènes de refus, peu avant la fin de chacun des deux actes, Paul ainsi que Létoile confient d'une manière plus ou moins aisément déchiffrable qu'ils ne possèdent plus d'illusions.

Le message de Paul, énigmatique, est assez peu explicatif :

Tout le mystère me laisse calme comme les rameaux que l'on jette sur notre tombe le lendemain, la lumière des veilles, la pluie et le temps gris. Que signifie tout cela et les autres choses ? Ces bruits derrière moi, tu crois que je les redoute ? Je préfère lire sur ton visage les joies imaginaires et les tristesses que j'ai tant connues. (p. 136)

En revanche, le message de Létoile est clair. C'est un constat, par lequel la scène concernée se clôt :

[...] l'action m'importe aussi peu que le reste, et si vous regardez attentivement ma cravate, vous ne croirez pas voir le joli cachemire des illusions perdues. (p. 149)

Chez Létoile, ce constat connaît, pratiquement tout de suite, un développement : la scène 13 consiste dans un appel téléphonique, qui devient très vite, surprenamment (car Létoile est bien un homme d'action), une confession poétique : il y a désir, certes, mais sa réalisation ne peut être qu'imparfaite. La vie s'écoule et l'avenir n'est que la répétition du présent :

Là-bas c'est tout ce qu'on rêve, mais là-bas n'existe pas. Il n'y aura jamais qu'ici... Je regarde les gouttes de pluie qui sont toutes les heures de ma vie couler le long des vitres... Les heures qui ne reviendront jamais plus semblent être des siècles... Tant mieux ! Les joies que j'ai le plus longtemps désirées je n'en veux plus, parce qu'elles sont à portée de mes deux mains. Je connais demain, après demain et tous les autres jours... L'avenir

est cette même glace que l'on a toujours devant les yeux...Les oreilles borborent: ce sont les cloches de l'orgueil... (p. 151)

Paul et Létoile sont-ils un même personnage? Cette possible interprétation peut se voir renforcée par le fait que les deux actes contiennent, au niveau de la nomination et de la parole, un élément identique – bien que tout à fait ponctuel. Il s'agit d'abord d'une phrase: « Réfléchir, c'est revenir constamment sur ses pas ». Dans l'acte I, la phrase est prononcée au moment où le mari de Valentine hésite si annuler son voyage et rester auprès de sa femme (p. 133). Dans l'acte II, Létoile en fait un usage ironique dans l'entretien avec la dame venue lui demander d'arranger son divorce, et qu'il a convaincue que la liberté que son mari ainsi obtiendrait n'entraînerait que le malheur de celui-ci. La dame, troublée, lui demande de la laisser encore réfléchir, or Létoile proteste en se servant de la phrase citée (p. 144). Ce qui était donc une intention sérieuse dans l'acte I, devient dans l'acte II une raillerie.

Ensuite, dans l'acte II, pendant la scène avec le jeune homme qui cherche une fiancée et finit par se faire arrêter par la police, accusé du meurtre de sa maîtresse, Létoile précise aux agents que « ce jeune homme est inculpé du meurtre de son amante, Valentine de Saint-Cervan. » Faut-il y voir une allusion au personnage de Valentine, assassinée par Paul à la fin de l'acte I ?²²⁰ (L'acte I n'indiquait pas les noms de famille des personnages.)

Évidemment, établir avec certitude que les éléments évoqués indiquent un lien profond entre les deux fables n'est guère possible; leur valeur est donc indécidable. Quoiqu'il en soit, il est clair que les deux fables ont au fond une même thématique: « l'inutilité des efforts », due à l'absence des illusions. Davantage: cette cause et cet effet, difficilement saisissables dans l'acte I, s'éclairent au sein de l'acte II. Ainsi, les deux fables, indépendantes ou non, sont dans un rapport commun illustration / explication.

3.3.3 Structures discursives

La spécificité la plus palpable des structures discursives a, précisément, un caractère absurde. Il s'agit de bouclages et d'un imaginaire se posant comme des obstacles lors de la recherche d'une signification opérationnelle, présents surtout dans les actes à prédominance verbale, I et III (mais aussi, ponctuellement, dans l'acte II). Ces bouclages et cet imaginaire créent l'apparence de dialogues automatiques: « chaîne[s] ininterrompue[s] d'associations verbales », décrochant de l'attitude « utilitaire » vis-à-vis du langage²²¹; notamment, j'ajouterais, du principe

²²⁰ Cette remarque est formulée par Marguerite Bonnet dans une note accompagnant *S'il vous plaît* dans les *Œuvres complètes I* d'André Breton.

²²¹ Voir Riffaterre, Michaël, *op. cit.*, p. 59.

de coopération. Libre de ce principe, l'association «automatique» peut s'intéresser à n'importe quel élément sémantique ou formel d'un énoncé précédent, et le développer très librement, tant en créant des parallélismes formels qu'en prolongeant certains sèmes, dénotés ou connotés. Le résultat est un glissement isotopique et un changement de contextes souvent radical.

Cependant les dialogues de *S'il vous plaît* relèvent-ils vraiment d'un «automatisme [...] pur» qu'évoque le *Manifeste du surréalisme*? Quid des stratégies essentielles pour le théâtre – du développement des relations entre les personnages et de l'interaction avec le contexte matériel de l'énonciation? Et est-ce seulement l'automatisme qui est à la source des inconvenances pragmatiques?

Dans *S'il vous plaît*, les inconvenances pragmatiques interviennent surtout dans trois types de situations: entretiens énigmatiques (acte I), lutte verbale (I, II) et coup de foudre devenant chant d'amour (III). L'analyse suivante interrogera ces situations, en examinant l'impact dramatique des inconvenances pragmatiques et des spécificités discursives tout court.

3.3.3.1 Énigme, incertitude

Le climat énigmatique caractérise la première moitié de la scène 1, équivalant à l'exposition (pp. 127–129).

L'exposition commence par l'extase des amants. Dès l'incipit, les deux personnages produisent des répliques énigmatiques que permet de décoder, dans certains cas, le seul développement de la séquence.

L'effet d'énigme découle surtout des bouclages à apparence d'automatismes, dont le nombre est assez important (un tiers) et qui sont répartis dans la totalité de la séquence. Observés de manière isolée, ces énoncés font montre de qualités poétiques ou quasi aphoristiques, mais leur signification est incertaine. En effet, ils relient des énoncés à contextes fort éloignés et à une importante ouverture de signification, lesquels ne peuvent être décodés comme formant un bouclage qu'avec une importante contribution du cotexte (parfois, après que plusieurs répliques successives ont concouru à l'éclaircissement). Ainsi, il s'agit d'une forme extrême du «bouclage lâche», que j'appellerai *bouclage affaibli*.

Le dialogue contient également une métaphore affaiblie, qui ne fait pas partie d'un bouclage. Or surprenamment, aucun développement véritablement *automatique* n'est présent, dans les bouclages ni à l'intérieur des répliques. En effet, l'impression de l'insolite est due, mis à part les bouclages affaiblis, à l'importante présence du symbolisme traditionnel voire du lieu commun, mais étonnamment «revitalisé»: par l'emploi de contextes et rapports inédits, parfois à la limite de la logique ou à apparence alogique, mais mettant en circulation une richesse de significations fort justes. De telles stratégies dotent le symbolisme traditionnel d'un entourage à proprement parler hors du commun, d'où une force perlocutoire

élevée. L'insolite ainsi produit augmente aussi en raison de la condensation substantive des énoncés : assez fréquente, elle peut être à la limite de la cassure isotopique. Le dialogue contient aussi des expressions littérales, d'un nombre assez restreint.

L'exposition consiste dans six couples assertion / réplique voire question / réponse. J'observerai ce dialogue en m'arrêtant sur chacun de ces couples.²²²

1 PAUL : Je t'aime. (*Long baiser.*)

2 VALENTINE : Un nuage de lait dans un verre de thé.

La réplique 2 semble un non bouclage spectaculaire. Il s'agit bien d'une réaction à une déclaration d'amour, confirmée par le long baiser – situation à tel point évidente que la suite paraît claire d'avance. Or cette attente se voit fortement déçue, d'où un effet de déstabilisation. À quoi contribue aussi la condensation substantive de la réplique 2, ne contenant aucune marque d'investissement de la part d'un « je » (ou d'un autre agent). Un autre aspect immédiatement apparent de la réplique 2 sont ses importantes propriétés prosodiques : des parallélismes rythmiques pouvant rappeler deux hémistiches d'un alexandrin, et de riches allitérations.

Sur le plan du contenu, la réplique 2 fait apparaître un contraste de couleur, et probablement aussi de quantité (lait / thé) ; il est donc possible de s'essayer à des intersections sémiques avec la réplique 1. Par exemple, l'amour est dans la grisaille de la vie aussi peu visible que le « nuage de lait dans un verre de thé ». Cependant une telle signification n'est pas tout à fait convaincante : qu'un personnage concerné par une déclaration d'amour fasse succéder à cet aveu une vérité générale paraît peu plausible. D'ailleurs aucun indice, dans l'énonciation ni dans la situation d'énonciation, n'assure que cette possible signification soit à privilégier. Vu l'étonnante distance des contextes, la valeur immédiate de la réplique 2 consiste avant tout dans ses qualités prosodiques et dans son effet d'énigme.

3 PAUL : Quelle peine veux-tu que j'aie à choisir entre le passage des Tropiques et dès que tu ouvres les yeux ces aurores plus lointaines qui m'éblouissent ? Le phosphore blanc des lèvres des autres femmes m'avait jusqu'ici rendu l'amour impossible. Incertain de te trouver, j'écoutais la pluie des chevelures heurter les vitres de ma paresse. Il faut avouer que je me suis laissé longtemps prendre aux trompeuses altercations de ce couple rigide : le réverbère et le ruisseau.

4 VALENTINE : Parle sans crainte. Ces mots que tu vas dire, je les connais, mais qu'importe ! Voici que notre vie monte lentement avec tes yeux qui me regardent et m'oublent. Tu vas encore me bercer de ce souviens-toi, te souviens-tu ?

222 Pour une meilleure orientation dans le texte, j'indiquerai chaque réplique avec un chiffre.

La réaction de Paul, contrairement à la réplique 2, emploie d'abord le symbolisme immédiatement décodable du lieu commun. Puis elle glisse du pôle de la clarté immédiate dans le symbolisme traditionnel revitalisé, et s'achève sur une expression ouverte, énigmatique.

Dans la première phrase (« Quelle peine veux-tu... aurores... qui m'éblouissent ? »), les lieux communs (passage des Tropiques, yeux comparés à des aurores) prolongent l'aveu de Paul de la réplique 1, en marquant une détente interprétative et en représentant ainsi un repère pour l'orientation dans le dialogue. Les lieux communs, pourtant, ont aussi une allure insolite. Ce qui est dû tant au voisinage avec la réplique précédente, énigmatique, qu'à la présence d'un qualificatif à apparence absurde : « choisir entre le passage des Tropiques et dès que tu ouvres les yeux ces aurores plus *lointaines*²²³ [...] ». Ce qualificatif mérite d'être appelé *paradoxal*, car son emploi découle d'une opposition au niveau de la signification (distance / proximité, les Tropiques étant effectivement éloignés davantage que les yeux de Valentine). Insolite, ce qualificatif parvient à signifier l'inaccessibilité de l'interlocutrice avec une force perlocutoire élevée.

La phrase 2 (« Le phosphore blanc... ») affiche une image ouverte : « le phosphore blanc des lèvres », dont la signification semble de prime abord incertaine, puis alogique. L'expression suggère beauté et pureté (sèmes de lumière et blancheur), et ce dans une intensité exceptionnelle (« phosphore »), tandis que la phrase telle quelle est négative (« m'avait rendu... l'amour impossible »). Un effort d'interprétation accru permet de proposer une signification acceptable dans le contexte donné : lèvres pâles. Ce symbolisme, à nouveau paradoxal, car opérant l'opposition positif / négatif, est néanmoins dans le contexte d'une déclaration d'amour tout à fait opérationnel : il ne casse pas, mais au contraire, maintient, l'atmosphère de l'harmonie et de la perfection.

La phrase 3 (« Incertain..., j'écoutais... aux vitres de ma paresse. ») attribue une allure hors du commun au symbolisme traditionnel de la métaphore filée, et ce au moyen d'un « gros plan » inédit, la synecdoque « ma paresse ». Cette image paraît à première vue alogique, car produisant une inversion du moi physique et du moi psychique (n'employant de ce dernier, en outre, qu'un seul trait). Dans le contexte donné, elle se révèle cependant comme un outil convenable, permettant de préciser la signification de la phrase : les appâts des autres femmes n'ont touché Paul que de manière superficielle et ne sont pas parvenus à le tirer de sa paresse. La synecdoque, donc, condense des images qui dans un dialogue habituel ne pourraient apparaître que de manière beaucoup plus « diluée » par des éléments accessoires, et disposeraient d'un impact perlocutoire moindre.

La dernière phrase (« Il faut avouer... ») entraîne par son contexte inattendu d'abord l'incertitude d'interprétation : l'affirmation que Paul s'est laissé « longtemps

223 Je soulignerai systématiquement les expressions sur lesquelles j'attirerai l'attention.

prendre aux trompeuses altercations de ce couple rigide: le réverbère et le ruisseau», est-ce un court-circuit isotopique ? Or la situation, tête-à-tête suivant une déclaration d'amour, moment chargé de signification, motiverait difficilement un tel gouffre sémantique. Ainsi, l'énoncé s'ouvre davantage au chemin interprétatif lancé par Paul même: «le réverbère et le ruisseau» en tant qu'images d'un «couple rigide», de l'organe masculin et du principe féminin. L'image donc évoquerait, comme la phrase précédente, les relations entretenues par Paul avant Valentine, et l'intention en serait d'alléger ce souvenir avec un mot d'humour (profitant du climat poétique de la réplique telle quelle, qui rend l'allusion sexuelle moins apparente). Lors de la représentation, une aide efficace à l'interprétation de cet étonnant énoncé pourrait découler du jeu de l'acteur. Celui-ci est susceptible de rendre la signification immédiate et évidente (avec le ton de la voix, l'emploi d'accessoires...), tout comme de laisser au spectateur une brèche d'énigme.

La réaction de Valentine (4), avec sa littéralité, puis son symbolisme aisément interprétable, exprimant un manque de confiance dans les paroles de son amant («Tu vas encore me bercer de ce souviens-toi, te souviens-tu ?»), représente pour le décodage des significations une nouvelle détente. En même temps, elle apporte une précision importante quant à la situation en train de se dérouler: malgré le climat insolite créant l'impression de se retrouver dans un monde décroché du nôtre, on assiste à un germe de conflit habituel des relations sentimentales. En d'autres termes, c'est bien «notre monde», de préoccupations «réalistes» que cette situation concerne.

Est à noter que la phrase 3 («Voici que notre vie...») revitalise une fois de plus le symbolisme traditionnel avec des rapports imprécis ou paraissant être à la limite de l'acceptabilité logique: «notre vie *monte* lentement avec tes yeux qui me regardent» (ce qui signifie sans doute une certaine sensation de bonheur, mais peu convaincante). L'insolite de ces imprécisions va jusqu'à revitaliser même le symbolisme tout à fait traditionnel de la phrase suivante: «me bercer de ce souviens-toi [...]».

Parallèlement, la réplique 4 suggère, et ce avec un important retard, une interprétation opérationnelle de la réplique 2 (l'énigmatique réaction de Valentine à la déclaration d'amour: «Un nuage de lait dans un verre de thé.»). Celle-ci peut être appréhendée comme un constat, au moyen d'un bouclage affaibli, du peu de crédibilité de l'aveu de Paul. À nouveau, comme pour la réplique précédente de Paul (3), cette signification qui à la lecture se dévoile avec un tel temps de retard, pourrait, par le jeu de la comédienne, être procurée de manière immédiate et évidente (ou en maintenant une certaine dimension d'énigme).

5 PAUL: Il faut se tenir à une certaine distance du mur pour éveiller l'écho. Avec ceux que nous aimons, l'espoir est d'arriver les bras tendus à entourer le tronc de cet arbre supra-terrestre.

6 VALENTINE: Les mille et une nuits se fondent en une des nôtres. J'ai rêvé que nous nous noyions.

La réaction de Paul (5) contraste avec la clarté interprétative de la réplique précédente. En intersection avec le posé dévoilant le manque de sincérité de Paul (4), la première phrase (« Il faut se tenir... ») est lisible comme un bouclage affaibli affirmant qu'il faut, vis-à-vis de l'être aimé, maintenir une distance, de façon à ce que celui-ci s'attache à son partenaire au plus haut point. La deuxième phrase est décodable comme la nécessité de parvenir, en compagnie des êtres aimés, au contact avec un puissant élément transcendant (« cet arbre supraterrrestre »). Ce qui, ensemble avec la première phrase de la réplique, revient à dire que ce n'est pas la fusion absolue avec un seul être qui relèverait des objectifs de Paul.

Ces significations ne sont pas décodables aisément. Afin qu'elles puissent être saisies dans la transposition scénique, cette fois-ci aussi, le jeu du comédien sera capital. Ajoutons néanmoins que le jeu de l'acteur, ici, ne devrait pas faire disparaître une certaine dose d'énigme poétique. C'est que les paroles de Paul semblent voulues telles, sans doute pour que leur signification véritable demeure cachée à Valentine.

Valentine, dans sa réaction (6), se laisse justement happer par la poésie, qui l'amène à l'extase, laquelle en dit long sur l'intensité de ses sentiments pour Paul. Contrairement à son interlocuteur, elle use du symbolisme traditionnel, immédiatement déchiffrable: « Les mille et une nuits se fondent en une des nôtres. [...] ».

7 PAUL: Il y a longtemps que la charmante statue qui domine la tour Saint-Jacques a laissé tomber la couronne d'immortelles qu'elle tenait dans la main... Comment te plais-tu dans ton nouvel appartement ?

8 VALENTINE: Le bureau de mon mari donne sur les jardins du Palais-Royal.

La réaction de Paul (7) présente à nouveau des difficultés de décodage pour lequel, encore une fois, le contexte aura un rôle crucial. L'intersection avec le profil peu sincère de Paul fait apparaître cette réplique comme un bouclage affaibli, à signification cynique: « il y a longtemps que la relation avec Valentine ne représente plus quelque chose d'essentiel ». Cette signification est donc aussi cachée dans un voile poétique et énigmatique. Et il dépendrait du jeu du comédien en quelle mesure, à la représentation, cette signification transparaîtrait.

Paul semble ne pas achever sa réflexion énigmatique et la remplace brusquement par une question littérale. La question, portant sur le nouvel appartement de Valentine, montre une fois de plus que le contexte situationnel n'est pas coupé d'un « univers réaliste »; au contraire, il semble s'apparenter à celui d'un drame bourgeois.

La réponse de Valentine (8), littérale aussi, présente en tant qu'une information accessoire une circonstance essentielle: la folle amoureuse de l'homme qui la néglige

est une femme adultère. Pour le développement de la situation, cette information est essentielle ; c'est ici même que se situe le point culminant de la dramaticité du dialogue. Ce pic est nourri tant par la lisibilité immédiate de la réplique que par sa brièveté. En outre, le motif de l'adultère confirme la similitude de la situation avec le genre du drame bourgeois. Et la réplique telle quelle, la similitude avec « notre monde » – car c'est bien un espace existant, parisien, qui est évoqué.

9 PAUL : Ah oui ! Le jeu de barres.

10 VALENTINE : Méchant. Et ces miettes aux oiseaux : la solitude ? Les contrées de l'imagination sont d'un vaste !

La réaction de Paul (9), vu son contexte à apparence incompatible avec celui de la réplique précédente, apparaît comme un non bouclage absolu. Même si une telle réaction semble peu justifiée en tant que réponse à l'information que Paul même a demandée, la réplique paraît résister à toute tentative de retrouver une signification opérationnelle. L'atmosphère d'énigme atteint ici son point culminant.

C'est enfin la réponse de Valentine (10), littérale, qui permet d'appréhender « le jeu de barres », comme un jeu par lequel Valentine échangerait son mari contre une autre distraction (ainsi, la réplique 9 se serait servie, comme plusieurs fois chez Paul déjà, du bouclage affaibli). Ajoutons que la présente réplique emploie, comme la précédente, la condensation substantive. Ce qui fait maintenir le tempo élevé avec lequel apparaissent les significations, ainsi que, bien qu'il s'agisse d'une réplique littérale, un climat insolite.

11 PAUL (*surprenant dans la glace un de ses propres jeux de physionomie*) : C'est très justement que l'on a comparé certains regards à l'éclair : ils font apparaître les mêmes branches brisées, les mêmes jeunes filles blondes appuyées à des meubles noirs... Tu es plus belle qu'elles.

12 VALENTINE : Je sais. Tu aimes les châtaignes étincelantes qui se fondent dans mes cheveux.

(*Silence.*)

Paul réagit (11), sans doute afin de ne pas prolonger le léger reproche de Valentine, par un changement de sujet songeur, auquel se propose le contexte matériel d'énonciation (« *aperçoit dans le miroir un de ses propres jeux de physionomie* »). Il évite donc de s'engager dans les réflexions sur la solitude de Valentine, mais ne brise pas le climat érotique : il incorpore dans son scénario des « jeunes filles blondes » et conclut sur un mot de galanterie, « Tu es plus belle qu'elles ». Le symbolisme employé est un symbolisme traditionnel revitalisé par des images à apparence incompatible, mêlant des sèmes à valeur négative (thématique de la nature) et positive (celle de la femme). Il contient aussi des précisions inédites :

«branches brisées», et notamment «jeunes filles blondes appuyées à des meubles noirs».

La réponse de Valentine, à symbolisme traditionnel, fait comprendre que le mot galant a produit son effet. Le symbolisme apparaît ici également comme insolite, en raison du voisinage avec l'imaginaire inédit de la réplique précédente.

3.3.3.1.1 Bilan

L'exposition est bâtie sur le principe de coopération bien davantage que l'on n'aurait supposé de prime abord. Ce qui est dû tant à l'absence du dialogue automatique qu'au fait qu'aucun des personnages ne refuse de réagir aux propos de son interlocuteur (bien que ces réactions puissent être délicates à appréhender). Davantage, l'exposition, malgré la parole étonnante et un nombre fort restreint d'indications d'une action, remplit tout à fait ses objectifs: présenter les personnages, leurs caractéristiques de base et appartenance à un groupe (social), leurs désirs, objectifs ou besoins et ce qui les entrave, tout en donnant à entendre le genre auquel la pièce appartient. Et, effectuer cette présentation de manière dynamique, qui captive l'attention.

Le dialogue se sert efficacement d'un mouvement systématique énigme / clarté, incertitude / certitude. Ainsi, les bouclages affaiblis, par leur effet d'énigme et de suspense, renforcent le dramatisme des parties les plus sensibles: l'incipit; la «présentation» d'un personnage – Paul; la réaction de Paul à la réplique dévoilant que Valentine est mariée. Dans ces parties, les bouclages affaiblis voilent les formulations qui, si plus explicites, contiendraient bien moins de dramatisme. Davantage: l'absence des éléments affaiblis installerait le dialogue dans un schéma habituel, quasi périmé – celui de la querelle d'un couple, où un personnage montre une intensité du sentiment moindre que l'autre.²²⁴ Ajoutons que la parole énigmatique caractérise systématiquement les posés qui sont pour la situation de première importance, dont l'inauthenticité des sentiments de Paul. Elle contribue aussi à dévoiler un trait important de Valentine: le fait de prendre une réplique énigmatique à contenu cynique pour une déclaration d'amour fait apparaître chez ce personnage une tendance à la naïveté.

Pour rendre plus accessible la lisibilité des bouclages affaiblis, malaisée à la seule lecture, le jeu du comédien s'avère un outil par excellence: tant pour suggérer une signification de manière pratiquement évidente que pour maintenir une brèche d'incertitude, dont l'épaisseur peut varier.

224 Les bouclages affaiblis, on l'a vu, ne créent pas l'impression que le dialogue soit coupé de l'univers «réaliste». Entre autres, parce qu'ils sont interprétables comme ayant une justification logique: Valentine appréhenderait de formuler son manque de confiance dans les sentiments de Paul de manière trop brusque; son interlocuteur souhaiterait ne pas donner à entendre clairement les attitudes peu ménageantes pour Valentine.

Contrepôle des éléments affaiblis, le symbolisme traditionnel revitalisé et la littéralité ont l'important rôle de repères immédiats pour l'interprétation, contrebalançant les effets de la parole hors de ses gonds et contribuant ainsi au dynamisme du dialogue. La littéralité est certes présente de manière minoritaire. Or les énoncés la contenant – surtout l'aveu initial et, au milieu du dialogue, le couple question / réponse dévoilant que Valentine est mariée – expriment des contenus essentiels qui déclenchent les moments dramatiquement les plus forts. Le rôle de ces énoncés (mis en valeur par leur brièveté) dans le dialogue est donc essentiel. En outre, la littéralité, renvoyant à plusieurs reprises à la situation sous sa forme matérielle, géographiquement ainsi que socialement « réaliste », confirme que c'est bien d'une fable campée dans « notre monde » qu'il est question.

Quant au contexte matériel de l'énonciation encore, rappelons que l'exposition se sert deux fois de didascalies. Présentes au début et immédiatement avant la fin du dialogue, elles attribuent à la situation un cadre à épaisseur matérielle sinon une vraisemblance plus élevée. Elles montrent en effet qu'il s'agit bel et bien de personnages en chair et en os qui agissent, et non de voix lâchées dans le vide, et stimulent l'imagination du lecteur (d'autant plus qu'une des didascalies exploite un détail spatial peu commun : « ... *dans la glace un de ses propres jeux de physionomie* »).

3.3.3.2 Surgissement du conflit : lutte verbale

Ce type de situation caractérise la deuxième moitié de la scène 1 (pp. 129–130). Ici, la soudaine inquiétude du retour du mari transforme le dialogue en une lutte verbale : Paul tente d'éviter le sujet que Valentine considère comme urgent – le besoin de l'amour – tandis que son interlocutrice s'efforce de le réinstaller au centre de l'attention.

Le climat d'une lutte est dû surtout à un nombre élevé de changements thématiques. La plupart en ont le caractère de *ruptures-attaques* : souvent un sujet ne se développe même pas car il se voit évincé par un autre, concurrent. L'intensité de cette lutte est dans deux cas renforcée par un procédé à effet encore plus déroutant : des *esquives-attaques*, se servant de bouclages automatiques. Ainsi, non seulement celui qui prend la parole évite un sujet qui lui est désagréable, mais il développe la réplique de l'interlocuteur d'une manière qui casse le principe de coopération. Parallèlement aux ruptures, les esquives-attaques sont des coups rapides, se limitant à une phrase.

Hormis la brièveté des répliques, c'est aussi la condensation substantive qui s'engage à l'atmosphère d'une lutte rapide. Le même rôle appartient à l'abondance d'ellipses interprétatives employées dans les bouclages.

Enfin, c'est l'imaginaire, sous la forme inédite ainsi que sous celle du symbolisme traditionnel, revitalisé ou non, qui sait renforcer le caractère déroutant des

changements et des ruptures thématiques par des contextes d'association inattendus, porteurs d'une ironie mordante.

Le climat de lutte se voit à plusieurs reprises pénétré de répliques songeuses concernant le sujet de l'amour. Leur force perlocutoire est renforcée par l'imaginaire inédit aussi bien que traditionnel; une réplique découle du bouclage automatique.

1 PAUL: L'as-tu entendu entrer?

2 VALENTINE: La morale courante, on pense à l'eau courante.

3 PAUL: Le charme est dans cette chanson liquide admirable, l'épellation des enfants au catéchisme... Au besoin, de quoi parlez-vous?

4 VALENTINE: Une patience d'ange. J'ai une patience d'ange. Il louerait une villa, un pied-à-terre pour la saison. Beaucoup de lierre. Comme les autres hommes, il est tour à tour esclave de sa fatigue et de sa joie. (*Arrangeant un pli de sa robe.*) Ma robe te plaît ?

5 PAUL: La boîte des bras à l'intérieur de peluche bleue.

6 VALENTINE: Amour.

7 PAUL: La chair ou les perles. Scaphandrier dans les ondes de cristal. Tout ce qui tient à un fil.

8 VALENTINE: Le paradis commence où bon nous semble. Le jour gris ardoise a des cornes d'autos bleues, la nuit on vole sur une palme argentée.

9 PAUL: Que fais-tu demain ?

10 VALENTINE: Les grands magasins seront ouverts: la jeunesse de tant de femmes.

11 PAUL: À l'inspecteur qui se tient debout près de la porte: « L'ascenseur, monsieur, s'il vous plaît » ?

12 VALENTINE: Le sourire des vendeurs. Une tout autre coquetterie.

Silence.

À quoi penses-tu ?

13 PAUL: La douceur de vie. Tout le monde s'en mêle. Les fils de la Vierge à la hauteur du visage des hommes, le chant des capitales.

14 VALENTINE: Tu ressembles à ces employés qui, à l'arrêt des trains, passent avec un marteau le long des roues.

15 PAUL, *distrain*: Je me suis souvent demandé quelle peut être en rapide et en amour la vitesse des mouches qui vont de la muraille arrière à la muraille avant du compartiment à couchette ou autre. (*Revenant brusquement à elle.*) Tu n'as pas froid ?

16 VALENTINE: Quelle heure est-il ?

Silence.

Paul, mon bonheur est doux comme les oiseaux affamés. Tu peux jouer en baissant les paupières ou en fermant les poings. Je consens à être désespérée. J'ai tellement pensé à toi depuis l'autre jour !

3.3.3.2.1 Bilan

La totalité des structures discursives s'engage efficacement dans le surgissement du conflit et dans le climat d'une intense lutte, entrecoupée de plusieurs réflexions songeuses au sujet de l'amour. Pour ce qui est du rôle de la plus importante inconvenance pragmatique, les bouclages automatiques (répliques 3, 12, 15), il ne s'agit pas d'un moyen qui vise à créer une atmosphère insolite avant tout. L'insolite de ces bouclages ne brise pas la situation, mais au contraire, la développe : en esquivant une thématique désagréable et en attaquant l'interlocutrice (3, 15) et / ou en manifestant une distraction songeuse (12, 15). L'acceptabilité des bouclages automatiques est due en une mesure importante à leur contexte réaliste : d'une part, les deux esquives-attaques sont immédiatement suivies d'un énoncé tout à fait littéral, ce qui les ancre profondément dans la situation de l'énonciation. D'autre part, ce «réalisme» découle de l'état du personnage qui prend la parole, qui est dans un cas explicite («*distrain*» : 15) et dans un cas implicite (réplique «songeuse» : 12).

Quant aux ruptures thématiques, celles-ci deviennent spectaculaires dans les trois dernières répliques, où le sujet lancé change quatre fois. Ces changements précipités, se terminant, après un silence d'hésitation, par l'abordage du thème essentiel pour Valentine, témoignent du fait que les autres sujets entamés ne représentaient qu'un recouvrement, peu efficace, justement de ce thème, considéré par Paul comme gênant. C'est aussi l'emploi du silence, chargé de signification et dramatiquement efficace, qui est à souligner (il en va de même pour l'autre moment de silence présent dans ce dialogue, suite à 12).

Parallèlement à l'exposition, les structures discursives précisent le caractère des deux personnages. Ainsi, Paul manifeste son cynisme, et ce dès la mention du rapport de Valentine envers son mari (3 : «Au besoin, de quoi parlez-vous ?»). La même attitude se présente dans la réaction à la réplique «Ma robe te plaît ?» (4) : «La boîte des bras à l'intérieur de peluche bleue» (5). Valentine apparaît en revanche comme naïve, puisque considérant cette même réplique comme une déclaration d'amour poétique (6). Une simplicité d'esprit et le caractère romanesque de Valentine sont aussi trahis par sa périphrase dans 14, puis dans la dernière réplique par : «Je consens à être désespérée». Or ce personnage n'est pas que doux et simple : une des répliques de Paul évoque l'aisance avec laquelle Valentine attire l'attention des autres hommes (11), et Valentine confirme (12). En outre, dans les structures discursives que ce personnage emploie, la naïveté n'est pas systématique, mais est contrebalancée par le symbolisme traditionnel à précisions inédites : «Le jour gris ardoise a des cornes d'autos bleues [...]» (8), «Mon bonheur est doux comme les oiseaux affamés» (16). Valentine a donc un caractère dramatiquement bien plus porteur que si on la réduisait à une naïve soumise.

Les structures discursives précisent aussi l'attitude des deux personnages vis-à-vis de l'amour, ce qui apporte de nouveaux éléments au profil de Paul. Surprenamment, c'est Paul qui produit la première réplique songeuse suite au mot « Amour » (6). Cette réaction, à allure inédite, interprète ce sentiment comme une beauté rare, à la fois sensuelle, pure et fragile, et comme une profondeur : « La chair ou les perles. Scaphandrier dans les ondes de cristal. Tout ce qui tient à un fil. » (7). Un peu plus tard cependant, Paul, pensif, confesse ironiquement : « La douceur de vie. Tout le monde s'en mêle. [...] » (13). Ainsi, le personnage qui a fait de nombreuses preuves de cynisme, entendrait l'amour comme une valeur d'exception, et hésiterait, du moins l'espace d'un instant, entre son acceptation et son rejet réduisant ce sentiment à une « douceur de vie » illusoire. La deuxième interprétation paraît l'emporter, à en juger par l'ironie criante de l'amour dans 15. Cependant, une certaine tendresse reste, vu que la réplique outrageuse se clôt par un soudain souci de Valentine : « Tu n'as pas froid ? » Une telle complexité du personnage de Paul attribue à la scène un intérêt psychologique croissant.

Ajoutons enfin que le dialogue, à l'instar de la partie précédente, n'oublie pas de stimuler l'imagination au moyen d'interactions avec le contexte matériel de l'énonciation. Les didascalies, bien que fort rares toujours, s'intéressent efficacement au détail (« [...] un pli de sa robe » ; « revenant brusquement à elle »).

3.3.3.3 Coup de foudre devenant chant d'amour

La situation concernée (acte III, Scène 2) crée l'atmosphère propre d'une romance, celle de la douceur. Qui plus est, les personnages appréhendent ici l'amour non comme un passe-temps agréable voire comme un produit à consommer par les sens, mais comme un sentiment libérateur, pur et fort. Doté de telles caractéristiques, le dialogue, si traité avec les moyens discursifs habituels, risquerait d'étaler des platitudes peu crédibles. Or la présence d'inconvenances pragmatiques élimine tout surgissement du pathos ; au contraire, elle crée un climat insolite (qui se combine à celui de la douceur). Parallèlement, ces inconvenances attribuent au dialogue-romance, considéré comme un schéma dramatiquement inintéressant, un dramatisme porteur.

Le dialogue-romance est présent dans la plupart de la Scène 2, qui représente quasiment la totalité de l'acte et du dialogue entre Maxime et Gilda. Sa première partie – la « conversation » lancée par Maxime pour attirer l'attention de Gilda (citée dans le chapitre 3.3.2.3.3) – est littérale et parfaitement réaliste. Les séquences à inconvenances pragmatiques surviennent plus tard, après que les tentatives de Maxime se heurtent à un silence et leur réussite semble incertaine.

L'emploi des inconvenances pragmatiques n'est pas identique tout au long du dialogue. En effet, suite à la première partie du dialogue, surviennent deux

séquences thématiques différentes. Dans chacune d'elles, la forme des inconvenances est distincte :

-Gilda, de manière inattendue, s'investit dans le dialogue; dès la première réplique perce le sujet du désir d'un amour pur et fort, devenant le désir de l'interlocuteur. Les spécificités discursives de la séquence sont un imaginaire à apparence insolite et des bouclages à motivation incertaine. Tant sur le plan thématique que sur celui des structures discursives, il s'agit d'un pont vers la partie thématique suivante, où les audaces culminent.

-Le désir se voit progressivement transformé en un chant d'un amour accompli et partagé. Cette partie est la plus longue du dialogue, elle a l'apparence d'un dialogue automatique.

3.3.3.3.1 Désir d'amour devenant désir de l'autre

Cette partie du dialogue (pp. 154-155) représente l'étape des relations sentimentales naissantes où est pour la première fois donnée à savoir l'attraction exercée par l'objet de l'attention, si ce n'est le sentiment lui-même. Ici, l'attraction est dite de manière surtout indirecte, mais immédiatement déchiffrable; elle se voit combinée à l'aveu du besoin de l'amour et de l'entendement de la rencontre concernée comme d'un défi. Cette confession, dans un premier temps, fait surgir, de manière connotée, les caractéristiques du sentiment dont les deux personnages s'entretiennent: pureté, douceur, rêve. Celles-ci se voient précisées par plusieurs sens et significations mis en circulation, dont force extrême (ayant la forme de sérénité aussi bien que de folie), engagement :

GILDA: Je rêvais que j'étais encore en pension. Je porte une dernière fois ce col de dentelle. On a beau surveiller ma correspondance, un inconnu ce soir escaladera le mur du parc. Il me dira: « vous avez pleuré, à cause de la nacre de mes joues. » La nuit viendra. Bientôt il n'y aura plus que les moulins à vent.

MAXIME: C'est à prendre ou à laisser. L'élégance intérieure et les actes de désespoir les plus fous. Sortir de l'église en jetant des dragées.

GILDA: Vous n'êtes pas comme les autres.

MAXIME: Comment ne pas dire plusieurs fois par jour: cela ne se retrouvera jamais !
Silence.

L'atmosphère d'un insolite combiné à la douceur et à la pureté découle surtout de la première réplique de Gilda. La douceur et la pureté sont dues au caractère allusif des images, dont les contextes, innocents, sont fort éloignés d'une signi-

fiction directe de la perte de la virginité et de celle des illusions. En effet, la signification est créée en une mesure importante par l'opposition des couleurs: blanc / rouge / noir, et par celle des émotions, dites ou suggérées: «vous avez pleuré» / «moulins à vent». Du point de vue narratif, l'allégorie est également allusive, elliptique. En ce qui concerne l'apparence insolite de la réplique telle quelle, celle-ci est la conséquence de la revitalisation spectaculaire d'une chaîne de topoï: au moyen d'un rapport inédit placé au début de la réplique («Je porte encore ce col de dentelle») qui recycle les images suivantes, et vu le nombre élevé des images symboliques, dont la réplique est un condensé.

En revanche, c'est dans la première réplique de Maxime, consistant dans des «espèces» (au sens d'une synecdoque sémique nommant l'espèce pour signifier le genre) équivalant aux effets de l'amour, que se précise la nature de cet amour désiré. Le caractère insolite de la réplique est renforcé par la condensation formelle: phrases substantives ou contenant le verbe à l'infinitif.

Dans les deux répliques, l'imaginaire, avec son apparence insolite, attribuée aux sens et aux significations présents (par exemple: désir innocent et fort, sérénité et folie, sacré, bonheur, mariage) une force perlocutoire particulièrement intense, tandis que sous la forme de l'imaginaire traditionnel, ou bien sous la forme littérale, les mêmes sens et significations auraient la forme de lieux communs vidés d'une signification à même d'interpeller le récepteur.

Pour ce qui est des bouclages, plusieurs interprétations sont possibles: les deux personnages s'écoutent l'un l'autre, or ils ne forment pas des bouclages directs (avec le rhème de la réplique précédente), mais des bouclages généraux avec le thème (désir de l'amour, fascination par l'autre). Ou bien ils ne s'écoutent pas et créent des monologues, portant sur le même sujet – leur captation par l'interlocuteur. Toujours est-il que les personnages, «sourds» ou non, parviennent à communiquer, ou à communier: ils se disent mutuellement leur désir et leur sentiment naissant. Ce sont notamment les rapports entre les répliques 1 et 2, puis 3 et 4, qui apparaissent comme relâchés et comme engendrant plutôt des monologues. Cette motivation incertaine et peu «utilitaire» des bouclages, combinée à l'imaginaire traditionnel, mais à apparence insolite, fait baigner la séquence dans un climat de rêve.

3.3.3.3.2 Désir de l'autre transformé en un chant d'un amour accompli

Cette séquence (pp. 155–7), au début, se démarque de la précédente par un couple de répliques littérales et à bouclage direct, qui font disparaître l'atmosphère de songe. Ces répliques aboutissent à une nouvelle confession de l'attraction, bien plus directe et plus audacieuse que dans la séquence précédente: «À quoi bon donner plus longtemps signe de vie? [...] je vous vois.»

Cette confession déclenche un «jet verbal» – un dialogue automatique. Les répliques ainsi que leurs développements, automatiques également, certains par

leurs significations telles quelles, d'autres par des sens ou des sèmes singuliers (connotés notamment), participent tous du contexte de l'amour – donc de l'archithème de la fable. Le rattachement à l'archithème est certes indirect, car l'aspect littéral des répliques est souvent fort éloigné de ce contexte. Or il ne s'agit pas d'un lien inefficace, tant s'en faut. En effet, les structures compatibles avec le champ de l'amour ont une force perlocutoire considérable, mise en valeur par les contextes et les rapports insolites dans lesquels ils apparaissent, et leur nombre est élevé. C'est que vertigineusement élevé est le nombre de connotations tout court : les images, par le constant changement thématique, se libèrent de toute contrainte qu'exige le respect d'un contexte. Ainsi, un nom seul est déjà un important porteur de significations, dont le nombre augmente encore ou qui se modifient lors de l'interférence avec les autres éléments de la réplique et au-delà d'elle (bouclage, notamment). Le dialogue prouve donc royalement non seulement « la vitesse de l'image surréaliste »,²²⁵ formulée bien après la publication de *S'il vous plaît*, mais aussi l'efficacité perlocutoire de cette vitesse, due surtout à la complexité des connotations qui surgissent.

Parallèlement à la séquence précédente, les connotations de l'amour fournissent de cet amour une caractéristique précise, en mettant en œuvre les sèmes de liberté, de beauté rare, d'harmonie, d'innocence, de mûrissement, etc. De plus, malgré le jeu de connotations très diverses, les signifiés que les répliques automatiques soulignent tout particulièrement ne restent pas au cours du dialogue les mêmes. Le dialogue consiste en fait de *six* « mouvements », six groupes sémantiques, articulés autour des signifiés-clés qui changent d'un mouvement à l'autre : 1 – Amour, liberté, bonheur ; 2 – Je, nous ; 3 – Fruit ; 4 – Force et fatalité du sentiment ; 5 – Fin ; 6 – Chemin de passage. Ces thèmes, valeurs par excellence du surréalisme, créent déjà par l'enchaînement dans lequel ils sont présents, un développement dramatique.

Il est toutefois à noter qu'il ne s'agit *guère d'un dialogue* automatique au sens pur. D'abord, ce dialogue a une spécificité qui en elle-même n'entame pas son allure automatique, mais le différencie de manière importante de nombreux autres dialogues qui sont automatiques tout court. C'est que toutes les répliques sont ici motivées par le thème essentiel – le coup de foudre que ressentent les deux personnages. D'où le fait que tout au long du dialogue, malgré les ruptures isotopiques, malgré la cassure du principe de coopération au sens normatif, c'est une même structure profonde qui se voit maintenue et développée.

225 Je me réfère au fameux constat de Georges Mounin : « L'image surréaliste [...] c'est la vitesse maximum qu'on ait atteinte, et, semble-t-il, qu'on puisse atteindre, dans la transmission des images par la langue [...]. C'est une *formule de l'association des sensations, de l'association des émotions.* » Cité in Briole, Daniel, *Le Langage poétique. De la linguistique à la logique du poème*, Paris, Nathan, 1984, p. 55, souligné par l'auteur.

Ensuite, le dialogue ne contient pas seulement des bouclages et développements automatiques. Un examen attentif dévoile que des 33 répliques qui bâtissent le dialogue, la motivation automatique en concerne 7. L'apparence automatique provient également de quelques bouclages et développements relâchés, voire de non bouclages. Bien que la totalité des répliques à motivation difficilement décodable ne dépasse pas un tiers du dialogue, elles lui attribuent l'apparence d'un insolite intense et continu, voire d'automatisme.

Le dialogue contient aussi des expressions littérales. Immédiatement décodables, celles-ci ont une importante valeur dramatique (en tant que telles, mais aussi en contexte, vu qu'elles savent contribuer au décodage des éléments relâchés et automatiques et mettre leur insolite en valeur).

Afin d'observer avec plus de précision en quelle mesure ce dialogue « automatique » tisse des significations opérationnelles, comment il met en valeur la force perlocutoire et dote la longue séquence- romance d'un dramatisme porteur, j'examinerai à présent la plupart de ses répliques. Je ne ferai abstraction que du Mouvement 6, dont les spécificités discursives me semblent profondément correspondre non seulement à l'évolution précédente du dialogue, mais surtout à la partie qui suit, à importante part narrative.

Incipit

GILDA: Vous n'avez pas achevé votre lettre.

MAXIME: À quoi bon donner plus longtemps signe de vie? Il est trois heures et quart et je vous vois.

-Particularités

La force perlocutoire de la confession qui apparaît à la fin de ces deux répliques découle d'abord de la lisibilité immédiate de ces répliques et de leur effet de réel (ces caractéristiques, justement, font démarquer le passage de la séquence – «rêve» 2b). De plus, l'effet de réel est ici dramatique, car la confession se dégage d'un arrière-plan narratif en établissant une opposition: l'échange prévu ne vaut rien si comparé au tête-à-tête avec Gilda. Est à noter également que dans la réplique 2, toute possibilité d'un effet pathétique se voit dissipée par une précision nullement indispensable, à effet humoristique: «*Il est trois heures et quart et je vous vois*».

GILDA: L'instinct de plaire ressemble à un puits. Croyez moi, les bagues ne sont rien. Il y a à Paris sur les grands boulevards une pente si douce que presque personne n'a pu s'empêcher d'y glisser.

-Motivation et proposition d'interprétation, éléments compatibles avec le contexte de l'amour

La phrase 1 est en bouclage direct avec la réplique précédente, se terminant par l'aveu de l'attraction exercée par Gilda. Le sème d'intersection apparaît de manière explicite dans le thème de la phrase 1: «l'instinct de plaire». Les deux phrases suivantes, malgré leurs contextes radicalement différents, et leurs affirmations à apparence incompatible, sont interprétables comme un développement métaphorique relâché du thème de la phrase 1: ainsi, l'amour équivaldrait à une profondeur et un chemin dangereux, emportant celui qui s'y confronte («puits»), sans qu'une protection soit possible («bagues»), mais aussi à un plaisir délicieux, auquel il est pratiquement impossible de résister («pente si douce [...]»). C'est donc un seul thème qui se voit progressivement développé, dans une logique somme toute habituelle, de thèse, d'antithèse et de synthèse.

La réplique peut donc être appréhendée comme une invitation à l'amour malgré ses dangers. À ce titre, elle a une importante valeur dramatique. Ce dramatisme est souligné par la force perlocutoire des connotations, découlant du caractère matériel des images, aisément visualisables, et à leur dynamisme (implicite dans «puits», devenu explicite dans «une pente si douce [...]»).²²⁶

En outre, la phrase 3 contient un intéressant sème périphérique: *à Paris, sur les grands boulevards*, qui est vraisemblablement fourni par la situation d'énonciation (il est fort probable que le dialogue se déroule à Paris). Cette expression a l'important effet de lier le déchaînement de l'imaginaire à un cadre matériel proche de la situation d'énonciation.

Mouvement 1: AMOUR, LIBERTÉ, BONHEUR

1 MAXIME: Les plus touchantes mappemondes, ce sont les globes argentés dans lesquels le garçon de café range de temps à autre une serviette. Les oiseaux en cage aiment ces petites sphères brillantes. Cela revient au même, chanter avec la rue, ou la machine à coudre.

Phrase 1: «Les plus touchantes mappemondes...»

-Motivation: L'intersection avec la réplique précédente a la forme d'un bouclage automatique. Cette intersection, difficilement perceptible au prime abord, concerne dans la phrase 1 le noyau thématique, «mappemondes»; dans la réplique précédente, le sème périphérique de la dernière phrase: *à Paris, sur les grands*

²²⁶ En outre, la force perlocutoire découle de l'apparence absurde des images présentes. En effet, les mots-clés des phrases 2 et 3, «bagues» et «pente», procèdent apparemment du glissement isotopique à partir de «puits» (isotopie de rondeur, puis de mouvement dans lequel on se voit entraîné) et dont le résultat sont, paradoxalement, des référents à formes physiques incompatibles.

boulevards. L'isotopie est donc connotée, il s'agit du « genre » auquel ces deux « espèces » se rattachent : la géographie. Il peut paraître curieux que l'intersection sémique se produise avec un syntagme qui s'est dans la réplique précédente révélé comme inimportant. Ce fait peut s'expliquer d'une part par un critère formel : par la proximité immédiate du syntagme, placé au début de la dernière phrase de la réplique. D'autre part, « à Paris, dans les grands boulevards », avec son caractère littéral et son contenu géographique, a relié la réplique qui a précédé, difficilement décodable, explicitement avec la situation de l'énonciation. La valeur de cette expression est donc celle de quelque chose de proche et d'évident.

-Proposition d'interprétation : La phrase peut être considérée comme un aphorisme : les globes contenant des serviettes sont les plus touchantes mappemondes, car elles créent une carte du monde à travers les mains des serveurs et des clients, qui les *touchent* (et l'authenticité de ces marques crée leur caractère touchant). Vu que le dialogue se déroule dans un café, l'évocation de cet univers renforce l'ancrage de la parole dans la situation de l'énonciation. Est également à noter que cet aphorisme a un caractère insolite, dû à son apparence absurde : une mappemonde n'est pas sphérique. Or cette équivalence, paradoxale, se justifie pleinement, la terre étant ronde.

-Éléments compatibles avec le contexte de l'amour : En tant que tel, le champ de *l'amour* n'est pas abordé. Cette phrase, première réaction à l'invitation à l'amour (contenue dans la réplique précédente), apparaît de prime abord surtout comme absurde. Cet effet est renforcé par l'effet risible de l'aphorisme ainsi que par son allure paradoxale. Or le contexte de l'amour ne disparaît pas entièrement. Sont compatibles avec lui, bien que de manière relâchée, un certain nombre de signifiés et connotations, surtout « touchant » (attendrissement), « argentés » (rareté et préciosité). Ainsi, les sèmes identifiables au contexte de l'amour représentent ici certes une sourdine discrète, mais « l'accordage » à l'archithème de l'amour n'est pas rompu. En outre, cette mise en retrait de l'archithème est dramatiquement porteuse.

Phrase 2 : « *Les oiseaux en cage aiment ces petites sphères brillantes.* »

-Motivation : Cette phrase développe la précédente (son rhème) sans qu'il y ait de rupture thématique. La phrase boucle en effet avec « les globes argentés » qu'elle modifie en « petites sphères brillantes » et les incorpore dans un nouveau contexte, celui des « oiseaux en cage ». ²²⁷

-Éléments compatibles avec le contexte de l'amour : Contrairement à la phrase précédente, ce champ a ici une place évidente, car le sens de la phrase est bien un

227 Cette expression paraît provenir d'un glissement isotopique de « globes [...] serviette ». Ainsi, le rhème de la phrase précédente semble motiver tant le noyau que le développement de la présente phrase, son sujet ainsi que son objet.

rapport d'amour dont sont concernés le sujet et l'objet. Certes, ce rapport n'est pas attribué directement aux deux personnages. Or tant le sujet que l'objet, avec les connotations qu'ils mettent en œuvre («oiseaux en cage» – êtres de nature céleste, emprisonnés, «brillantes» – beauté rare), correspondent à la situation de Maxime et Gilda. «Oiseaux en cage», ils rêvent d'amour, appréhendé par le sur-réalisme comme un des plus authentiques chemins de la libération; l'amour tel qu'ils l'entendent est quelque chose d'exceptionnel, une «lueur» rare.

Phrase 3: « *Cela revient au même, chanter avec la rue, ou la machine à coudre.* »

-Motivation: Cette phrase découle d'un bouclage automatique et présente plusieurs points d'intersection avec les parties précédentes de la réplique.

Le thème, cela revient au même, boucle de manière affaiblie avec le thème de la réplique précédente, *oiseaux en cage*; le sème d'intersection est connoté: liberté. Avec le thème de la réplique précédente – son noyau seul, «*oiseaux*», boucle aussi le noyau rhématique, «*chanter*». La première partie du développement rhématique, «*avec la rue*», présente une intersection relâchée avec les éléments de la phrase 1 évoquant un café parisien, et donc une réintroduction du cadre matériel de l'énonciation. La deuxième partie du rhème, «*ou la machine à coudre*» étend le contexte de la ville à celui de la civilisation.

-Proposition d'interprétation: La phrase a l'apparence d'un aphorisme (parallèlement à la phrase 1), cette fois-ci à effet d'un gag à signification absurde; ce que souligne le fait que suite aux phrases 1 et 2 développant un même contexte, la présente phrase entraîne un court-circuit de celui-ci. Ainsi, après la phrase qui a évoqué un rapport sentimental, la fin de la réplique apporte une plaisante détente par le rire.

-Éléments compatibles avec le contexte de l'amour: Observé de manière immédiate, le contexte de l'amour est en retrait. Or on sait que la phrase précédente a posé: amoureux = êtres célestes («oiseaux») emprisonnés. Dans la présente phrase, c'est la signification de la liberté qui est centrale, interprétable vu le contexte comme une des aspirations de celui qui ressent l'amour. A fortiori, c'est une liberté égalant douceur («chanter»). À ce titre, dans la structure profonde, l'archithème ne cesse d'être présent. Davantage, quoique sous le masque de l'hénaurme absurde que représente la structure de surface, un «aphorisme», l'archithème se voit développé: l'absence de liberté devient liberté et douceur.

2 GILDA: Je connais la liberté par certaines attaches plus fines.

-Motivation: La réplique est en bouclage direct avec la phrase précédente et la développe. Le sème d'intersection est à nouveau «liberté». Est maintenu aussi le contexte précédent de la «machine à coudre».

-Proposition d'interprétation et particularités: Cette réplique dispose d'une signification aisément lisible: «Je connais à la liberté une finesse plus grande». Il est à noter que le motif de la liberté – valeur par excellence du surréalisme, apparaît ici, suite à une chaîne d'évocations symboliques, de manière explicite, et en plus en tant que le thème de la réplique. Le motif de la liberté se voit donc doublement mis en valeur. En comparaison avec la phrase précédente (dernière phrase de la réplique qui a précédé), la mise en valeur concerne également la signification de douceur, devenant plus explicite (*chanter* → *attaches plus fines*).

La force perlocutoire de la réplique en tant que telle est renforcée par la marque de la présence, au sein de l'énoncé, du personnage qui le prononce: «je connais la liberté». Le même élément fait que la réplique ne représente pas un décrochage de la situation de l'énonciation, mais renoue avec celle-ci, bien que discrètement.

-Éléments compatibles avec le contexte de l'amour: À l'instar de la phrase précédente, cette réplique oppose à l'image des amoureux-emprisonnés la liberté combinée à la douceur. Plus explicite, plus forte perlocutoirement, la réplique fait graduer l'intensité de cette signification.

3 MAXIME: Le royaume des cieux est peuplé d'assassins. Il y a plus haut une escarpolette qui vous attend. Ne levez pas la tête encore.

-Motivation: La réplique, malgré une rupture de contextes, paraît boucler (de manière relâchée) avec la précédente, en développant son rhème, dans la signification que lui a attribué la réplique précédente: «bonheur».

-Proposition d'interprétation et particularités: «L'endroit dont on espère habituellement le bonheur n'en apporte pas, il est chargé de dangers. Mais ailleurs, à un endroit bien plus céleste, il y a un bonheur pour vous qui ne va pas tarder à s'annoncer.»

La réplique est perlocutoirement forte, ce qui découle d'abord de la présence d'oppositions: l'interprétation du «royaume des cieux» inverse à l'habituelle; le fait que plus haut que ce royaume, se trouve un autre endroit, plus céleste; suite à l'image suggérant un crime en masse, des connotations de pureté céleste et de bonheur doux. Ensuite, la force perlocutoire provient des marques de la présence de l'interlocuteur, qui se combinent au suspense et qui, dans la dernière phrase, renouent avec le cadre matériel de la situation de l'énonciation: «[...] qui vous attend. Ne levez pas la tête encore».

Bilan

Réagissant à la réplique de l'incipit qui a audacieusement développé le sujet de «l'instinct de plaisir», la première moitié du mouvement (la longue réplique 1) traite l'archithème d'une manière dont le premier effet déroute: en usant du bouclage et du développement automatiques, de contextes insolites et d'équivalences

à apparence absurde. De plus, la structure profonde est soumise à une alternance de distance plaisante et de proximité: l'aphorisme paradoxal qui met le contexte de l'amour en sourdine; l'évocation du rapport de l'amour sur des actants certes éloignés du contexte des êtres humains, mais dont les connotations caractérisent avec précision la situation de Maxime et de Gilda; « l'aphorisme » absurde, à apparence de gag clownesque, mais dont la structure profonde ne cesse de développer l'archithème. Ainsi, il ne s'agit pas de l'abandon du sujet de l'amour, mais bien plutôt d'un jeu-suspense, précédant le moment où les personnages se positionneront par rapport à ce sujet de manière claire. En outre, le biais du jeu permet d'identifier qui sont les deux personnages dans le contexte de l'amour: des êtres emprisonnés, aspirant à la pureté céleste et épris de leur.

Dans les deux dernières répliques, la motivation ainsi que la structure profonde sont bien plus aisément perceptibles: le bouclage automatique est abandonné. Ces répliques développent des caractéristiques et « pouvoirs » de l'amour: la liberté, puis le bonheur paradisiaque, qui au dire de Maxime se trouve là où on ne s'y attendrait pas. Maxime invite Gilda à ce bonheur.

En outre, c'est le cadre matériel de la situation de l'énonciation qui dispose d'un rôle essentiel. Dans la partie à développement automatique, la présence des éléments spatiaux confirme, avec une force perlocutoire élevée, que c'est bien de la situation surgie au sein du cadre de départ – coup de foudre dans une café parisien – qu'il s'agit. Dans les deux dernières répliques, l'espace de la situation de l'énonciation est absent. Apparaissent en revanche les marques de la présence des personnages eux-mêmes: *je connais, qui vous attend, ne levez pas la tête encore*. De cette manière, la force perlocutoire s'intensifie. En outre, ces marques sont un pont vers le thème du mouvement suivant.

Mouvement 2: NOUS, MOI, VOUS

1 GILDA: Le photographe dit: Ne bougeons plus.

-Motivation. Bouclage automatique. C'est la signification de cette réplique qui boucle avec la réplique précédente (sa dernière phrase): *Ne levez pas la tête encore*. → [...] *Ne bougeons plus*. Isotopie: absence de mouvement; les deux éléments qui créent le bouclage sont des synecdoques du type *l'espèce pour le genre*.

Ce bouclage est par excellence *paradoxal*, car il allie non seulement des contextes différents (le contexte de la situation de l'énonciation et celui d'une prise en photo), mais aussi des situations contraires: un mouvement qui ne doit pas encore se produire (réplique précédente) et un mouvement qu'il ne faut plus produire (la présente réplique).

-Proposition d'interprétation, éléments compatibles avec le contexte de l'amour: Littérale et matérielle, la réplique produit un effet de réel. La situation de la prise

en photographie évoque, vu de manière large, le contexte de la civilisation. Pour le contexte de l'amour c'est le thème qui est central, *nous*. C'est pour la première fois que ce signifié apparaît, bien qu'implicitement. Son importance est cardinale: que les deux personnages qui se sentent irrésistiblement attirés l'un vers l'autre se considèrent comme *nous* – c'est-à-dire comme une seule entité faite de deux éléments appartenant l'un à l'autre – est un aveu qui renforce considérablement l'atmosphère d'intimité combinée au désir.

2 MAXIME: Je n'ai pas envie de mourir.

-Motivation. Au prime abord, il paraît que cette réplique, parfaitement littérale aussi, ne boucle pas avec la précédente, mais qu'il s'agit de l'*introduction d'un nouveau thème*. Or celui-ci, on ne peut plus sérieux, est interprétable comme découlant de l'électrification de l'atmosphère, entraînée par l'évocation des deux personnages en tant que *nous*. En effet, il est naturel que les situations qui provoquent une profonde émotion et un sentiment de l'absolu renvoient à d'autres cas d'un absolu irrévocable, telle la mort. Ainsi, l'introduction du nouveau thème ne représente pas ici une rupture thématique, mais bien un prolongement de la structure profonde suggérée par la réplique précédente (le sème d'intersection serait celui d'un instant de l'absolu).

-Proposition d'interprétation, éléments compatibles avec le contexte de l'amour: Maxime semble appréhender l'énoncé précédent en tant qu'un aveu profond.

3 GILDA: On a osé vous faire du chagrin?

-Motivation. Bouclage direct avec la réplique précédente: la peur de la mort entraîne chez l'interlocuteur l'interprétation de « chagrin »; la réplique est à nouveau littérale. En revanche, la logique immédiate de cette réaction est peu compatible avec la structure profonde des deux répliques précédentes, ce qui provoque l'impression de discontinuité. Cet effet se voit renforcé par le caractère emphatique de la question (« On a osé [...]? »).

-Proposition d'interprétation, éléments compatibles avec le contexte de l'amour. L'impression de discontinuité élimine la possibilité que la réplique précédente, indiquant une profonde émotion, ait un développement à effet pathétique. Au niveau de la signification, la présente réplique, même si appréhendée de manière immédiate, est substantielle: Gilda se soucie de ce qui survient à Maxime. En outre, il s'agit du premier moment dans le dialogue tout court où, dans une atmosphère d'intimité, un personnage s'intéresse à l'autre en l'interrogeant sur lui-même. Sans doute sensibilisés par « l'aveu », Gilda et Maxime semblent vouloir découvrir l'un l'autre.

4 MAXIME: Je ne crois pas; je viens d'entrer.

-Motivation et lisibilité. La réplique en tant que telle est immédiatement lisible car littérale et correspond aussi au cadre matériel de l'énonciation (Maxime se retrouve dans le café depuis quelques instants). Il semble qu'elle provient du bouclage direct avec la réplique précédente.

- Proposition d'interprétation, éléments compatibles avec le contexte de l'amour. Si appréhendée comme découlant du bouclage direct, la réplique paraît être une réaction spirituelle, légèrement ironique, à la précédente: «Je ne crois pas que quelqu'un ait eu le temps de me faire du chagrin, car je viens d'entrer».

Cette signification, matérielle, liée à l'espace de l'énonciation, fait augmenter l'effet de réel. Par son rhème inattendu, la réplique, encore davantage que la précédente, déconstruit le caractère prévisible d'un dialogue qui a pour but la révélation d'un sentiment amoureux, et casse toute possibilité du surgissement d'un pathétique facile. Ajoutons que la signification avec une pointe ironique peut certes risquer de faire court-circuiter le dialogue. Toujours est-il que malgré sa tonalité, la réplique porte entièrement sur son sujet, Maxime. Ainsi, elle remplit à sa façon l'attente exprimée par la question de Gilda: que Maxime parle de lui-même. Étrange présentation certes; néanmoins une telle interprétation est à souligner, puisqu'elle ne casse pas la continuité isotopique et s'inscrit dans les objectifs profonds des personnages. Ce qui peut les motiver à poursuivre leur dialogue.

5 GILDA: C'est la couleur naturelle de vos yeux?

-Motivation et lisibilité. Vu de manière restreinte, nouveau thème; de manière élargie, répétition-variation du thème de la question précédente de Gilda: *Parlez-moi de vous.* Réplique littérale.

-Éléments compatibles avec le contexte de l'amour. Cette réplique provoque un effet de réel intense, car elle porte sur un détail matériel concernant l'interlocuteur. Elle a aussi une importance élevée pour le contexte de l'amour: l'objet du désir est placé au centre de l'attention avec l'intérêt pour un aspect habituel des entretiens amoureux – son physique. En somme, la volonté de connaître l'autre continue et devient ici immédiatement lisible.

6 MAXIME: Le coude sur la table comme les méchants enfants. Le fruit d'une première éducation chrétienne est, s'il faut en croire les livres, tout ce qu'il y a de doré.

Phrase 1: «Le coude sur la table...»

-Lisibilité et motivation. Réplique littérale. Après une «pause» par bouclages directs, le **thème** provient du *bouclage automatique*. La réplique crée un fort effet de discontinuité, dû surtout au fait que la réplique, qui semble une réponse à la

précédente, a de ce point de vue un contenu inacceptable. La question a porté sur les yeux de Maxime ; la réaction est en intersection non avec avec cette «*espèce*», mais avec le «*genre*» : *moi* (un des thèmes centraux du présent mouvement). D'où un développement étonnant : *yeux* → *coude*.

-Proposition d'interprétation Le thème, «le coude sur la table», a été probablement inspiré de la situation de l'énonciation, étant donné que les personnages sont assis à une table de café. Ainsi, bien que l'énoncé procède d'un bouclage automatique, ce bouclage ancre la réplique dans son cadre matériel. De plus, même si à la place des yeux, Maxime parle «coude», il ne viole pas la structure profonde – celle de la découverte de l'autre qui passe par le physique. Maxime parle bien de lui-même, tel qu'il est «ici» et «maintenant».

-Éléments compatibles avec le contexte de l'amour. Intense «effet de réel» et pleins feux sur un des personnages principaux, car la réplique concerne une partie du corps de Maxime.

Phrase 2 : «*Le fruit d'une première éducation chrétienne est... tout ce qu'il y a de doré.*»

-Motivation. Le thème est créé par deux glissements isotopiques du rhème de la phrase 1. Le noyau thématique est une métaphore : *enfants* → *fruit*. Le développement thématique prolonge le rhème ensemble avec son qualificatif : *méchants enfants* → *première éducation chrétienne* (le sème d'intersection est connoté : éducation). Le rhème de la présente phrase procède d'un développement du thème, logiquement acceptable.

-Éléments compatibles avec le contexte de l'amour. Pour la première fois dans ce mouvement, le contenu de la réplique n'est pas matériel et n'apparaissent pas les marques de la présence des personnages. Le contexte de l'amour est cependant présent en sourdine, par le biais des connotations de «fruit» et de «tout ce qu'il y a de doré». Celles-ci, suite à une succession d'effets de réel, stimulent l'imagination en suggérant un épanouissement et une rareté précieuse.

Bilan

En comparaison avec le mouvement précédent, celui-ci apparaît comme plus dynamique, bien plus aisément lisible et plus ancré dans le cadre matériel de la situation d'énonciation. Presque la totalité des répliques sont nettement plus courtes que dans le Mouvement 1, littérales et matérielles, motivées par le contexte matériel qui accompagne l'énonciation. Particulièrement intense est l'effet de réel, vu que chaque réplique contient des marques de la présence des personnages. L'emploi du bouclage automatique crée à ce mouvement un cadre (réplique 1 et 6).

Les significations qui transparaissent peuvent être observées à deux niveaux. La structure de surface, en dépit des cassures isotopiques, fait apparaître l'émotion, le souci de l'autre et l'intérêt pour son aspect physique. La structure profonde dévoile

l'aveu d'un lien profond, le sentiment d'un instant de l'absolu et des connotations de mûrissement et de rareté précieuse. Ainsi, en tant que tel, le mouvement concerne une étape essentielle dans les relations sentimentales: *l'aveu d'un sentiment d'amour et la découverte mutuelle des personnages par leur physique.*

Mouvement 3: FRUIT

GILDA: On trouve, dans les cabanes de pêcheurs, de ces bouquets artificiels où il entre des pervenches et jusqu'à une grappe de raisin.

-Motivation. Bouclage automatique. L'intersection sémique se produit entre le noyau thématique de la phrase précédente, *fruit*, et le présent noyau rhématique: *de ces bouquets artificiels [...], des pervenches et jusqu'à une grappe de raisin*. Isotopie: *fruit*.

-Éléments compatibles avec le contexte de l'amour. Tant les connotations de l'isotopie que celles du rhème, interprétables comme une image du mûrissement (il s'agit bien d'images qui vont du fleurissement jusqu'à la formation d'un fruit), sont dans ce contexte fort opérationnelles. De plus, elles se combinent à d'autres connotations que fournissent les éléments de la réplique, et ces sèmes ont dans le contexte de l'amour souvent une place de prédilection: simplicité voire pureté dépaysante («cabanes de pêcheurs»), beauté vierge (rhème tel quel), ivresse et sensualité («grappe de raisin»). Ainsi, en comparaison avec le mouvement précédent, le contexte de l'amour renforce ici sa position.

2 MAXIME: Il faut soulever le globe s'il n'est pas assez transparent. La fontaine de l'Observatoire au lever du soleil.

Phrase 1: «Il faut soulever le globe s'il n'est pas assez transparent.»

-Motivation. Bouclage automatique. L'intersection se produit entre le dernier élément rhématique de la réplique précédente (*grappe de raisin*) et un élément thématique de la présente phrase (*globe*); isotopie: sphère. Il s'agit d'une association surprenante car dans «grappe de raisin», le sème de la sphère est certes dénoté, mais il est périphérique (il est question non d'une baie de raisin, mais d'une grappe). Ajoutons que dans le rhème, le sème de transparence évoque l'eau, ce qui renvoie indirectement aux *pêcheurs* de la réplique précédente.

-Proposition d'interprétation, éléments compatibles avec le contexte de l'amour. Le posé «soulever...s'il n'est pas assez transparent» peut être lu en tant qu'un renvoi à l'acte de dénuder, tout en signifiant un mouvement vers le haut, susceptible de connotations liées au monde «céleste». «Transparent» évoque pureté. Les connotations compatibles avec le contexte de l'amour concernent donc tant un érotisme audacieux que l'innocence. En tout cas, la force des éléments compatibles avec

le contexte de l'amour, par rapport aux répliques précédentes, atteint son point culminant.

Phrase 2

-Motivation. L'énoncé entier peut être considéré comme établissant vis-à-vis de la phrase 1 le rapport *l'espèce pour le genre*. En effet, *la fontaine de l'Observatoire au lever du soleil*, n'est-ce pas une illustration de *la transparence (la fontaine... lever du soleil)*, alors que *le globe (la coupole de l'Observatoire)* se voit *soulevé*?

-Éléments compatibles avec le contexte de l'amour. En comparaison avec la réplique précédente, c'est le sème de la pureté qui l'emporte et acquiert plusieurs spécifications: fraîcheur («fontaine»), pureté céleste alliée à la lueur («lever du soleil»). C'est donc sur ces qualités que débouche le dénudement suggéré dans la réplique précédente.

3 GILDA: C'est beau les chansons des rues et des bois.

-Motivation. Bouclage automatique. Le thème entre en intersection avec le rhème de la réplique précédente: *lever du soleil* → *c'est beau*. Isotopie: beauté (généralisation synecdochique).

Quant au rhème, celui-ci provient d'un prolongement automatique du thème, logiquement acceptable. Sa deuxième partie est sans doute en intersection différée avec les images de la nature de la réplique 1.

-Éléments compatibles avec le contexte de l'amour. Le sème de pureté, mis en valeur dans la réplique précédente, se voit ici généralisé en une sensation de beauté harmonieuse, provenant à la fois de la nature et de la civilisation (donc, en effet, du monde tel quel).

Bilan

Cette courte séquence, succédant à un mouvement de répliques courtes, surtout littéral, ancré dans le contexte matériel de l'énonciation, à marques de la présence des personnages et à nombre de bouclages directs, en est un contrepoint.

Le mouvement commence par la signification de mûrissement, mise en valeur par les significations latérales d'un ailleurs simple, pur et dépaysant, de la beauté de la nature, et de l'ivresse. Suit la signification d'un dénudement avec, parallèlement, celle de la pureté. De ces deux, c'est la piste de la pureté qui est prolongée par plusieurs qualificatifs (brillance, allure «céleste») et à laquelle se superpose la sensation d'une beauté harmonieuse, venant tant de la nature que de la civilisation. Ainsi, la chaîne des significations suggérées par ce mouvement paraît concerner, pour le contexte de l'évolution d'un sentiment amoureux, une nouvelle étape décisive: le moment de la culmination charnelle des relations sentimentales; or non en mettant en valeur la chair, mais la pureté.

Mouvement 4: FIN

Silence.

1 MAXIME: Je ne vous aimerai pas toujours.

-Motivation. Énoncé littéral, immédiatement déchiffrable, découlant d'un changement thématique.

-Éléments compatibles avec le contexte de l'amour. Suite à l'étape de la culmination de la relation sentimentale, suggérée dans le mouvement précédent, voici venir une nouvelle étape décisive, celle qui concerne sa fin. En outre, il est à noter, concernant le choix des mots, que si les répliques du mouvement précédent exprimaient d'une manière assez intense des significations de plaisir ou de bonheur, cela ne s'est jamais produit de manière littérale. En revanche, la présente réplique dévoile de manière directe, bien que litotique, l'archithème: *je vous aime*. Ce dévoilement litotique a d'ailleurs été précédé d'un *silence* à valeur *hyperbolique*, qui marquait le temps de la préparation de l'aveu.

-Signification: Signification essentielle pour le déroulement du dialogue.

2 GILDA: Je ne demande d'autre vérité que l'arc-en-ciel en sortant. On m'a dit autrefois, il y a si longtemps, que j'étais belle; aujourd'hui, je sais que je suis simplement jolie.

-Motivation. Bouclage direct; la phrase 2 est un développement de la phrase 1.

-Éléments compatibles avec le contexte de l'amour. Immédiatement déchiffrable est la supposition du fait que les sentiments de Maxime auront une fin, ainsi que l'explication implicite de cette supposition: l'évocation emphatique de l'âge qui fait perdre à Gilda sa beauté.

Le noyau rhématique de la phrase 1 consiste dans un métasémème inédit: « l'arc en ciel ». Ce nom a une forte connotation de la quintessence de beauté, alliée à la pureté « céleste »; une beauté soudaine, de très courte durée, rare. Dans l'intersection avec le présent contexte, qui n'est pas esthétique mais sentimental, l'interprétation la plus opérationnelle de cette image lui attribue une signification inédite – celle du *bonheur* (rare par son intensité, et temporaire, ce qui correspond tout à fait aux caractéristiques immédiates de l'arc-en-ciel). Cette signification procède donc du remplacement de la cause (beauté) par l'effet (sentiment de bonheur). La signification de la phrase 1 telle quelle serait donc: « Au moment où je devrai vous quitter, je désire emporter un bonheur qui, bien qu'il soit temporaire, est rare ».

Il est à remarquer que cette réplique ne contient aucune allusion sexuelle ni érotique: les propriétés « célestes » de l'arc en ciel (la connotation de pureté, notamment) excluent radicalement ces connotations.

Bilan

Ce mouvement, en contraste au précédent, est investi d'un bouclage direct et, à la place des contextes d'association insolites, il fait apparaître un symbolisme traditionnel, revitalisé. Au niveau des significations, il s'agit encore une fois d'une étape décisive dans l'évolution d'une relation sentimentale: la conscience de sa fin. La certitude du fait que la relation aura une durée limitée est vécue avec une sérénité absolue: ce qui importe à Gilda c'est qu'elle aura vécu un bonheur rare.

MOUVEMENT 5: FORCE ET FATALITÉ DU SENTIMENT

Remarque d'introduction

Vu les spécificités de ce mouvement, quelques mots conviennent en guise d'introduction. Il s'agit d'un long mouvement qui dans sa grande majorité ne pose pas de problème majeur de lisibilité. En effet, dans les répliques précédentes, les personnages, par la seule parole, ont bâti leur histoire d'amour du début à la fin. À présent, tout est clair. Ce qui donc vaut d'être dit – sans les « cachettes » de l'automatisme – est le sentiment du bonheur réciproque, des déclarations posant que le bonheur découle de la présence de l'autre, des déclarations – qualificatifs de l'autre, dévoilant les valeurs que les personnages attribuent à l'amour, des posés de la pérennité et de l'intensité du sentiment à peine né, le désir d'un ailleurs qui équivaut à l'immensité, à l'érotisme et à la douceur.

Le contenu évoqué fait montre d'une composition dramatiquement porteuse. Sur le plan discursif, le mouvement consiste de bouclages directs, différés, d'un imaginaire traditionnel ainsi que revitalisé: par des contextes éloignés, par des ellipses, une synecdoque audacieuse, des affirmations paradoxales et par la synesthésie.

Vu l'aisance interprétative des répliques, je les évoquerai à présent dans l'ensemble; par la suite, je commenterai leurs spécificités essentielles.

1 MAXIME: Regardez le vol des oiseaux ou les couchers de lune.

2 GILDA: Les numéros que l'on jette dans la vie, les dates des jours de tristesse sont loin de mes lèvres.

3 MAXIME: Les couloirs et les nuages forment ma vie tout entière. Je ne connaissais que la lueur de ma lampe. Vous êtes près de moi.

4 GILDA: Je suis grande ce soir et ma tête seule existe.

5 MAXIME: Vous êtes une enfant ou le sommeil de l'été.

6 GILDA: Je vous suivrai jusqu'à votre mort lorsque vous m'aurez dit au revoir dans quelques minutes.

7 MAXIME: Le passé et l'avenir ne sont maintenant que le présent. Les crieurs des halles, la soif et tous ces petits insectes quotidiens. Il fait jour et je suis là.

8 GILDA: Les paroles me brûlent comme la lumière des théâtres.

9 MAXIME: Vous pensez encore aux aurores. Vous dites: là-bas. Je suis près de vous.

10 GILDA: Je songe aux forêts.

11 MAXIME: Les sentiers des champs au petit jour. Les animaux fous et les mendiants aveugles nous écoutent.

12 GILDA: Pourquoi riez-vous?

13 MAXIME: Midi: l'heure des colombes et très tard le soir. Devant moi votre regard et vos épaules. Les fleurs que nous aimons tous les deux. La chaleur danse à toute vitesse. Encore ces mêmes pensées qui tombent et qui volent: les papillons de la souffrance et le rêve plus doux que l'agonie.

Silence.

14 GILDA: Les automobiles sont silencieuses. Il va pleuvoir du sang.

Silence.

Au sein de ce mouvement se font remarquer surtout les spécificités discursives suivantes:

Réplique 1. Cette réplique entre en intersection avec la phrase 2 de la réplique précédente (« Je ne demande que l'arc-en-ciel en sortant. », interprétable comme « Au moment où je devrai vous quitter, je désire emporter un bonheur qui, bien qu'il soit temporaire, est rare »). Ainsi, la présente réplique, contenant aussi des connotations de phénomènes célestes et rares, (dont pureté céleste, chemin, douceur), signifie apparemment: « Le bonheur est déjà là ». À noter est son allure paradoxale, car dans son acception littérale elle demande à l'interlocuteur d'observer des phénomènes qui ne peuvent en aucun cas se produire dans l'espace d'un café où les personnages se trouvent. À l'impression de l'absurde se superposent cependant les puissantes connotations de ces phénomènes.

2. La synecdoque de *moi: mes lèvres* connote le fait même de parler, mais aussi la sensualité. Son caractère matériel produit, en contraste avec les autres éléments de la phrase, un important effet de réel.

4, 5. Chaîne d'images connotant le *merveilleux amoureux*, par excellence pures: elles ne sont ni d'ordre sexuel ni simplement sensuel.

6. Une des rares répliques partiellement littérales du mouvement. Après nombre de répliques lyriques, elle représente un retour à l'univers « utilitaire », mais aussi une gradation du caractère dramatique de cet univers: bien qu'il puisse y avoir une séparation, un oubli sera impossible.

7. L'insolite de la phrase 2 découle d'abord de la juxtaposition de contextes éloignés, à isotopie de *dérangement*, puis de son caractère elliptique.

9. Bouclage différé avec 7. Les phrases 1 et 2 sont quant à la signification ouvertes. La phrase 1 est interprétable comme: « vous pensez encore qu'un début est possible ».

10. Interprétable comme bouclage direct (sème d'intersection: «là-bas», à signification d'un ailleurs, d'une échappée). Le rhème a également des connotations puissantes, dont immensité, protection, virginité.

11. Bouclage direct avec la réplique précédente; isotopie: ailleurs. La réplique enchaîne des exemples de cet ailleurs. À noter sont les complices évoqués: des êtres qui ont une innocence et une authenticité («les animaux fous») ou des capacités («les mendiants aveugles») hors du commun, aptes donc à comprendre de manière suprême l'essentiel des choses.

12. Renvoi au cadre matériel de l'énonciation, fort intense car concernant un geste de l'interlocuteur.

14. Phrase 1: Dans la phrase 1, le nom («voiture») est son qualificatif (désignant la qualité d'un être vivant) créent un premier effet d'incompatibilité absurde. De plus, le nom provient, pour la première fois dans ce mouvement, du contexte de la civilisation, ce qui souligne la force perlocutoire de l'expression. La signification immédiate de la phrase est une suspension absolue de toute activité: exceptionnelle, qui sort de l'ordre habituel des choses.

La phrase 2 est interprétable comme la cause de cet arrêt inhabituel, puisque représentant un événement à proprement parler insolite: «Il va pleuvoir du sang». Les puissantes connotations de «sang», qu'elles soient positives (vitalité, dynamisme, amour) ou négatives (violence, blessure, mort), attribuent à l'événement évoqué une importance décisive. Ainsi, la réplique peut se lire comme: «Ce qui se passe d'habitude s'arrête; il va se produire quelque chose d'absolument décisif».

Bilan

Le déroulement du dialogue tel quel confirme pleinement les remarques préliminaires sur son dramatisme porteur ainsi que sur son efficacité perlocutoire. En effet, les 4 premiers mouvements représentent chacun une étape essentielle de l'évolution du sentiment amoureux: 1- identification des personnages avec le sujet de l'amour; les personnages confessent ce qu'ils attendent de l'amour: le bonheur et la libération, 2- aveu, les personnages se découvrent mutuellement, 3- ivresse, dénudement (auquel, cependant, se superpose la pureté), 4- sensation de la fin. Puisque cette sensation est vécue avec sérénité et avec la certitude que c'est le bonheur rare - fût-il passager - qui importe, le dialogue culmine dans le mouvement 5 par une chaîne de confessions du bonheur et de l'attraction de l'autre, en débouchant sur une puissante déclaration du fait qu'il va se produire un événement décisif.

Contextes d'association: éloignés, mais non incompatibles. Prévalent: sphère, chemin, brillance (brillantes, soleil), fruit, nature, eau (fontaine, pêcheurs), êtres et phénomènes célestes, sème de la brillance.

Est également à noter l'efficacité de la composition du point de vue des modes de motivation employés, dont découle une lisibilité plus ou moins aisée. Ainsi, c'est un couple de répliques littérales et à bouclage direct qui se place à la tête du dialogue « automatique » ; immédiatement après celui-ci, tel un passage de transition, encore une réplique à développement métaphorique relâché. Puis, dans les courts mouvements 1-3, la motivation automatique (voire d'autres modes de court-circuit du principe de coopération) est par rapport à la longueur de ces parties fréquente. Dans les 2 mouvements suivants (4-5), où le dialogue atteint son point culminant, ces éléments sont pratiquement absents, ce qui permet une compréhension plus immédiate, la gradation du dramatisme (4) ainsi que le déploiement de la force perlocutoire (5).

Ajoutons que la composition a aussi d'intéressantes propriétés formelles. Ainsi, les 3 premiers mouvements, courts, affichent d'intéressants contrepoints formels : à leur intérieur, ou entre eux. Dans le deuxième cas, est à noter surtout le contrepoint entre le décrochage de l'univers « utilitaire » (1, 3) et des répliques littérales, ancrant la situation dans le contexte de l'énonciation, et bien plus courtes que la majorité de celles des mouvements voisins (2). Quant au mouvement 4, celui-ci dispose d'une allure « intermédiaire » : il contient une réplique courte et une prolongée ; un symbolisme traditionnel revitalisé (et rendu ainsi plus difficilement décodable), mais en même temps une réplique littérale, qui concerne de manière la plus directe le contexte de l'amour. Enfin, le mouvement 5, dont la longueur équivaut à celle des mouvements 1-4 et par lequel le dialogue culmine, n'établit pas d'oppositions formelles.

3.4 Rêver : le « stupéfiant image ». VITRAC, *Les Mystères de l'amour*.

3.4.1 Remarques préliminaires

Henri Béhar²²⁸ précise que Vitrac, surréaliste fort d'une féconde expérience Dada, est avec Apollinaire pratiquement le seul, au sein des avant-gardes historiques en France, à s'intéresser au côté matériel de la scène.²²⁹ De cet intérêt, de taille, est caractéristique, dès les débuts du dramaturge, un imaginaire à couper le souffle. À preuve, ses pièces sans parole, sortes de poèmes scéniques ; dont *Poison*, où survient, lentement, un homme seul. Or quelques instants plus tard le spectateur s'aperçoit que ce solitaire tire sur une ficelle un énorme paquebot, qui progressivement surgit, tout entier, sur scène. H. Béhar : « Si un homme seul peut tirer un paquebot, alors tout est possible et l'*infini*, le contenu latent de la vie, peut entrer sans s'annoncer autrement ».²³⁰ Vitrac, parallèlement, expérimente avec les techniques de représentation. Dans *Entrée libre*,²³¹ il intègre des projections des têtes de trois dormeurs suivies chacune de la représentation scénique du rêve qui correspond au personnage.

Un imaginaire étonnant et le rêve sont considérés également comme les pivots du chef-d'œuvre du théâtre surréaliste vitracien, *Les Mystères de l'amour*,²³² écrit en 1923.²³³ Or pour ce qui est du rêve, à la différence des essais précédents, *Les Mystères* ne contiennent « aucune explication commode » : « Désormais il [Vitrac] donne à voir le rêve pour lui-même, pour sa propre valeur [...] ».²³⁴

Le premier porte-parole de cette interprétation était l'auteur même.²³⁵ D'ailleurs, dans la « Note de l'auteur » précédant le texte des *Mystères*, Vitrac évoque, avec des tournures à allure de manifeste, le rêve en insistant sur son union avec la vie, et sur le rêve en tant que modèle pour la vie : « Vivre comme on rêve. Rêver comme on vit. » (p. 11)

228 On le sait, Henri Béhar est le spécialiste du théâtre Dada et surréaliste qui s'est le plus consacré à Vitrac, avec deux monographies qui font référence : Béhar, Henri, *Roger Vitrac, un réprouvé du surréalisme*, Paris, Nizet, 1966 ; Id., *Vitrac, théâtre ouvert sur le rêve*, op. cit.

229 Béhar, Henri, *Le Théâtre dada et surréaliste*, op. cit., p. 304.

230 *Ibid.*, p. 304.

231 *Ibid.*, pp. 304-305.

232 Vitrac, Roger, *Théâtre I*, Paris, Gallimard, 1946, pp. 11-58. C'est sur cette édition que se baseront les citations que j'évoquerai dans la présente étude.

233 Vitrac, en effet, s'intéresse fortement au rêve, « le plus fort des spectacles », à tel point que dans une note plus tardive sur Pirandello, il prétendra : « N'allez pas au spectacle. Couchez-vous. » Voir Béhar, Henri, *Le Théâtre dada et surréaliste*, op. cit., pp. 310-311.

234 *Ibid.*, pp. 310 - 311.

235 Voir à ce sujet la note 16.

Hormis cette conviction, un des postulats essentiels du surréalisme en train de naître alors, le court texte se sert d'une deuxième valeur clé du mouvement, celle de l'authenticité, authenticité absolue. Or « tout dire » revient à dire mystère :

[...] Mais les mystères drapés d'éclairs ne se révèlent pas. Ils éclatent les yeux fermés. Nous savons bien qu'il faut tout dire. Clairement ? Pourquoi ? [...]
Ici, c'est un dialogue d'échos. (p.11)

Selon Vitrac donc, les deux caractéristiques principales de sa pièce paraissent être un mélange des états de rêve et de veille, puis une vérité authentique, absolue, mais donnée à voir en défiant le principe de modalité. Probablement à tel point que cette vérité sera difficilement saisissable, et frôlera l'incertitude d'interprétation (« mystères »).

Or une question d'ordre théorique s'impose : le rêve comment peut-il être exploité par l'écriture dramatique ? Quels sont ses rapports avec l'absurde ?

3.4.1.1 Particularités du rêve et leurs rapports avec l'absurde

Pour Michel Foucault, le rêve sait être *le point extrême – le plus paradoxal, le moins réaliste – de l'imagination* ; en même temps, en raison de son manque de contraintes, il représente la source du renouvellement de l'imagination.²³⁶ La majeure spécificité du rêve, rapportée unanimement par M. Foucault, S. Freud, M. Eliade ou C. Lévi-Strauss,²³⁷ est sa tendance à procurer une faible lisibilité immédiate. Pragmatiquement parlant, le rêve se caractérise par un relâchement, voire par un rejet absolu du principe de modalité (être clair) et du principe de relation (parler à propos), mais aussi par un affaiblissement du principe de qualité au sens habituel (c'est-à-dire de l'acceptabilité du signifié premier). Ce fait a une importance cardinale pour les significations que le rêve entraîne. Il sait mettre en place, en effet, un invraisemblable qui paraît ne pas disposer de justification au sein de son contexte, pouvant atteindre le degré d'une violente contradiction (par exemple homme / femme, beau / répugnant, positif / négatif, etc.). Ces images et actions sont dans leurs signifiés premiers évidemment inacceptables. Or leur rôle est souvent d'apporter un sens au moyen non du signifié, mais des connotations, de produire donc une symbolisation de manière fort oblique. Une telle symbolisation mérite d'être appelée paradoxale – qualificatif que j'ai déjà avancé dans la première section de cet essai, en proposant le concept d'une *mimésis paradoxale*, et

236 Foucault, Michel, *Le Rêve et l'imagination*, Paris, Seuil, 1989, p. 15.

237 Foucault, Michel, *op. cit.* ; Freud, Sigmund, *L'Interprétation des rêves*, Paris, Actes Sud, 1991 ; Eliade, Mircea, *Méphistophélès et l'androgynie*, Paris, Flammarion, 1996 ; Lévi-Strauss, Claude, *La Pensée sauvage*, Paris, Actes Sud, 1991.

dont je me suis également servie en étudiant le texte de *S'il vous plaît* (symbolisme ou métaphore paradoxaux).

Vu que le rêve rejette les liens de la logique de surface et de la vraisemblance, il est susceptible d'une ouverture de signification élevée par excellence. Ainsi, il représente souvent un condensé symbolique, s'ouvrant à une pluralité d'interprétations pouvant être radicalement diverses (qui s'orientent en fonction du signifié premier ou bien de toute une gamme de sèmes connotés).²³⁸ Une telle ouverture de signification sait mettre en place une incertitude d'interprétation aiguë : quelle est la signification de ce monde « autre » que le rêve fait surgir ?

Parallèlement, le caractère paradoxal du rêve, puisque proposant des « réalités » allant au-delà de celles de notre monde « encyclopédique » et de ses lois,²³⁹ a pour effet, en raison de cet insolite, une force perlocutoire souvent spectaculaire.

Eliade, en prolongeant Jung, ajoute que les états souvent quasi brutalement paradoxaux avancés par le rêve renvoient aux paradoxes qui participent de l'agencement de la réalité psychique ou de l'univers, mais sont peu accessibles au filtre de la pensée logique. Ce qui reviendrait à confirmer une des proclamations chères aux avant-gardes historiques et avant tout au surréalisme : le rêve serait une importante source de vérité, et une vérité dans un état très intense, spectaculaire (Vitrac : « N'allez pas au spectacle. Couchez-vous. »)²⁴⁰

Quant au rapport du rêve à l'absurde, étant donné qu'une des caractéristiques essentielles du premier est la symbolisation paradoxale – produisant des signifiés à apparence d'une absence de justification souvent violente par rapport au contexte où ceux-ci surgissent – l'absurde est, simplement, le propre du rêve.

Pour ce qui est, suite à l'imaginaire, de la composition, les images et actions qui se présentent dans le rêve sont pour la grande plupart seulement juxtaposées l'une à l'autre ; ce n'est que très rarement qu'elles sont reliées par un rapport logique – que ce soit de cause, d'exclusion, etc. Il s'agit donc d'un agencement relâché, sans rapports explicites, parataxique peut-on ajouter. Freud et Jung précisent que le rôle des connecteurs logiques est dans le rêve représenté par des moyens beaucoup plus

238 Par exemple, le fait de voler peut signifier tant une agitation, une inquiétude, que le fait d'avoir dépassé tous les obstacles (exemple d'Eliade).

239 Le paradoxe, comme le rappelle Michaël Riffaterre, met à bas une doxa, c'est-à-dire une présupposition. Il ne faut pas oublier qu'une présupposition basique est celle de « notre monde », un univers contenant des situations immédiatement acceptables par l'expérience empirique. Concernant le qualificatif « encyclopédique », il est d'Umberto Eco. Le concept du monde alternatif, au-delà des lois du monde encyclopédique, peut être rapproché de la théorie des mondes narratifs, où un monde échappant aux lois du monde encyclopédique (mais qui se voit pourtant accepté par le lecteur, comme dans le cas du merveilleux) est appelé un monde *possible impossible*. En outre, la théorie des mondes narratifs (ouvrage de référence : Allen, Sture, dir., *Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences. Proceedings of Nobel Symposium, 65*, Berlin, De Gruyter, 1989) distingue les mondes « possibles vraisemblables », « possibles invraisemblables » et « inconcevables ». Les explications sont d'Umberto Eco. Voir Eco, Umberto, *Les limites de l'interprétation*, Paris, Grasset – Fasquelle, 1992, pp. 225–226.

240 Voir la note 233.

ouverts, analogiques, dont la répétition : si le rêve contient des motifs récurrents, ce sont ceux-ci qui représentent la ligne de force de sa signification.

On peut constater que les deux spécificités du rêve évoquées ci-dessus, la symbolisation paradoxale ainsi que la composition sans rapports explicites et à motifs récurrents, sont tout à fait transposables au théâtre. Quant au traitement paradoxal, il me semble que celui-ci se ressentira de la manière la plus forte au niveau du *personnage*, « entité psychologique et morale semblable aux autres hommes », assurant au spectateur un effet d'identification²⁴¹. Lorsque le personnage subit le traitement paradoxal, en disposant d'attributs qui sont au niveau des signifiés premiers inacceptables, l'effet d'identification paraît cruellement menacé. Or dans une deuxième étape de l'interprétation, s'instaure une signification au moyen des connotations ; celle-ci qui est, vu son contexte insolite, à même d'interpeler le lecteur / spectateur davantage qu'un schéma traditionnel.

Dans ce contexte, rappelons l'éclairante thèse de Michaël Riffaterre parue dans *Sémiotique de la poésie*, portant sur l'absence d'une signification immédiate. Pour M. Riffaterre, plus cette absence défie la logique habituelle, plus elle stimule l'effort interprétatif (car le récepteur tient à décoder une signification acceptable de tout élément du texte). À ce titre, implicitement, plus elle attribue d'importance à l'élément « déplacé », qui a d'ailleurs souvent au sein de son contexte une fonction essentielle. Ce sont justement ces éléments à signification immédiate absurde que M. Riffaterre qualifie de signes par excellence de la littérature.²⁴²

3.4.2 Composition / contenu : à la recherche de structures profondes

La pièce se compose d'un Prologue et de 5 tableaux.

3.4.2.1 Prologue

Le Prologue reprend sous forme théâtrale le « manifeste » du théâtre – mystère suggéré dans la « Note de l'auteur » : un théâtre non illusionniste, à ouverture de signification et à incertitude d'interprétation.

La scène « représente une place publique. Il a plu. Le temps est couvert. » Sur le mur d'une maison est peint un « portrait », représentant des parties du visage et des cheveux d'une femme.²⁴³ Ces éléments ont cependant une position, une

241 Pavis, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, op. cit., p. 248.

242 Riffaterre, Michaël, « Non-sens : le brouillage intellectuel », *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil, 1983, pp. 175-176.

243 Le dessin est reproduit sur la page à côté du Prologue.

taille et une forme fort peu réalistes : les sourcils ont la longueur des cheveux et sont placés verticalement, entre eux se trouvent des mèches de cheveux, légèrement frisées. À droite apparaît, dans le sens vertical aussi, la moitié d'un œil ; à gauche, verticalement et légèrement en diagonale, se trouve l'autre œil, deux fois plus petit que le premier. Au-dessous, les joues : en position réaliste, mais à forme d'abondantes moustaches ; et j'en passe. Puis :

Au lever du rideau, Patrice, accroupi, trace dans la boue des lignes sinueuses avec un bâton.

Entre un agent de police.

L'AGENT : Eh là ! L'homme ! Que faites-vous ?

PATRICE : Vous le voyez, monsieur, je termine sa chevelure.

Il sort en traçant une ligne sinueuse.

Le rideau tombe lentement. (p.13)

Le Prologue paraît donc signifier – et ce devant un représentant d'*ordre*, « autrement dit la censure de la conscience » comme l'a remarqué H. Béhar²⁴⁴ – ce qui sera le propre de la pièce : une structure profonde²⁴⁵ ayant un noyau dans le monde encyclopédique. Mais ce monde encyclopédique est tantôt modifié (NB position, taille, forme des parties du visage), tantôt transformé (dans le visage dessiné, certains éléments appartiennent à un système d'association tout à fait différent ; NB joues = moustaches). Ainsi, le portrait, mais sans doute aussi la « réalité » de la pièce, doivent être recomposés mentalement, ce qui exigera de la part du lecteur / spectateur le besoin d'un effort d'interprétation renforcé. De toute évidence, une justesse absolue ne pourra jamais être atteinte (« les mystères éclatent les yeux fermés », posait la « Note d'auteur »).

3.4.2.2 Tableaux

Le contenu des cinq tableaux est simple : Léa et Patrice s'initient à l'amour. Or la fable ne représente pas une « histoire », mais davantage une suite d'actions indépendantes, provoquant souvent l'impression de se retrouver dans un monde autre, ne correspondant pas aux lois d'un réalisme, et à des structures profondes parfois difficilement identifiables. Les différentes situations sont très hétérogènes voire contradictoires, et donnent l'impression d'un éclatement thématique. Elles s'enchaînent de manière relâchée, y compris à l'intérieur des tableaux. L'action contient plusieurs importantes ruptures par autoreprésentation (communication avec le public) et par communication métathéâtrale (avec l'auteur). Ces ruptures

244 Béhar, Henri, *Vitrac, théâtre ouvert sur le rêve*, op. cit., p. 60.

245 Pour une définition de la structure profonde, voir la note 163.

se caractérisent par des développements dramatiques et à la fin de la pièce contribuent à créer le dénouement.

Les situations sont reliées par la présence de quatre personnages, Léa, Patrice, Dovic (rival de Patrice) et Madame Morin (mère de Léa), et par plusieurs motifs récurrents : la force de la relation Patrice-Léa ; la « distraction » de Léa par des tiers ; la souffrance (causée par un tiers ou non) ; la tension sinon la lutte entre Patrice et Dovic, voire d'autres rivaux ; l'enfant de Léa, chez laquelle on observe l'alternance d'instincts érotiques et maternels ; la cruauté, souvent épouvantablement violente et homicide ; l'anéantissement de l'enfant de Léa par le rival du père de cet enfant ; la rivalité entre Léa et sa mère ; les soudaines apparences et identités paradoxales des personnages principaux, en rupture radicale avec le contexte ; fluctuations d'identité de certains personnages principaux.

Les motifs récurrents permettent de dévoiler de nombreuses structures profondes de la pièce, la plupart étant immédiatement lisibles. Il me paraît néanmoins convenable de s'arrêter brièvement sur deux d'entre elles :

- les soudaines transformations paradoxales d'apparences et d'identités suggèrent une dramatisation de rapports entre les personnages voire à l'intérieur d'un protagoniste ; la fluctuation d'identité renvoie à un déchirement du personnage ou à son « statut » incertain.
- la cruauté met la dramaticité d'un rapport en valeur.

Interroger les structures profondes et une signification de la pièce telle quelle va nécessairement au-delà des seuls motifs récurrents, et entraîne la question à quel point la chaîne des contenus éclatés des différents tableaux peut être appréhendée comme une seule fable qui progressivement se développe, pour parvenir enfin à un dénouement. Ce qui invite à examiner les contenus concrets des tableaux et les marques de progression temporelle.

Tableau 1

Le tableau introductoire dispose d'une pluralité d'enjeux (ce qui lui attribue dans sa deuxième moitié une apparence éclatée) : les débuts de l'histoire d'amour de Patrice et Léa, la confrontation de leur entendement de l'amour avec celui qu'en a la société, une première problématisation de la fidélité du couple et un jeu avec la prévisibilité de l'action théâtrale.

Tout d'abord, Léa hésite à avouer à Patrice qu'elle l'aime ; puis survient la mère de Léa et le rapport mère / fille se révèle être surtout celui de rivalité. Léa avoue à Patrice ses sentiments, le couple s'initie à l'érotisme et, dans une séquence d'autoreprésentation, montre que leur entendement de l'amour est radicalement différent des opinions communes.

Dans le dernier tiers du tableau, la relation est problématisée par Dovic, dont le dialogue avec Léa révèle l'existence d'un enfant. Patrice se bat avec Dovic et

gagne, ce combat a l'allure d'un match de sport. Léa assiste en faisant office d'arbitre, conseille chacun des duellistes, pour conclure enfin : « Bravo tous les deux ». Dovic part, ensanglanté.

Patrice et Léa s'apprêtent à se coucher. Apparaît alors une curieuse femme en longue chemise de nuit ; Léa la considère comme une grue, Patrice comme la Vierge et demande à Léa si elle est contente. Suivent deux séquences qui ne montrent pas de rapport direct avec la narration précédente. À la fin se place une séquence de théâtre dans le théâtre : le directeur du théâtre annonce aux spectateurs que le spectacle est terminé. Il ajoute que l'auteur vient de se donner la mort, ce que les spectateurs entendent comme une agréable mystification. Or l'auteur apparaît, élaboussé de sang, riant aux éclats et se tenant les côtes.

Tableau 2

L'action de ce tableau enchaîne sur la problématisation introduite à la fin du tableau précédent ; à la différence de celui-ci, elle est bien moins ancrée dans le monde encyclopédique.

Au début, Patrice, à apparence d'officier de dragons, dépose dans le fleuve l'enfant que Léa a eu selon lui avec un autre homme. Puis, Lloyd George (qui « ressemble à l'ancien premier ministre anglais », comme le précise la didascalie) et dont l'identité profonde est apparemment Dovic, ce que dévoile un lapsus de Léa, montre à celle-ci qu'il a assassiné dans sa chambre l'enfant qui paraît être de Patrice et de Léa ; « l'enfant a été sciée à la hauteur des épaules ». Plus tard, au même endroit, Lloyd George anéantit également Patrice : après que Patrice s'est glissé dans le lit à côté de l'enfant morte, il scie la tête au mannequin qui lui ressemble, en se félicitant de son savoir-faire d'assassin. Léa, complice de Lloyd George et paraissant dominée par lui, révèle progressivement un attachement de plus en plus fort envers Patrice. À la fin, les autres présents la déclarent folle.

Le Tableau 2, donc, représente le développement d'une des structures narratives du Tableau 1 : la confrontation Patrice – Dovic ; mais avec un résultat contraire. Il contient aussi une narration – miroir (Patrice assassine l'enfant qu'a eu Léa avec un autre ; Lloyd George– Dovic fait de même).

Tableau 3

Dans ce tableau, la progression par motifs identiques et structures narratives parallèles atteint une augmentation considérable. Davantage qu'une progression temporelle en avant, a lieu une répétition des enjeux essentiels du tableau précédent : l'enfant d'un autre et la rivalité Patrice – Dovic. À nouveau, les forces des deux rivaux se renversent (Patrice l'emporte sur Dovic), et le début de la narration, contrairement au Tableau 2, se réinstalle dans le monde encyclopédique.

Au début du tableau, Léa et Patrice – vivant et ne portant aucune trace des disgrâces subies précédemment – se retrouvent chez eux. Leur dialogue initial, qui vite

s'érotise, tourne tout aussi vite au soupçon quant à la fidélité de Léa, surtout après la visite expéditive d'un curieux boucher. Patrice ajoute qu'il doute que l'enfant dont Léa doit accoucher soit de lui. Surviennent Dovic et la mère de Léa qui appelle Patrice « mon gendre », et se sert de la même invocation vis-à-vis de Dovic. Patrice, ne sachant que faire, appelle l'auteur. Comme celui-ci lui laisse toute l'initiative, il assomme Dovic et la mère de Léa, puis casse tout l'équipement de l'appartement.

Pendant ce temps, Léa donne naissance à l'enfant. Patrice l'appelle Guillotin et l'assoit sur la cheminée de marbre, l'enfant en tombe et meurt. Léa est au désespoir, Patrice demande qu'elle lui prépare sa trousse de voyage et sort en expliquant qu'il a à faire dans le quartier. Survient le gendarme qui demande la raison du chagrin de Léa; celle-ci de répondre que c'est le petit: en tombant de la cheminée il a attrapé la rougeole.

Tableau 4

De ce tableau, le personnage de Patrice est absent, ce qui entraîne l'impression d'une progression temporelle en avant.

Au début, Léa se fait aborder à la gare par sa mère. Les deux semblent ne pas se reconnaître: elles se vouvoient et se traitent, avec toute politesse, en étrangères. Malgré elle, Léa se fait confier par sa mère deux chiens et un enfant et monte avec eux dans le train où attend déjà le mari de son interlocutrice – Mussolini («rôle tenu par Patrice», précise la didascalie). Or le train part sans que la mère de Léa, contrairement à ce qu'elle a promis, les rejoigne. C'est donc à Léa qu'appartiennent désormais, sans qu'elle le désire, l'enfant, les chiens et le mari.

La suite du tableau consiste dans une narration à ruptures thématiques; les différents épisodes se voient reliés au moyen du jeu de l'éclairage, «obscurité puis lumière». Ces micro-actions ont une ouverture de signification considérable: Léa demande des os pour les chiens et voit surgir plusieurs personnages; toute cette société prend la fuite lorsque, subitement, revient Mussolini. Envers celui-ci, Léa est indifférente. Elle est au contraire comme fascinée par l'enfant qui lui paraît ressembler à «son Patrice», et ce même après une soudaine transformation de son apparence qui éloigne l'enfant de ce «modèle». Elle entreprend avec lui une course, d'abord «inquiétante», tandis que Mussolini et les chiens se mettent à pleurer. À la fin du tableau, Léa assure l'enfant qu'elle ne le quittera plus; Mussolini reste seul, la tête dans ses mains.

Tableau 5

Le contenu de ce tableau peut à nouveau être appréhendé comme mettant en place une progression temporelle; or ceci seulement si l'on admet une importante ellipse d'action par rapport au tableau précédent.

Le début représente un branle-bas dans le hall d'un hôtel: les clients rassemblés se racontent qu'une certaine madame Léa a violemment détruit l'équipement

de sa chambre, incendié les rideaux et étranglé les poissons dans l'aquarium. Léa se voit arrêtée par les représentants de l'ordre et donne comme explication les dégâts qu'elle a subis pendant sa relation avec Patrice; elle fait comprendre indirectement que Patrice est mort. Plus tard, par la seule force de sa volonté, elle parvient à faire apparaître Patrice devant elle.

Patrice et Léa discutent de leurs retrouvailles. Arrivent trois enfants, dont l'un se comporte par instants comme amant et protecteur de Léa. Puis survient l'auteur qui donne à Patrice et à Léa des pistolets chargés; après son départ, Léa demande à Patrice s'il ne trouve pas que l'auteur « a quelque chose de Dovic ». Suit un dialogue entre Patrice et Léa portant sur l'amour, sur chacun des deux, la douleur, la bonté, le pardon, et se termine par le lancement du sujet de la mort. Dans une réplique énigmatique, Patrice invite Léa à « couler ». Léa tire de son pistolet. Patrice s'écrie, épouvanté, qu'elle vient de tuer un spectateur.

3.4.2.3 Temporalité, ouverture symbolique et tonalité : intérêt dramatique

Concernant la temporalité, la variété de ses emplois ainsi que leur emplacement sont dramatiquement porteurs: exposition à une progression en avant évidente (vu la problématisation du bonheur du couple à la fin de 1 et le développement de celle-ci, dont consiste 2), milieu à répétition (2: Patrice anéantit l'enfant « des autres »; Dovic l'emporte physiquement sur Patrice, en l'assassinant, ainsi que son enfant; 3: Patrice assomme Dovic et laisse mourir un enfant apparemment né de l'adultère de Léa), dénouement à une probable progression en avant (à la fin de 3 Patrice dit partir, il est absent pendant 4 et ne réapparaît qu'au sein de 5).

Sont dramatiquement efficaces également les différences du degré de l'ouverture symbolique et la pluralité de tonalités. Pour ce qui est de l'ouverture symbolique, la succession des tableaux représente une structure alternée: les Tableaux 2 et 4 mettent en œuvre une transformation paradoxale des apparences et indentités des personnages masculins principaux; les autres tableaux (1, 3, 5) usent de moyens plus discrets (bien que jamais entièrement encyclopédiques). En outre, c'est dans le Tableau 4 que l'ouverture symbolique est la plus élevée (ce que renforce la composition par micro-actions à ruptures thématiques, enchaînées au moyen de pauses à obscurité / lumière). Ce tableau paraît ainsi le plus décroché du monde encyclopédique. Etant donné qu'il s'agit de l'avant-dernier tableau – celui dont le lecteur / spectateur attend l'esquisse de l'issue de la fable – cet emploi de l'ouverture symbolique est particulièrement déconcertant.

Quant à la tonalité, sont fréquentes les ruptures entre le sérieux et le comique. D'une part, c'est ce contraste qui orchestre le dénouement de la pièce. D'autre part, dans chacun des tableaux du milieu (2, 3, 4), une tonalité différente prévaut: 2 – tragédie, 3 – sketch burlesque achevé par l'humour noir (la « rougeole » du

bébé), 4 – drame. Ainsi, le Tableau 3 apporte une action dédramatisante qui met en valeur l’angoissante force perlocutoire des Tableaux 2 et 4.²⁴⁶

3.4.2.4 Une seule histoire progressivement se développant ?

Quid cependant de la fable comme une seule histoire progressivement se développant ? À ce sujet, ce sont d’abord les Tableaux 2 et 3 qui méritent l’attention : s’opposant à plusieurs égards à l’entendement logique, ils paraissent mettre la possibilité d’un tel développement fortement en cause.

D’une part, ces tableaux produisent, à plusieurs reprises, la répétition d’un événement on ne peut plus sérieux, l’assassinat du rival et de l’enfant qu’il a eu avec Léa ; répétition dans laquelle intervient une opposition de tonalités spectaculaire. La mort de l’enfant, ayant dans 2 une allure désespérée (Patrice, bouleversé, dépose l’enfant dans le fleuve), puis atrocement cruelle (son rival scie la tête de l’enfant), devient dans 3 une mort burlesque, dans laquelle l’enfant est représenté non comme un nouveau-né, mais comme une poupée animée : assise, quelques instants après sa naissance, à la cheminée de marbre, elle en tombe et meurt immédiatement.²⁴⁷

D’autre part, ces tableaux renferment une violente contradiction. Patrice, qui dans 2 meurt (ce que son assassin annonce explicitement), apparaît dans 3 sain et sauf ; rien dans la parole ou dans les attitudes des personnages ne revient sur sa mort précédente.

Ces violentes contradictions jettent donc la narration, au moment compositionnel où habituellement culmine le nœud, brusquement au sein d’un monde possible impossible, dans lequel tout peut survenir.²⁴⁸ Elles font ainsi surgir de manière aiguë la question de la présence de la « réalité », en soulevant ces questions :

246 Un parallèle de cette action dédramatisante est orchestré par la venue, dans 3, de l’Auteur, ce par quoi se justifie le déchaînement de la narration paradoxale du tableau précédent : il ne s’agit que d’une fiction, qui a bien un « meneur de jeu ». Cependant, la dédramatisation est immédiatement suivie d’une redramatisation : l’Auteur laisse la responsabilité de l’action à venir entièrement à ses personnages.

247 Le Tableau 3 connaît en effet, dès la séquence des assassinats, une importante « mécanisation » de l’action et une marionnettisation des personnages. Les assassinats commis par Patrice ressemblent à une séquence de guignol. L’aspect mécanique s’annonce dès que Léa, montrant à Patrice l’enfant qui vient de naître, demande : « je n’ai pas mis trop longtemps ? », puis se poursuit dans la séquence de la mort de l’enfant. Ajoutons que le caractère mécanique de l’action, qui en devient en quelque sorte automatique, apparaît aussi dans le sort de l’enfant – son sort a en effet été joué à l’avance, dès que Patrice l’a appelé Guillotin.

248 Cette ouverture absolue de la narration se voit confirmée elle aussi par la venue du personnage de l’Auteur : se désignant volontairement comme une fiction, la fable peut désormais s’offrir toutes les invraisemblances. Pour la notion du « monde possible impossible », voir la note 239.

Comment entendre la narration à partir du Tableau 2 ? Léa a-t-elle des enfants avec ses amants ? Patrice et Dovic tentent-ils d'assassiner l'un l'autre ? Léa a-t-elle essayé de tuer Patrice comme elle l'insinue dans le Tableau 5 ? L'amour qu'a Léa pour son enfant a-t-il une dimension d'inceste, comme le suggère l'enfant du dernier tableau ? Ou bien ces événements sont-ils seulement une symbolisation dramatisée de conflits latents, voire de rapports dont la force et le caractère contradictoire inquiètent les personnages ? Si tel est le cas, ne s'agirait-il pas plutôt de fables parallèles et indépendantes, qui au niveau de la macrostructure ne forment pas un tout ?

Plusieurs interprétations sont certes possibles. Toujours est-il que malgré tantôt l'éclatement, tantôt la répétition des structures thématiques et narratives, la chaîne des cinq tableaux peut être appréhendée comme une seule fable dont les enjeux pluriels se complètent et qui avance vers un dénouement. En confrontant les Tableaux 1 et 2, cette progression est évidente. Les tableaux suivants, de leur côté, permettent d'observer eux aussi une évolution, basée sur les indices qui suivent :

Dans 2 et 3, la narration part à chaque fois d'une répartition de forces opposée entre Patrice et Dovic, mais l'issue reste pareillement insatisfaisante. Dans le Tableau 2, Patrice est physiquement détruit et « remplacé » auprès de Léa par Dovic, qui paraît la dominer. Léa, cependant, montre de plus en plus l'attachement envers Patrice. Dans 3, c'est certes Patrice qui anéantit Dovic (ainsi que l'enfant né de l'adultère de Léa), mais non pour faire venir le bonheur : à la fin, Léa est malheureuse et Patrice sort, apparemment pour partir loin. Ces deux tableaux, donc, peuvent être interprétés comme deux tentatives, par Patrice, de faire disparaître ce qui menace son couple, mais qui échouent.

Hormis les rapports Léa / Patrice / Dovic, la totalité des tableaux développe les « distractions » érotiques de Léa qui se laisse aisément captiver par des tiers. La plupart des tableaux mettent en scène aussi l'hésitation de Léa entre sexualité et maternité, de même que la force du lien de Léa envers Patrice, quoi qu'il en soit de leurs conflits. Dans le Tableau 4, malgré le caractère énigmatique de la narration, ces enjeux semblent définitivement se résoudre. D'une part, la maternité finit par l'emporter pour Léa sur l'érotisme. D'autre part, si par une ironie du sort, Léa croit Patrice absent, elle confesse toutefois indirectement que « son Patrice » est pour elle l'être le plus cher.

Or toutes les certitudes partent en éclats dans le tableau final. Lorsque Patrice réapparaît, réapparaît aussitôt un tiers qui semble jouir de l'inclination érotique de Léa, tout en profitant de ses instincts maternels. Il s'agit du personnage à identités plurielles, l'enfant-amant-protecteur de Léa, qui, au lieu d'amener la situation à un terme intelligible, jette à Patrice à la figure ses propres doutes. C'est ce brutal dévoilement du seul fait évident – l'incertitude, qui, placée suite à la tension dramatique et à la signification ouverte du Tableau 4, orchestre le véritable

dénouement de la pièce (davantage que le « coda » par autoreprésentation où Léa tue un spectateur). Un dénouement qui ne fait que confirmer la nature profonde de la pièce – mystères.

3.4.3 Personnages et situations à traits paradoxaux

Un moyen essentiel auquel est due l'atmosphère de rêve sont les personnages à traits paradoxaux. J'ai déjà signalé le fait que plusieurs personnages principaux subissent une transformation paradoxale d'apparence ou d'identité, ou une fluctuation paradoxale d'identité. À quoi s'ajoutent plusieurs actants secondaires paradoxaux tels quels : des personnages non à une identité ou apparence passagères de cet ordre, mais des actants chez lesquels ces qualités sont présentes pendant la totalité de leur manifestation dans la pièce.

La totalité des personnages à traitement paradoxal apparaissent comme absurdes – violemment, sinon ridiculement incompatibles avec leur contexte, ce qui vaut aussi souvent pour leur comportement – et nécessitent un effort interprétatif renforcé. En même temps, ces actants correspondent tout à fait à la thèse de M. Riffaterre et à ma propre hypothèse évoquées au début de cette étude, posant que l'absence d'une signification immédiate stimule l'effort interprétatif et, plus brutale elle apparaît, plus elle attribue à l'élément « déplacé » une fonction essentielle. Les personnages à caractère et à comportement (ou action) paradoxaux sont en effet embrayeurs de situations décisives, en mettant en place, au moyen non des signifiés premiers, mais de connotations, une symbolisation étonnamment juste et précise. Leur emploi sait donc symboliser l'état des personnages principaux (dans le cas des fluctuations d'identité, transformation d'identité et / ou d'apparence) et le rôle des personnages secondaires (personnages paradoxaux) avec une efficacité dramatique accrue.

L'analyse des personnages à traitement paradoxal et des situations qu'ils mettent en place qui me paraissent les plus illustratives suit.

3.4.3.1 Personnages à fluctuation d'identité

3.4.3.1.1 Patrice et Léa, êtres « en transition »

De la fluctuation d'identité des personnages principaux sont concernées deux des séquences initiales du Tableau I.

Dans l'incipit, Patrice demande à Léa avec insistance de lui avouer ses sentiments. Léa, à plusieurs reprises, refuse ; Patrice finit par la gifler. Léa de réagir de manière suivante :

LÉA, *riant*: Maman, maman, maman !

PATRICE, *les mains en porte-voix*: Madame Morin ! Madame Morin !

Entre Madame Morin. (p. 14)

Les rires de Léa ainsi que son invocation de l'autorité maternelle, et la forme concrète de cette invocation, font apparaître la jeune fille brusquement comme une enfant. Ce soudain changement d'identité, à apparence absurde, paraît symboliser l'oscillation de Léa entre l'enfance et l'âge adulte, et notamment son hésitation à franchir le seuil du monde adulte. L'identité enfantine, de régression, signifie également le manque de courage à se décider seule. Ce que raille sans doute Patrice, se mettant aussi à appeler la mère de Léa, à quoi il ajoute un geste clownesque : les mains en porte-voix.

Suit un dialogue dans lequel Léa, en jeune fille indécise, demande conseil à sa mère : que faire puisque Patrice l'aime et les sentiments sont partagés ? Cet entretien culmine par le constat de Léa que sa mère est, concernant Patrice, moins mère que rivale (« Pas si bête, tu me le prendrais. »). Madame Morin, brusquement, gifle Léa et part. Cette punition fait que Léa retrouve son identité enfantine :

LÉA, *pleurant*: Patrice ! Patrice ! Patrice ! (p. 15)

L'identité de Léa connaît donc au début du premier tableau une importante fluctuation. Dans le dialogue avec Patrice c'était une jeune fille obstinée, puis brusquement une enfant pouffant de rire ; dans celui avec sa mère, une jeune fille indécise, ensuite, soudain, une femme consciente de son identité féminine, et enfin une enfant en larmes.

Cette fluctuation d'identité a certes l'effet d'un comique quasi clownesque. Néanmoins, tout brusques et absurdement incompatibles qu'apparaissent ses différentes formes, elles saisissent de manière authentique et avec une force perlocutoire élevée, davantage que n'en seraient capables les schémas de narration traditionnels, le désordre intérieur accompagnant le passage d'une étape de la vie à la suivante, y compris les états fragiles et souvent opposés qui en font partie. Parallèlement, cette voie paradoxale, à effet comique, empêche que l'exposition glisse vers un pathétique facile et indésirable. Tout en donnant à entendre que les possibilités de la narration sont bien plus larges que celles du monde encyclopédique et que l'action est peu prévisible.

Suite au départ de sa mère, Léa dit à Patrice : « J'avoue ». Patrice est au comble de bonheur. Peu après, il donne à entendre des propos énigmatiques, difficiles à décoder (dont « [...] Et je te ferai un pont de mon sang, Léa. »). De ces paroles semble transparaître la volonté de rapports de chair ainsi que sa supériorité

intellectuelle sur Léa, qui manifestement ne comprend pas (« Tu es bon »). Immédiatement ensuite, Patrice enchaîne :

PATRICE: Ah, mais pardon ! Vous avez avoué ! N'avez-vous pas avoué ?

LÉA: Si, mais quoi ?

PATRICE: C'est vrai, quoi ? (p. 17)

Ces répliques, coupant court la parole songeusement audacieuse ainsi que la maîtrise de la situation par Patrice, font apparaître Patrice soudain comme comiquement, clownesquement impuissant. Or elles sont également interprétables comme témoignant d'une fluctuation d'identité, dont l'effet est loin d'être seulement comique. Parallèlement à Léa, Patrice révèle ainsi une identité « en transition ». Si ses répliques énigmatiques ont donné de lui l'image d'un habitué de la chair, la soudaine « reprise » en apporte la rectification. Patrice, avec sa maladie, est davantage qu'un séducteur un jeune homme en train de découvrir l'érotisme et d'en rêver.

Parallèlement, la fluctuation d'identité profite à Léa qui ainsi acquiert une position de force et se plaît à prolonger l'incertitude de son interlocuteur (« Si, mais quoi ? »). On voit donc que Léa peut certes par moments apparaître comme naïve (elle a bien montré au début du tableau une identité enfantine et, dans la séquence étudiée, n'a pas compris les propos séducteurs de Patrice). Pourtant, elle n'est pas un jouet dans les mains de son interlocuteur ; le rapport des forces entre les deux est bien plus équilibré, ce qui est aussi plus porteur dramatiquement. Et lourd de conséquences pour l'action dans la totalité de la pièce.

Enfin, ajoutons, concernant les deux fluctuations d'identité étudiées, que si dans le cas de Léa, son désordre intérieur est dévoilé par l'action (rires, pleurs, mains de Patrice en porte-voix) combinée à la parole, quant à Patrice, la parole seule y parvient. En montrant ainsi, donc, des pouvoirs égalables à ceux de l'action.

3.4.3.1.2 Enfant condensant les désirs de Léa

Si les différentes représentations de la relation de Léa et Patrice se correspondent (malgré la fascination de Léa pour Dovic et ses distractions momentanées dues à des tiers, il s'agit d'un lien authentique), il n'en est pas de même pour le rapport de Léa envers son enfant. Ce rapport apparaît d'abord au sein de situations-variations où l'enfant est assassiné, et qui forment un contrepoint : tragédie (2) / farce, où le chagrin est comiquement invraisemblable et Léa finit par le dépasser par l'humour (3). Suit une série de situations où se réinstalle le rapport d'authenticité (4), et où, de plus, la maternité acquiert pour Léa la position tout à fait primordiale. Enfin cependant, dans le Tableau 5, toute tentative de ramener ces attitudes contradictoires vers l'un ou l'autre pôle est violemment déconstruite. Ici,

l'identité du dernier des trois enfants qui soudain apparaissent est un condensé de caractéristiques tant enfantines (fils de Léa) que de celles d'un protecteur, voire de l'amant de Léa. Au fond, n'est-ce pas le condensé, violemment paradoxal certes, de tout ce que Léa recherche ?

LÉA: Mes enfants, laissez votre père tranquille.

LES ENFANTS: Mais Patrice n'est pas notre père.

PATRICE: Quel est donc votre père, mes enfants ?

[...]

TROISIÈME ENFANT: Mon père ? Monsieur Patrice ? Dites plutôt mon fils qui fait la guerre chez les Arabes. Il a une grande figure de tarte aux pommes et des oreilles de géant. [...] On dit qu'il est original. Mais que ne dit-on pas ? [...] C'est un bon ami de Léa, n'est-ce pas ma fille ? Voici ce qu'il m'a dit avant son départ: « Sois heureux, mon petit père ! Léa est la dernière des dernières [...] ». Je n'ai rien répondu à ces sottises. Léa m'a défendu de le dire, mais elle a beaucoup d'estime pour les cocos de mon père. N'est-ce pas, mes enfants ?

LES ENFANTS: Oui, monsieur. Vive le père du colonel !

PATRICE: Ah, monsieur ! Votre fils est donc colonel ? (p. 52)

Dans cette « conversation » est à noter la combinaison de l'imaginaire enfantin et des tournures d'adulte ; et au-delà, l'importance de la parole tout court. C'est en effet la parole, et non pas l'action, qui dévoile le personnage.

En outre, ce dialogue, lorsque observé dans sa totalité, pose l'identité de l'enfant comme doublement incertaine – non seulement vu le rapport de l'enfant vis-à-vis de Léa, mais aussi pour ce qui est de la paternité de Patrice. Celle-ci, on l'a vu, a été niée au début du dialogue ; cependant à sa fin elle se voit affirmée. Suite à quoi :

TROISIÈME ENFANT: Que veux-tu, papa, j'ai été par accident le père d'un colonel de zouaves, mais je serai toujours le fils de l'amour. (p. 52)

Ainsi, l'oscillation de l'identité de l'enfant met en cause de manière grotesque deux motifs essentiels de la pièce, la fidélité de Léa et la paternité de Patrice : suite aux retrouvailles paraissant être, enfin, le début d'une période du bonheur, la perspective d'un avenir idyllique se voit fatalement raillée.

Il est à noter que si les cas de fluctuation d'identité précédents étaient essentiels pour la catégorie du personnage, en précisant avec une justesse inédite la situation intérieure de Patrice et Léa, ici, l'identité de l'enfant – amant – père a un impact surtout narratif. Et un impact de taille, car comme je l'ai déjà remarqué dans le chapitre précédent, c'est cette séquence qui orchestre le véritable dénouement de la pièce.

Qu'une identité paradoxale puisse disposer d'un tel pouvoir narratif attribue à cette catégorie des pouvoirs considérables, tout en faisant augmenter l'atmosphère insolite de la pièce.

3.4.3.2 Personnages à transformation d'identité et d'apparence

La transformation d'apparence concerne uniquement le Tableau 2. Quant à celle d'identité, elle apparaît dans deux tableaux, 2 et 4, en constituant à chaque fois le pivot de l'action. Dans le Tableau 4, les trois cas de transformation d'identité sont étroitement liés à l'interaction avec nombre de personnages paradoxaux. En raison de cette interaction, il m'est impossible de creuser les transformations d'identité du Tableau 4 dans le présent sous-chapitre. Je me pencherai donc pour l'instant uniquement sur le Tableau 2; quant au Tableau 4, j'effectuerai l'analyse de ses identités transformées ci-dessous, dans la partie consacrée aux personnages paradoxaux. Bien évidemment, dans les cas où cela sera porteur, cette deuxième analyse se clora sur une comparaison avec le même moyen employé dans le Tableau 2.

3.4.3.2.1 Développement dramatique des rapports du triangle Patrice / Dovic / Léa

La dramatique évolution des rapports du triangle se voit développée surtout dans les tableaux 1, 2 et 3. Cependant, c'est dans le Tableau 2, où les protagonistes masculins usent d'apparences et d'identités paradoxales, que ce développement a l'effet le plus menaçant, d'épouvante.

Des deux rivaux, c'est Lloyd George qui se trouve ici en position de force, ce que suggèrent avec une force perlocutoire élevée justement l'identité et l'apparence des deux hommes. Le personnage de Lloyd George provient d'une transformation de l'identité de Dovic, transformation à tel point impeccable que le nom véritable du personnage n'apparaît plus (ni pour désigner le rôle²⁴⁹); sauf une invocation qu'effectue Léa au début du tableau, mais en la rectifiant immédiatement en « Monsieur Lloyd George ». Ce personnage, dont la nouvelle identité se combine à l'apparence, l'emporte sur Patrice d'abord par l'« actualité » du pouvoir. En revanche, l'apparence du lieutenant de dragons qu'a Patrice connote certes la détermination absolue d'un meneur de combat, mais aussi un « jadis » naïf. Ensuite, la supériorité de Lloyd George consiste dans son pouvoir même. Il s'agit d'une des personnalités les plus puissantes du monde contemporain, ce que confirme l'humble interpellation qu'en fait Léa. Patrice, au contraire, ne s'est

249 C'est seulement dans la liste des personnages du début de la pièce que se trouve, à côté du nom de Lloyd George, la mention « rôle tenu par Dovic ».

pas doté d'une identité unique et exceptionnelle ; c'est toujours lui-même, doublé d'un simple officier.

Ces identités et apparences dévoilant la répartition des forces mettent en marche une narration qui suggère fatalement dès le début de quel côté se placera la victoire – victoire physique en tout cas. Un rôle de taille sera joué aussi par l'espace, pluriel (à « mansions » comme l'ont remarqué les études consacrées à cette pièce et à Vitrac) :

La scène représente, à gauche, le quai des Grands-Augustins à Paris. À droite, une chambre à coucher. Au centre se tient une petite guérite percée d'un hublot qui donne sur la Seine. (p. 25)

La première illustration de la différence des forces des deux rivaux consiste dans la manière dont chacun se débarrasse de l'enfant qui apparemment n'est pas le sien. D'abord, dans la Scène 1, c'est le tour de Patrice.

Très courte, cette scène se déroule sur le quai des Grands-Augustins. Apparaissent Patrice, en lieutenant de dragons, et Léa qui tient dans les bras « une poupée d'étoffe mi-partie rouge, mi-partie jaune » :

PATRICE, *en lieutenant de dragons* : Je n'aime pas les enfants des autres.

LÉA : Regarde-la, Patrice. Elle a mes yeux, mon nez, ma bouche. On lui a coupé les cheveux comme ça. C'est triste. Est-ce une petite Chinoise ? Moi, je suis blonde. Mais tu sais bien qu'elle est de toi.

Elle souffle dans une petite trompette d'enfant. La poupée pleure. Entre Lloyd George. Il ressemble à l'ancien ministre anglais.

LLOYD GEORGE : Pst... Pst...Pst...

PATRICE : Ah ! Cela finit bien tristement.

Il saisit la poupée, la dépose dans le fleuve et disparaît. Lloyd George entre chez lui. Léa le suit. (pp. 25-26)

Le « meurtre » paraît donc découler de la volonté de se battre contre la présence immédiate, dominante de Lloyd George. Un combat perdu d'avance car « Cela finit », ce que l'issue de la scène, avec le départ de Léa suivant Lloyd George, semble confirmer. Est à noter que la naïveté impuissante du « costume » de Patrice met en valeur la situation d'impuissance dans laquelle se trouve le personnage.

Dans cette scène, se font remarquer aussi plusieurs éléments dédramatisants, à effet d'un comique clownesque :

- l'emploi de l'artificiel, représentant de manière imparfaite, avec une naïveté enfantine, le vivant : l'enfant – poupée d'étoffes mi-rouges, mi-jaunes ;
- la réplique de Léa, où se contredisent la description de l'enfant et la déclaration de Léa à propos de sa fidélité ;
- la symbolisation paradoxale des pleurs de l'enfant.

Ce comique clownesque a plusieurs effets essentiels pour l'atmosphère de la narration. D'une part, il empêche le surgissement d'un pathétique facile que la narration pourrait sinon entraîner ; d'autre part, par son intensité, il crée l'atmosphère d'un « espace autre », où se confondent le vivant et le non-vivant, où les gestes d'un personnage peuvent représenter le comportement d'un personnage différent, où un enfant parisien peut être chinois ;²⁵⁰ en somme, où tout est possible. C'est en une mesure importante en raison de cette action initiale, dédramatisante et décrochant du monde encyclopédique, que la confrontation du lieutenant de dragons et de Lloyd George peut se dérouler sans que ces apparences peu compatibles entraînent un comique indésirable, et, au contraire, dans une atmosphère d'authentique tension.

Survient Patrice :

Entre Patrice, en lieutenant de dragons. Il a les joues creuses et les yeux profondément cernés. Léa se précipite dans la petite guérite et se met à pousser des cris déchirants, pendant quelques secondes. Lloyd George et Patrice restent face à face pétrifiés. Léa les rejoint.

LÉA, à Patrice. Allons, allons, je vois bien que tu n'es pas de la combine.

Patrice se glisse dans le lit à côté du buste de la petite fille. (p. 26)

La défaite de Patrice est donc, d'emblée, suggérée hormis l'accoutrement « naïf » par les traits de son visage. Son arrivée entraîne chez Léa une réaction physique étonnante, interprétable comme une matérialisation paradoxale de l'état de bouleversement ou d'angoisse (ce qui suggère que le sort de Patrice est loin de lui être indifférent). Dans cette matérialisation est à noter d'une part l'importante contribution de l'espace – l'intérieur serré de la guérite. D'autre part, l'étroite proximité de l'action de Léa avec les *images* métaphoriques employées dans la langue courante, à tel point habituellement qu'elles se sont lexicalisées, perdant ainsi bonne part de leur charge perlocutoire (dont « cœur serré » ou « se sentir prisonnier de la situation »²⁵¹). La présente situation, en montrant l'image sous une forme matérialisée, et qui plus est, en la faisant vivre, « recycle » efficacement sa puissance.

Par rapport à ce moment « intérieur », la parole de Léa qui suit, extérieure, a l'effet opposé. Froidement ironique, elle paraît découler de l'absence d'une

250 Fait surprenant notamment en 1923, année où la pièce a été écrite.

251 Dans l'image scénique, la métaphore se voit agrandie. Ce n'est pas le cœur qui est prisonnier, mais le personnage de Léa tout entier. Cet agrandissement représente une variante insolite des métaphores lexicalisées, ce qui à son tour « agrandit » l'effet perlocutoire.

émotion quelconque. Cette quasi simultanée de deux attitudes contraires saisit de manière authentique la contradiction intérieur / surface dont l'être humain est souvent l'objet, surtout aux moments d'une émotion et d'une peur aiguës. Avec les moyens de narration traditionnels, une telle contradiction serait difficilement représentable sans glisser dans une psychologisation qui risquerait le surgissement d'un pathétique facile ou un manque d'intérêt dramatique. La représentation paradoxale, dramatiquement puissante, empêche par son caractère insolite tout pathétique indésirable.

C'est également la représentation, paradoxale, du « combat » des deux rivaux, qui est par excellence forte perlocutoirement : une absence de combat physique, et même de mouvement. Une telle confrontation est profondément fonctionnelle vu que les identités et les apparences des deux hommes, à elles seules, ont irrévocablement suggéré le résultat. Ainsi, montrer davantage serait se montrer redondant, « diluer » la force perlocutoire de la rencontre dans des détails inutiles. Ce n'est donc que la défaite de Patrice qui est, paradoxalement et efficacement, représentée par un mouvement : le fait de se glisser dans le lit connote l'arrêt de toute action. Davantage, se retrouver dans le lit où gît son enfant cruellement assassiné représente une inaction lourde de symbolisme.

Suite à cette victoire, Lloyd George promet à Léa un tour de force encore meilleur. Il apporte sous le bras un mannequin, le pose sur la table et lui scie la tête. L'acte n'est pas sans rappeler un merveilleux « premier » (la destruction d'une figurine ressemblant à une personne entraîne l'anéantissement de cette personne), il pourrait donc être appréhendé comme naïvement comique. Or ici, ce merveilleux paraît pleinement se réaliser et fait surgir un acte chirurgical d'horreur :

Pendant l'opération, on entend des écroulements épouvantables et des sons de cloches. (p. 27)

« L'opération » terminée, Lloyd George se félicite du résultat :

LLOYD GEORGE : Ça c'est du travail ou je ne m'y reconnais pas. (p. 27)

La parole a ici un rôle de taille. Elle confirme la signification de l'acte inquiétant (voici Patrice anéanti), qui pourrait sinon s'ouvrir à une pluralité d'interprétations (dont la seule volonté que Patrice meure).

Ce n'est pas seulement le meurtre, doublé de son accompagnement sonore, qui orchestre l'effet d'épouvante. Celui-ci découle en une mesure importante du fait que le corps exécuté ressemble à un corps vivant mais n'en est pas un. Son allure à la limite de la ressemblance et la non-ressemblance entraîne en fait une impression de gêne davantage que s'il s'agissait d'un corps vivant. D'abord, le « corps » utilisé est réaliste, réaliste jusqu'à l'erreur comme le confirme la parole : « *il [Lloyd*

George] arrive avec un jeune homme sous le bras » (p. 27). Ensuite, ce « corps » met en valeur le sème de « désarmement ».

Le dédoublement du corps de Patrice n'est pas fonctionnel seulement de manière ponctuelle, lors de la séquence du meurtre. Tant s'en faut, Patrice – bien que totalement anéanti – montre dès les instants qui immédiatement suivent, au moyen de son propre corps, une présence certaine, qui sera l'enjeu des séquences suivantes :

LLOYD GEORGE, *emportant les morceaux* [du mannequin scié]: Ça c'est du travail ou je ne m'y reconnais pas.

Léa hausse les épaules. Elle se penche vers le lit et retire les yeux de la petite fille. Ils sont gros comme des œufs d'autruche.

LÉA: Mes yeux, Patrice ! Mes yeux !

PATRICE, *se tournant vers le mur*. Je ne veux pas voir ça. Je ne veux pas voir ça. (p. 27)

Dans cette séquence, Léa paraît d'abord confirmer de manière on ne peut plus crue toute absence de sentiment concernant Patrice et ce qui demeure de l'union avec lui. Elle retire du corps de sa petite fille une partie profondément symbolique, vivante serait-on tenté de dire, fait par lequel elle semble renouveler le meurtre ou en tout cas y adhérer. L'effet sadique de cet acte est complété, à la lecture, par la description des yeux que la didascalie compare à un objet sans aucune valeur affective (parallèlement, le contenu de la didascalie est tout à fait fonctionnel en tant qu'une consigne pour la transposition scénique).

Or soudain, de manière inattendue, Léa fait preuve d'un état contraire. Elle s'identifie aux yeux de son enfant, ce qui suggère un lien profond avec lui, tout en attribuant à l'acte d'avoir retiré ses yeux l'allure auto-destructive. En même temps, Léa appelle Patrice à témoin de la situation. Cette interpellation symbolise la permanence de Patrice, malgré sa défaite, dans la pensée de Léa, et l'importance qu'a Patrice pour elle – apparemment une importance unique, comme son enfant.

Patrice répond du lit, en se tournant, pour confirmer le contenu de ses paroles, vers le mur. Ainsi naît une tension. C'est que la destruction de Patrice ne signifie pas la fin de son existence: il continue à participer à l'action. Quoi que le personnage représente au juste (âme impossible de détruire, souvenir...), le fait qu'il demeure un actant, et ce avec son corps véritable, aucunement mutilé, est perlocutoirement fort et narrativement fonctionnel. Cela suggère que le souvenir de Patrice reste *entier*. En outre, la présence physique de Patrice semble prédire de nouvelles confrontations à venir.

L'émotion qu'épanchent les répliques de Léa et Patrice connaît un terme net et « réaliste » par l'intervention de Lloyd George qui, après avoir été chirurgien, devient homme pratique et discret :

Entre Lloyd George. Il porte une valise noire qu'il tend à Léa.

LLOYD GEORGE: Voici, Madame, les restes miraculeux du bien aimé.

Léa traverse seule le quai des Grands-Augustins. Elle pleure et disparaît. (p. 27)

Dans la réaction de Léa est à noter une nouvelle interaction avec l'espace. Cette situation a une apparence absurde, car à peine Léa obtient la valise, elle se retrouve seule sur le quai des Grands-Augustins. Ainsi, sa réaction paraît interprétable (à l'instar de l'interaction avec la guérite, au début de la Scène 2) surtout comme une symbolisation paradoxale de l'état dans lequel elle se trouve: d'un immense vide intérieur. À nouveau, en effet, cette matérialisation renouvelle la force perlocutoire de l'image lexicalisée évoquée.

Sans aucune pause, suit un repas « familial », auquel assiste la mère de Léa, Madame Morin, et le père de Léa, feu Monsieur Morin. La lampe s'allume d'elle-même. Lloyd George apporte divers plats, certains très sophistiqués: « de nombreux plats: homards, poulets, pièces montées, sorbets, pyramides de fruits. Il lâche de temps en temps des oiseaux. [...] ».

Les abondants moyens merveilleux dont Lloyd George use paraissent suggérer sa volonté d'attirer l'attention des présents (qui pourrait sinon être portée vers ses actes meurtriers, car les corps morts gisent toujours dans le lit). De son côté, la présence du personnage issu du merveilleux, feu Monsieur Morin, père de Léa, semble confirmer l'ouverture absolue de l'action.

Malgré l'atmosphère festive, la présence du corps mort préoccupe fortement l'assassin. À tel point qu'il donne à Léa un ordre étonnant, soucieux de la vraisemblance dans ses moindres détails: il faut « disposer les genoux du jeune officier de dragons sous le buste de la petite fille », de manière à ce que personne ne remarque qu'une partie du corps de l'enfant manque. Léa exécute l'ordre, les deux invités feignent n'avoir rien vu.

Or l'image de Patrice, littéralement, ne disparaît pas et va jusqu'à connaître un développement dramatique:

LLOYD GEORGE, à LÉA: Madame, veuillez regarder sur l'armoire à glace.

Léa lève les yeux et voit la tête de Patrice qui la regarde du haut de l'armoire. (p. 28)

Sur le plan visuel, cette situation est une nouvelle transposition d'une expression imagée tout à fait habituelle, lexicalisée. Ici, la matérialisation de l'image, installée dans un espace précis, réaliste, ordinaire, entraîne une sensation de profonde gêne et par là un « recyclage » spectaculaire de sa puissance perlocutoire.

Suit un entretien secret de Lloyd George et Léa, dont l'atmosphère balance entre terreur et comique macabre:

LLOYD GEORGE: Comme il pleut ! Je ne le répéterai pas deux fois. Tu es involontairement ma complice, et si tu parles, tu seras livrée à la police. D'ailleurs, il faut en finir. Moi je propose le fleuve.

LÉA: Décidément cela devient une manie. Moi, je préférerais ces boîtes de bouquinières qu'on ferme avec un cadenas et qui sont recouvertes d'une feuille de zinc.

LLOYD GEORGE: Tiens, tiens, voyez-vous ça ! (p. 28)

L'entretien, en partie, atténue le dramatisme élevé de la situation précédente. Commencé par un prétexte absurde qui faillit provoquer le rire, puis ajoutant à la situation, malgré l'absurdité du dépôt proposé pour enterrer le mort, l'aspect témoignant d'une indifférence froide qui ne s'arrête devant rien, ce dialogue ne fait que mieux préparer le point culminant du drame :

Patrice en officier de dragons descend de son observatoire, s'approche du feu. Le paquet d'ouate hydrophile s'enflamme. Mme Morin pousse un grand cri. Patrice remonte tranquillement sur l'armoire à glace.

LLOYD GEORGE: Ha ha ha ha ha ha ha ! Les assassinés échouent eux-mêmes de leur tentative. (p. 28)

L'événement suggère effectivement menace. Cependant, tel quel, il est ouvert et propose une multitude d'interprétations. C'est enfin Lloyd George qui donne l'explication « définitive » : les assassinés tâchent à leur tour d'assassiner, mais leur tentative échoue. La parole suivant l'action énigmatique a donc ici à nouveau une importance de taille.

Suite à cette « tentative de meurtre » manquée, c'est feu Monsieur Morin qui prend la parole :

M. MORIN: Or, ce soir-là, la mer était mauvaise. On prenait des sardines à pleins filets. Mais la nuit, le tonnerre, les éclairs, et surtout les nègres de la chaufferie, sans parler du léopard... ! Eh ! Ma femme ! Tu ne le nieras pas, Madame Morin, ma femme, on n'a jamais si bien mangé.

LLOYD GEORGE: Je sais, Monsieur, comment il faut faire les choses, mais, dites-moi, où est le port ?

(pp. 28-29)

Manifestement, s'installe une situation idyllique feinte, où les personnages cachent mal leur angoisse. Leur bouleversement n'est qu'imparfaitement recouvert par le discours décousu du personnage qui a pris la parole, probablement afin d'éviter le silence qui serait trop révélateur. La réplique de feu M. Morin est en effet une symbolisation paradoxale, par la parole, de l'angoisse.

La « distraction » des auditeurs de feu M. Morin apparaît clairement dans la question de Lloyd George qui, tout en adoptant le contexte thématique de son interlocuteur, vise manifestement la situation référentielle.

La tension continue :

Léa se lève subitement et avec des gestes de somnambule sans être remarquée, elle approche sa chaise de l'armoire, recouvre la tête de Patrice avec un journal. Elle revient à table et continue à manger avec les autres.

M. MORIN : Il faudra pourtant que vous vous intéressiez à mes histoires. Or, ce soir-là, la mer était mauvaise. On prenait des sardines à pleins filets. Mais le léopard et le couteau du capitaine et tous les verres étaient brisés...

À ce moment le vent emporte le journal qui recouvre la tête de Patrice. Léa pousse un grand cri. (p. 29)

Brusquement donc, l'action de Léa amène l'attention de tous au contexte situationnel. Feu Monsieur Morin tâche de se réapproprier l'attention, par une remarque explicite puis en continuant sa narration, encore plus décousue que celle d'avant (due probablement à l'augmentation de l'angoisse du raconteur). Or survient encore un élément perturbateur qui arrête net la narration et produit l'effroi de Léa.

Puis, l'action continue sans la moindre interruption. La dernière didascalie évoquée ci-dessus se poursuit ainsi :

M. Morin se lève et prenant Lloyd George par le bras, l'entraîne vers le quai des Grands-Augustins.

M. MORIN : Elle est folle, monsieur. Eh ! Là ! Voyez la folle ! Voyez la folle !

LLOYD GEORGE : Oh la la ! La folle ! Oh ! La folle.

Ils sortent. (p. 29)

À nouveau se produit une interaction avec l'espace extérieur du quai des Grands-Augustins, signifiant ici apparemment un entretien des deux hommes entre quatre yeux, de même que leur distance par rapport aux événements inquiétants qui viennent de se produire. Cette distance se double d'une explication commode du dernier événement menaçant : Lloyd George n'y est pour rien, il s'agit, comme l'indique feu M. Morin, du fruit de la folie de Léa.

Le tableau s'achève sur une séquence réattirant l'attention sur sa tragédie :

Mme MORIN : J'ai tout vu Léa. Allons viens.

Elles se dirigent vers le lit d'où s'élèvent deux bras semblables à deux branches mortes, mais où fleurissent des énormes mains très blanches.

Mme MORIN: Ah ! Ma fille ! N'approche pas. Elle est lépreuse.

Léa s'agenouille.

LÉA: Elle a mes yeux bridés. Mes cheveux blonds. Ma bouche claire. Il faut bien convenir qu'on ne meurt pas d'amour. (p. 29)

Est à noter, d'abord, le caractère suggestif de la didascalie, découlant de l'emploi de métaphores dont la force perlocutoire gradue (« plante » et « fleur »), puis de l'extrême blancheur connotant innocence. Ces effets sont tout à fait transposables sur scène. Ensuite, l'atmosphère de terreur et pitié se combine au comique par l'absurde, que crée la deuxième réplique de Madame Morin. Ce fait est compositionnellement efficace: il empêche le surgissement d'un pathétique facile, tout en intensifiant la force perlocutoire de l'expression de la souffrance maternelle de Léa.

3.4.3.3 Personnages paradoxaux

3.4.3.3.1 Personnage à identité incertaine, annonciateur d'événements « autres » à venir

Ce personnage survient dans la dernière partie du Tableau 1: Patrice et Léa forment un couple et ils en sont déjà à faire ménage commun. Un soir, leur relation est problématisée par un tiers – Dovic, qui manifestement n'a pas tout à fait cessé d'intéresser Léa. Les deux rivaux se battent en duel; c'est Patrice qui gagne, Dovic part « ensanglanté ». Une fois seuls, Léa demande à Patrice de ne jamais l'interroger sur sa vie. Celui-ci affirme sans hésiter que « C'est égal », paraissant fasciné par le tête-à-tête avec Léa. L'action se poursuit ainsi:

Silence.

Entre une femme vêtue d'une longue chemise de nuit. Elle a le visage, les mains et les pieds bleus.

PATRICE: Bonjour, madame.

LÉA: Dans notre chambre? Que fais-tu là, Patrice?

PATRICE: Pourquoi pas?

PATRICE: C'est la vierge, Léa, c'est la vierge. Es-tu contente?

Sort la femme en chemise. (p. 23)

L'apparition d'un personnage féminin, en négligé, dans la chambre des deux amoureux, peut être entendue comme une nouvelle problématisation du couple, introduite cette fois-ci par Patrice. Il n'est donc pas étonnant que Léa l'interprète comme une grue.

Or l'apparence de la femme correspond peu à une fille de joie «réaliste»: d'emblée elle entraîne un effet non séducteur, mais burlesque, car unissant d'étranges éléments à connotations «célestes» (visage, mains et pieds bleus) et un aspect comiquement terrestre (la *longue* chemise de nuit, peu propre des grues). L'effet burlesque augmente encore avec la manière polie dont Patrice interpelle le personnage, puis avec «l'explication» qu'il s'agit de la Vierge. Ce qui est non seulement en opposition absolue à l'idée de Léa, mais contradictoire en soi: la Vierge chrétienne est loin d'être un personnage à apparence comique. Ainsi, aucune de ces interprétations ne paraît valoir tout à fait. Pourtant, certains sèmes de chacune paraissent acceptables, ce qui rend toute tentative de comprendre d'autant plus délicate. Un fait est clair, et ce le caractère non encyclopédique du personnage: ne ressemblant à rien, il peut être tout, y compris condenser les deux rôles contradictoires qu'ont évoqués Patrice et Léa. Énigme définitive, donc?

Une possible aide à l'interprétation est le contexte qui, malgré l'indignation initiale de Léa, suggère qu'il s'agit d'un instant de sérénité et même d'une certaine solennité: c'est le soir, Patrice et Léa se trouvent seuls dans leur chambre et Patrice de se soucier, peu avant que la femme sorte, du bonheur de Léa («Es-tu contente?»); la «Vierge» que Patrice voit en l'étrange femme a des parties de corps peintes en bleu, couleur «céleste». Ainsi, il paraît possible d'appréhender l'étonnant personnage non comme la Vierge, mais de manière plus élargie, comme un personnage – signe annonciateur de la venue d'un «monde autre»: plus authentique que le quotidien, celui des mystères qui entourent l'union de deux amants, sensuelle mais en même temps pure.

Quant à l'impression comique que dégage l'apparence du personnage, celle-ci ne contredit pas le rôle proposé. Le monde authentique, de mystères, ne se situe-t-il pas au-delà des règles habituelles de l'entendement? Ne serait-il donc pas réducteur de prétendre que la force qui protège les amants – Vierge ou non – doit avoir la forme sinon encyclopédique, harmonieuse? Ainsi, l'absurde ne serait-il pas ici surtout une première manifestation d'une altérité, amenant à constater l'éclatement des évidences, un clin d'œil invitant à chercher l'interprétation plus loin?²⁵²

252 À ce titre, rappelons que l'expérience mystique occidentale comme celle de Maître Eckhart, parvient au constat que «le monde autre», d'un ordre supérieur, consiste dans une altérité inimaginable. Ce monde nous est étranger car il nous transcende totalement. Osons ajouter: Ce monde est donc également au-delà du rire, manifestation profondément terrestre puisque de supériorité. Maître Eckhart a formulé ses visions de la «Tête de Dieu» par exemple comme il suit: «The Godhead is poor, naked, and empty, as though it were not; it has not, wills not, wants not, works not, gets not. [...] The Godhead is as void as though it were not.» Esslin, Martin, *op. cit.*, p. 427.

Ajoutons que Martin Esslin s'est servi de cette citation en la rapprochant de l'atmosphère des pièces de Beckett, Ionesco et en général des représentants de l'esthétique du «théâtre de l'absurde». Ce rapprochement me paraît peu juste: «Tête de Dieu» représente l'Ordre supérieur (et par là peu accessible au raisonnement logique); les pièces de l'avant-garde des années 1950 mettent en place en revanche un monde qui est le nôtre – mais qui, pour reprendre les mots de Ionesco, «ne savent plus parler parce qu'ils ne savent plus penser, ils ne savent plus penser parce qu'ils ne savent plus s'émouvoir,

De toute évidence, cette apparition dont le rôle, suite à une étape d'interprétation comique, va nécessairement au-delà, crée l'effet d'une altérité intense, d'un « monde autre » qui pénètre au sein de l'encyclopédie.

« Monde autre » : signification immédiatement lisible

La séquence concernée se situe immédiatement après celle qui vient d'être étudiée (c'est donc une des dernières séquences du Tableau 1). Son début coïncide avec le changement de l'espace de la représentation. Jusqu'ici, ce n'était qu'une loge de l'avant-scène. Or :

On frappe les trois coups. Le lustre s'éteint. La rampe s'allume. La loge est plongée dans l'obscurité. Pendant quelques secondes le rideau est étrangement secoué. À chaque secousse, les spectateurs poussent les cris les plus divers. Enfin le rideau se lève lentement. La scène est blanche. Sur la toile de fond on lit cette inscription :

ON PEUT TOUJOURS MOURIR
DEUX HEURES À LA FOIS
CIGARETTES : LA SOIE (p. 23)

L'importante force perlocutoire de cette séquence provient d'abord de la rupture des moyens de narration. Si tout au long du tableau, celle-ci a été portée par les protagonistes principaux, Léa et Patrice, ici, elle est véhiculée d'abord par l'espace seul ; puis par la parole, mais, étrangement, sous forme d'une inscription. Le caractère de rupture est renforcé par l'espace : ce n'est que dès à présent que la représentation parvient à la scène.

Un changement d'espace aussi essentiel suggère un événement exceptionnel, à importance sans pareille. À ce symbolisme contribue aussi « l'action » dans son entier. Le jeu de l'espace seul, provoquant un drame – total, car il happe même la salle – et devenant sérénité, peut se lire comme une métaphore de la nuit d'amour de Patrice et Léa. À noter est, hormis l'« absorption » du public par l'événement, tant rêvée par les « conspirés » du Théâtre Alfred Jarry, l'efficace orchestration du drame, commençant par les trois coups et mettant en œuvre un développement fortement symbolique de l'obscurité en lumière et blancheur.

La partie verbale, dès la phrase 1, truite, peut provoquer un certain comique. Celui-ci croît avec les contradictions criantes des deux phrases suivantes, qui sont d'ailleurs, par leur contenu immédiat, incompatibles l'une avec l'autre de même

n'ont plus de passions, ils ne savent plus être, ils peuvent « devenir » n'importe qui, n'importe quoi, car n'étant pas, ils sont interchangeables : on peut mettre Martin à la place de Smith, et vice versa, on ne s'en aperçoit pas.» Voir Ionesco, Eugène, *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, 1966, p. 249.

qu'avec la première. Or le « conditionnement » de l'inscription, au terme du drame total, invite au-delà de son entendement comme comique. À la possibilité d'une signification autre contribuent plusieurs connotations de l'inscription, évacuant tout comique : dramatiques (« mourir » ; l'épaississement du temps suggéré par la phrase 2) et poétiques (« soie », ainsi que l'assonance reliant les fins des phrases 2 et 3). À ce titre, l'inscription à apparence décousue dévoile la structure profonde d'un acte total, dangereux (1), et de ce qui se situe au-delà des critères de la raison (2 et 3). De cette manière, elle représente un vrai point final de l'événement qui a précédé – implacable, au-delà des critères de la raison, mais vital (cf. la blancheur finale).

« Monde autre » : incertitude d'interprétation

Suite à la séquence qui vient d'être examinée, perlocutoirement on ne peut plus intense, le « monde autre » ne disparaît pas, tant s'en faut :

Par la gauche entre un jeune homme en habit. Par la droite, un vieillard dont la barbe traîne à terre. Le jeune homme se débarrasse de sa canne, de son chapeau et de ses gants qu'il dépose à terre. Le vieillard lève les bras aux cieux et sourit.

LE JEUNE HOMME, *tirant un oiseau de sa poche*: Papa, tu as devant toi celui qui va mourir.

LE VIEILLARD: Alors tu étaleras ma barbe sur le drap. Elle a besoin de sécher.

LE JEUNE HOMME: Tu ne te laves donc pas, comme elle est sale !

LE VIEILLARD: Eh ! Quand j'étais enfant, Justin, elle était blanche comme le lait.

Le jeune homme ouvre sa main. L'oiseau s'envole. Tous deux sortent en pleurant par la gauche.
(pp. 23-24)

Ainsi, après une séquence dont les personnages étaient absents, entrent en scène des êtres qui jusqu'ici n'ont pas fait partie de la fable.

L'entrée et le jeu initial paraissent symboliser l'image traditionnelle de la rencontre de la jeunesse, encline à la déraison, et d'un vieux sage qui, confronté aux folies de la jeunesse, sourit. Or cette pré-interprétation est immédiatement ébranlée par l'information que le jeune homme doit mourir. Déposer les accessoires de son habit par terre n'avait donc rien à voir avec la « folie » du monde, mais est une préparation comiquement absurde à la mort, complétée par le fait de tirer de sa poche un oiseau, signifiant l'âme (à noter est l'opposition surface / intérieur et, pour « l'oiseau », également actif / passif).

Dans la suite du dialogue, l'atmosphère d'une altérité absurde et du comique gradue. Le non bouclage initial (le vieillard, en apprenant que le jeune va mourir, lui demande de sécher sa barbe) peut éventuellement être motivé par le fait

qu'il n'a pas bien entendu. Cependant, pourquoi étaler sa barbe sur un drap? Est-ce un service que le jeune doit au vieux, à valeur symbolique? En intersection avec le jeu clownesque initial, cela semble peu probable. Avec les répliques suivantes, d'abord comprenant une rupture thématique à apparence d'inconvenance logique et l'absence de ménagement du récepteur (« Tu ne te laves donc pas, comme elle est sale ! »), puis la violation d'une présupposition de base (« [...] Quand j'étais enfant, Justin, elle était blanche comme le lait. »), les évidences et la pré-supposition de « notre monde » éclatent pour de bon. Le jeune homme ne s'étonne guère de la requête du vieillard; en revanche, soudain agressif, il l'accuse de ne jamais se laver; comme si de rien n'était, le vieillard lui apprend qu'enfant, il avait une barbe « blanche comme le lait ».

Cette séquence crée donc d'abord, en contrepoint à la précédente, un amusement; ensuite pendant une brutale incertitude d'interprétation: cette situation et ce dialogue que veulent-ils dire à propos de l'action qui vient de s'écouler? Veulent-ils en dire quelque chose ?²⁵³

Plusieurs interprétations, assez ouvertes, se proposent, dont le symbolisme de la fin: fin d'une étape de la vie et début d'une autre, décisive, qui naît de l'acte d'amour de Patrice et de Léa. L'appréhension de la mort comme de la vie serait certes paradoxale, mais correspondrait à toute une tradition mystique qui appréhende la fusion des êtres dans l'acte d'amour comme signifiant la mort d'un individu seul. Cette séquence peut éventuellement être interprétée aussi d'une manière moins ouverte, notamment comme un rêve prémonitoire de Patrice et de Léa, qui prédirait la destruction de Patrice.

Néanmoins, à la différence de la séquence précédente, aucun « clin d'œil » ne permet de pencher avec certitude vers l'une ou l'autre de ces appréhensions, ou d'en proposer une différente. La seule évidence que cette séquence assure est celle d'une énigme, réaffirmant par là le caractère de la pièce: *mystère*, et mystère inquiétant. Cette énigme a une valeur dramatique immédiate. Mais aussi, par son altérité absolue, elle a un impact important sur l'ouverture de la narration: désormais, dès la fin de l'exposition qu'est le Tableau 1, tout peut survenir.

3.4.3.3.2 Patrice désirant Léa et confronté à des tiers divers

Le désir de Léa que ressentent nombre de personnages masculins et auquel Léa n'est pas insensible, moteur des situations dramatiques souvent violentes, s'incarne dès le début de la pièce dans des personnages paradoxaux.

253 Il est à rappeler que Freud (*L'Interprétation des rêves*) précise que les significations des rêves sont souvent abondamment enveloppées dans des « images » ou « informations » à valeur pratiquement nulle, dont la fonction est d'agencer les éléments essentiels et de rendre les significations profondes moins apparentes – ce qui renforce en effet l'effort de la recherche d'une signification. Freud, Sigmund, *L'Interprétation des rêves*, Paris, Actes Sud, 1991, p. 20.

Invitation aux rapports de chair

Dans le Tableau 1, lorsque Léa confesse à sa mère son amour pour Patrice et l'hésitation quant au comportement qu'elle devrait adopter, Madame Morin dit ne pas pouvoir trop se préoccuper de cette situation: « Il grandira peut-être, ma chérie. Quant à moi, j'ai trop à faire avec mes chiens. Six petits chiens, Léa ! » Cette réponse semble comiquement absurde: des chiens empêchent qu'une mère s'occupe de sa fille? Ou de Patrice, qu'elle a trouvé dès son arrivée appétissant? Or ce motif acquiert un peu plus tard des connotations d'une sexualité déchaînée: au moment où Léa et Patrice doivent se décider si se lancer, en dépit des interdits de la tradition, surtout religieuse, dans la vie sexuelle, la mère de Léa fait envoyer à Patrice un panier contenant des petits chiens. « Parce que », explique Léa la raison de cet envoi, « moi, tu sais, la religion... ». La scène de l'initiation sexuelle suit.

L'image des « petits chiens » donc, d'abord verbale, puis matérielle, est en fait une métaphore fort juste, bien que paradoxale, d'êtres mus voire aveuglés par le désir: comme sèmes d'intersection se proposent la jeunesse, l'animalité, un appétit inextinguible ainsi que le manque de vue. Dans le dialogue de Léa avec sa mère, cette signification est pratiquement indéchiffrable (malgré certains « clins d'œil » que lancent les protagonistes, comme l'intérêt que Madame Morin porte à Patrice). Elle a donc surtout une valeur d'énigme qui ajoute à l'atmosphère du dialogue l'insolite et une certaine tension, mais ne s'éclaircit que lors de l'apparition matérielle de l'image.

Matérialisée, l'image des chiens symbolise moins un être qu'elle ne représente l'invitation à une action: l'autorisation des rapports de chair. C'est donc une sorte de « signal » – un *performatif*, que j'appellerai *iconique*.

Ce qui permet de constater que l'image a dans la pièce des pouvoirs étonnamment larges. Elle sait non seulement « décrire » par des biais symboliques ou se matérialiser (comme lorsque, dans le Tableau 2, des images lexicalisées devenaient dans l'interaction des personnages avec l'espace « vivantes »). Ici, l'image parvient à « organiser » l'action, rôle que la matière seule est d'ordinaire difficilement à même de remplir (étant donné qu'un sens de l'ordre est loin d'appartenir aux rapports d'analogie que le concret et l'abstrait tissent aisément; mis à part bien sûr des cas codifiés comme les signaux du code de la route).

Un remplaçant de Patrice

Cette séquence se place au début du Tableau 3, se déroulant dans une chambre d'hôtel. Le thème initial est l'attraction sexuelle de Patrice et de Léa, mêlée aux doutes qu'a Patrice de la fidélité de Léa. Après un moment d'une certaine détente, on sonne. Entre alors un boucher. Léa lui dit de prendre le paquet ficelé de la

cuisine, tout en expliquant à Patrice que c'est un homme de peine qui a l'habitude de venir chercher chez elle des os. Or le boucher revient, fort en colère, en déclarant que le paquet est tellement piteux que Léa devrait avoir honte; lui en tout cas ne repassera plus. Après la sortie du boucher, Léa et Patrice commentent sa venue en ces termes :

PATRICE: Que vient faire ici cet homme ?

LÉA: Rien, mon chéri. Il est très ingénieux ce Gaspard. Il rempaille les chaises et remplace les vitres.

PATRICE: Il me semble avoir vu cette tête quelque part.

LÉA: Voyons, Patrice, ne dis pas cela. Tu exiges toujours que j'éteigne la lumière avant de te coucher. (p. 33)

À lui seul, le personnage du boucher intervient de manière peu compatible avec la situation de surface: pourquoi partir sur une colère alors qu'on lui offre gracieusement ? Le dialogue qui suit son départ le confirme: la profession de boucher, travailleur de la chair, ainsi que le fait de chercher des os, objets d'une dureté phallique – en intersection avec la situation du coucher évoquée – font définitivement s'installer la signification de faim sexuelle. À noter est la proximité de ces métaphores avec le motif des « six petits chiens ». Dans les deux cas, le côté animal de la sexualité est mis en valeur: après les chiens, les os et la chair. L'image paradoxale du Tableau 1 peut en outre servir d'une certaine « matrice », tel un « motif prémonitoire », pour le décodage du rôle du boucher.

Le dialogue entre Patrice et Léa dévoile aussi, au moyen de métaphores quelque burlesques, le rôle du boucher: celui du remplaçant de Patrice. Ce qui éclaire le départ furieux de « l'artisan »: cette fois-ci, il n'y a pas grand-chose à prendre, car la place à côté de Léa est occupée.

Léa et Patrice entourés de tiers

Les personnages paradoxaux sont les plus nombreux dans le Tableau 4, qui se voit littéralement bâti sur leur présence, en interaction avec trois identités transformées.²⁵⁴

Le début du tableau se déroule à une gare. Madame Morin demande un service à sa fille, les deux se traitent avec toute politesse en étrangères :

MADAME MORIN: Pardon, Madame, voulez-vous tenir mon enfant un instant ?

LÉA: Vous n'y pensez pas, Madame, le train part dans cinq minutes. (p. 39)

254 Concernant les personnages à identité transformée, comme je l'ai signalé ci-dessus (« Personnages à transformation d'identité et d'apparence »), à la fin de l'analyse je comparerai les cas où cela sera de mise à la transformation d'identité mise en place dans le Tableau 2.

Néanmoins, Léa finit par consentir et par tenir même les chiens de sa mère. Celle-ci dit revenir vite; d'ailleurs il n'y a qu'à monter dans le train où est déjà assis son mari. Léa monte, mais sa mère ne revient plus. Ainsi, c'est à Léa de disposer, malgré elle, des chiens, de l'enfant et du mari – Mussolini, un rôle tenu par Patrice. Pas question de ramener les choses à l'état *ante quo*, car lorsque Léa demande de faire arrêter le train, le contrôleur lui répond en riant qu'on la leur « a déjà faite celle-là », et invite Léa à garder l'enfant: elle le regretterait plus tard.

Cette première séquence montre déjà plusieurs transformations d'identité. Quant à Léa et sa mère, d'abord, il ne s'agit pas de l'identification avec le nom, l'allure ou le comportement de personnages autres. Or le traitement au moyen d'un vouvoiment poli suggère l'absence de tout lien familial et familier. Cette transformation en étrangères met en valeur un éloignement affectif absolu, dont les germes se situaient déjà au Tableau 1, où a ponctuellement surgi un rapport de rivales à l'égard de Patrice.

Ensuite, le mari de Madame Morin, Patrice, apparaît avec l'identité transformée en Mussolini. Cette transformation, paraissant suivre l'identité de Dovic-Lloyd George, use du champ d'association des « meneurs de jeu » contemporains, des plus puissants de leur époque. Néanmoins, Léa ne montre guère d'intérêt au personnage. Celui-ci, pourtant, ne fait pas la moindre mention de sa femme, et paraît en revanche ne pas être indifférent à la présence de Léa:

LÉA: [...] Votre femme, je suppose, m'a confié cet enfant et ces bêtes. Seulement vous comprendrez aisément que je ne puisse m'embarrasser d'un enfant, de chiens et d'un mari à mon âge.

MUSSOLINI: Dites donc vous pourriez dire d'un homme, d'un enfant et de chiens !
(p. 42)

Au signe d'un certain intérêt pour Léa, neutralisé par la légèreté plaisante de la réplique, succède immédiatement un monologue de Mussolini seul dont le sujet de surface change (et avec lui, apparemment, le lieu de la représentation, car au dire des personnages, le train qu'ils prennent se dirige vers la mer):

Obscurité puis lumière.

MUSSOLINI, *seul*: La mer ! Quelle mousse ! Pas une goutte d'eau. De la mousse, de la mousse, jusque dans les toits des maisons. Elle monte à des intervalles réguliers. Je n'ai jamais vu rien d'aussi impressionnant. Et cette ville, construite sur un pont ! La mer, où est-elle la mer ? Elle est à deux pieds au-dessous, la mer. J'ai peur.

Entre Léa. (p. 42)

L'absence de la mer et, en revanche, la seule présence de la mousse dont l'immensité augmente, représente bien une situation absurde, tout comme l'est

celle d'une ville construite sur un pont. Les éléments de ce spectacle immense, on ne peut plus impressionnant et bouleversant, sont aisément lisibles comme suggérant, par une voie paradoxale, le désir et la distance de l'objet de ce désir (en effet, cette symbolisation se sert d'éléments à de profondes connotations sexuelles, agencés dans deux couples unissant le masculin et le féminin : mousse / eau ; pont / ville). L'objet de désir est sans doute Léa, qui d'ailleurs à la fin de la réplique survient. La force perlocutoire de la confession est mise en valeur, en outre, par la solitude du personnage et le jeu obscurité / lumière qui précède la parole. Suite à une réplique dont le caractère légèrement plaisant neutralisait le désir, voici, donc que celui-ci surgit de manière fort vive.

Similairement, le contenu de la réplique, et surtout sa dernière phrase, montrent que l'identité paradoxale de Mussolini est loin d'être un parallèle symbolique de Lloyd George. Elle en est plutôt l'opposé : ce Duce non seulement ne se soumet pas Léa, mais a peur. Cette inéquivalence symbolique entraîne une rude déception d'attentes, en créant une incertitude d'interprétation : comment donc interpréter l'identité de Patrice qui ne paraît pas se justifier ? En même temps, ce bouleversement d'attentes se montre dramatiquement fort efficace : s'il est impossible de recourir à un schéma connu au préalable et donc d'émettre des hypothèses concernant ce qui va suivre, d'autant plus tendue est la situation : tout peut survenir.

Mussolini, dès le début de la narration, n'est pas le seul personnage masculin. Madame Morin a confié à Léa également deux chiens, un bouledogue et un fox terrier, qui s'imposent à l'attention dès la séquence qui suit. Une fois au lieu d'arrivée, Léa demande à la femme de chambre des os pour ses chiens. Surviennent deux cuisiniers épluchant des légumes, puis un personnage en habit, ganté de blanc, qui également épluche des légumes :

LE MONSIEUR EN HABIT : Répondez donc à cette dame. Oui, Madame, nous vous donnerons des os.

Léa manifeste une grande joie. Elle met l'enfant et les chiens dans sa robe, sans crainte de montrer ses jambes, les secoue dans tous les sens. (p. 43)

Cette joie à laquelle assistent tant les personnages canins qu'humains provoque un premier germe de conflit :

LÉA : Le bouledogue n'est pas content. Tiens, je n'avais pas remarqué ses pattes. Il a des pattes de tigre. (p. 43)

Or avant que le bouledogue, que le mécontentement a rendu fauve, puisse battre ses rivaux en brèche, survient un personnage plus fort qui immédiatement se débarrasse de toute concurrence :

Entre Mussolini. Les cuisiniers et l'homme en habit que le jeu de Léa semblait intéresser, sont pris de panique et s'enfuient. Léa pose les chiens à terre. Elle garde l'enfant sur les genoux. Mussolini d'un coup de pied envoie le fox rouler dans la coulisse. (p. 43)

Cette situation, où la demande d'os pour les chiens a fait surgir des personnages épluchant des légumes, ce qui engendre chez Léa une joie très physique menant à un jeu érotisant, attribue aux chiens ainsi qu'aux hommes la valeur de personnages paradoxaux. Ils symbolisent les désirs masculins de Léa, auxquels celle-ci n'est pas indifférente. D'où aussi la rivalité qui surgit vite parmi ces personnages (le bouledogue). Tout comme, suite à l'arrivée de Mussolini, la panique, la fuite de ceux qui le peuvent et l'agression qui frappe un de ceux qui ne le peuvent pas.

Il est à noter que les éléments connotant le désir, chiens et os, combinent les connotations érotiques qu'ont mises en circulation déjà les personnages au rôle identique dans les tableaux 1 et 3. Ce parallélisme, telle une « matrice », permet de décoder le rôle des présents personnages paradoxaux plus aisément. Ce fait a une valeur de taille, vu que le décrochage de la narration de l'univers encyclopédique est ici le plus important de tous les tableaux et étant donnée, en outre, l'incertitude d'interprétation concernant le personnage de Patrice- Mussolini. Ajoutons que l'expressivité des motifs connotant l'appétit sexuel monte ici en puissance. Les « six petits chiens » du Tableau 1 deviennent deux chiens adultes, l'un à l'aspect inoffensif (le fox), l'autre terrifiant (le bouledogue, chez qui Léa remarque des pattes de tigre). L'envie des os du Tableau 3 réapparaît, en les transformant au passage en des légumes en train d'être épluchés, métaphore de la masturbation.

Les chiens et Mussolini accompagnent l'action même au-delà du conflit succédant au jeu érotique de Léa. Dans la séquence qui suit, Léa se prend de passion pour l'enfant qui a de belles boucles blondes et selon elle ressemble à « son Patrice ». Elle remarque qu'il a de laids souliers noirs et décide d'aller lui acheter des chaussons blancs (mais finalement la mercière la convainc de prendre du bleu azur). Ensuite, Léa marche, puis court avec l'enfant dans la ville :

Obscurité puis lumière bleue.

LÉA: La lumière est opaque, l'atmosphère est lourde. C'est la ville des feux follets. Et ces gens, ces fantômes noirs. C'est inquiétant tout ça. (*Elle court.*) J'en tiens un. C'est Mussolini. (p. 44)

Mussolini reproche à Léa de courir sans faire attention à l'enfant, au point qu'elle le traîne par terre: il ne peut pas courir aussi vite qu'elle. Léa de répondre que Mussolini a raison, en ajoutant qu'elle le prie de ne pas la tutoyer: elle a « horreur de ça ». Mussolini réagit en s'exclamant que « ça recommence ». Immédiatement ensuite Mussolini, les chiens et l'enfant se mettent à pleurer; Léa demande

ce qui se passe. Mussolini de répondre qu'il ne lui en veut pas, mais il faut que Léa remette à l'enfant ses chaussures noires pour que le garçon puisse la suivre à la course. Léa obéit, en souhaitant pouvoir « changer de cœur ». Elle remarque que les cheveux de l'enfant sont devenus drus ; Mussolini explique qu'avant il avait une perruque. Léa se met à tourner très vite autour de la scène en tenant l'enfant par la main et en répétant plusieurs fois que maintenant il court aussi vite qu'elle. Elle finit par s'adresser à l'enfant :

LÉA: Mon petit, mon petit, maintenant nous ne nous quitterons plus. Et pour qu'on ne te reconnaisse pas, je te teindrai les cheveux en noir.

Elle s'en va, suivie des chiens. Mussolini s'assied et se prend la tête dans les mains. (p.45)

Dans cette partie, manifestement, le symbolisme élémentaire (dont les couleurs des chaussures de l'enfant ou le changement de sa physionomie) alterne avec un symbolisme ouvert, susceptible de créer l'incertitude d'interprétation (par exemple la course de Léa). La valeur du symbolisme élémentaire pour l'interprétation est d'une part celle d'une « place de sûreté », du point de repère. D'autre part, sa transparence interprétative permet de proposer une signification opérationnelle du symbolisme ouvert.

Ainsi, la marche, puis la course de Léa avec l'enfant dans la ville, peut être appréhendée comme une métaphore de la vie elle-même et de son agitation. Le besoin de changer les beaux chaussons contre les laids souliers noirs aurait la signification de l'inévitable, dans la vie, du chagrin, de la souffrance. Cette interprétation se voit confirmée par la reprise du symbolisme élémentaire lors du changement du beau en laid (la perruque que l'enfant aurait porté suggérerait les apparences – les leurres de la vie). La transformation de l'apparence de l'enfant éclaircit également la signification de la nouvelle course de Léa, et son insistance sur le fait que l'enfant, maintenant, « court aussi vite que moi, il court aussi vite que moi, il court aussi vite que moi » (l'enfant accompagne Léa dans sa vie, bien que cette vie ne soit pas du tout faite que du bonheur).

Toujours est-il que la signification de certains éléments reste ouverte : quelle sorte de proximité réunit Léa et Mussolini, lorsqu'à la fin de la première course elle l'« attrappe » ? Parallèlement, une des situations décrites paraît légèrement incompatible avec l'interprétation proposée : le fait que l'enfant ne puisse pas suivre Léa à sa course amènerait vraiment un chagrin aussi profond de Mussolini et des chiens, qui sont par principe rivaux de l'enfant, eux aussi désirant auprès de Léa une attention sans bornes ? Enfin, un élément surprenant est également la fin de la dernière réplique de Léa. Sa décision, afin qu'on ne puisse pas reconnaître « son petit », de lui teindre les cheveux en noir, a un effet de « maladresse » comique, et coupe ainsi avec le dramatisme de la séquence.

Afin de répondre, il est possible de se servir de l'observation de Freud, selon laquelle le propre du rêve est en outre la présence d'images ou situations injustifiables, absurdes, à valeur pratiquement nulle, qui souvent voilent, même abondamment, les éléments à significations essentielles. C'est donc ainsi que pourraient être interprétées les situations évoquées dans le paragraphe précédent. Dans les séquences observées, leur présence crée, en alternance avec les éléments décodables, une atmosphère d'énigme, qui renforce l'impression que l'action est décrochée du monde encyclopédique et se déroule dans un monde « autre ». Parallèlement, ces éléments contribuent à créer l'ouverture de la narration : leur allure inédite suggère que tout est possible. Concernant le comique par maladresse, à la fin de la dernière réplique de Léa, celui-ci opère un arrêt du dramatisme et empêche ainsi le surgissement d'un pathétique facile. Ce ponctuel arrêt du dramatisme met aussi en valeur le symbolisme dramatique qu'entraîne immédiatement ensuite le « coda » du tableau : le départ de Léa et la réaction des personnages masculins la désirant.

Comment, enfin, interpréter l'incompatibilité de l'identité transformée de Patrice – Mussolini avec celle de Dovic – Lloyd George du Tableau 2 ?

Patrice se trouve dans le présent tableau à une position qui devrait engendrer un attachement absolu de Léa : il est Mussolini et, de plus, son mari. Ce rôle suggère donc un rapport encore plus sûr que celui du brutal manipulateur Lloyd George au Tableau 2, car Patrice a un droit légal à la « possession » de Léa. Cependant, ni son identité ni son état civil ne lui amènent la compagnie de Léa, bien au contraire. Mussolini, certes, fait fuir ses rivaux (les cuisiniers) ou l'emporte sur eux physiquement (un des chiens), mais à aucun moment Léa ne se soumet à lui. Pendant la narration d'ailleurs, Mussolini va jusqu'à montrer la peur (monologue sur la mousse). Entre lui et Léa se déroule certes un contact physique ponctuel, lorsque Léa l'« attrape » en tant qu'un des « fantômes », mais la durée de cette intimité est fort réduite. Immédiatement ensuite, Léa y met résolument fin, en annonçant à Mussolini de ne pas la tutoyer. À la fin du tableau, les chiens poursuivent Léa – leur contact avec elle ne s'interrompt donc pas – tandis que Mussolini, abattu, se voit abandonné.

Cette « insuffisance » de Patrice par rapport aux attentes que crée la transformation de son identité représente, je l'ai déjà évoqué, un violent coup porté aux parallélismes symboliques qu'ont jusque-là tissés les motifs et identités paradoxaux (chiens, os, etc.).

Le développement inattendu du personnage de Mussolini peut s'expliquer par la *volonté* de Patrice de parvenir à une position de force auprès de Léa (comme l'a fait Dovic), et donc d'user de moyens identiques (chargés de puissance et du caractère « actuel » de cette puissance). Il s'agirait cependant d'une volonté inaboutie : le parallélisme d'apparence ne mène pas au parallélisme d'essence. Ce qui a un impact décisif sur le dramatisme du tableau, dont la déconstruction de schémas

à proprement parler inattendue ne permet pas une « consommation » passive, mais nécessite un effort interprétatif accru.

Au-delà des personnages masculins, est à noter le rôle de la mère de Léa. C'est elle qui se présente, au début du tableau, comme la femme de Patrice-Mussolini. Ainsi, la mère de Léa s'est effectivement *réalisée*, du moins un temps, non en tant qu'une rivale véritable de sa fille, mais en tant que gagnante sur elle.

3.4.3.3.3 Bilan

Concernant le personnage à traits paradoxaux, il est à noter qu'il sait disposer d'une pluralité de valeurs, hormis le fait d'exploiter la catégorie même du personnage (état intérieur, rapport envers l'autre). On a vu que les personnages à traits paradoxaux, avec une force perlocutoire étonnante, expriment, d'une part, des rapports ou des états profondément dramatiques. Ainsi, la transformation d'identité ou d'apparence symbolise la rivalité et lutte entre Patrice et Dovic; le désir de Léa que ressentent nombre de personnages paradoxaux masculins (désir lequel Léa paraît parfois attiser, comme dans le Tableau 4, lorsqu'elle demande pour ses chiens des os); la distance et l'absence de tout lien entre Léa et sa mère. La fluctuation d'identité met en place le désordre intérieur qui accompagne chez Patrice et Léa le franchissement du monde adulte.

D'autre part, le pouvoir des actants à traits paradoxaux va au-delà de la catégorie du personnage: l'apparition de certains d'entre eux, ne s'engageant dans aucune action, a en effet une valeur narrative. Tel est le cas de l'enfant-amant-protecteur de Léa (Tableau 5), dont l'identité incertaine entraîne la véritable issue de la fable – un doute brutal. Plus condensés encore, ces apparitions du Tableau 1 « racontent » moins qu'ils n'organisent l'action, en tant que performatifs iconiques: les « six petits chiens » indiquent l'autorisation des rapports de chair; et plus loin, la curieuse femme interprétée simultanément comme Vierge et grue, annonce la venue du monde autre, sur lequel les lois du monde quotidien n'ont aucune prise. D'habitude, la matière seule est difficilement à même de rendre les actes d'annoncer ou autoriser sont habituellement couramment réservés à la parole, en raison d'une faible possibilité de les représenter par un tissu d'analogies, et ces actes sont donc réservés à la parole (speech acts). Ici cependant, ils sont mis en place par l'image scénique, ce qui en dit long sur les pouvoirs de la catégorie du personnage, s'étendant bien au-delà de ses limites habituelles.

Concernant la puissance de la catégorie du personnage et même son interchangeabilité avec d'autres catégories, comme action ou parole, rappelons que l'action paradoxale y contribue avec les étonnantes « images vivantes », parallèles des métaphores verbales tout à fait lexicalisées comme se sentir prisonnier d'une situation, énorme vide intérieur, culpabilité, distance affective, que sont à même de créer, souvent sans aucune parole, les personnages en interaction avec l'espace,

en restituant par là l'énorme force perlocutoire qui était à la base de ces métaphores. D'un autre côté, la parole est par son symbolisme insolite tout à fait parallèle de la catégorie du personnage. Il suffit de rappeler la narration décousue (puis encore plus décousue) de feu M. Morin traduisant l'augmentation de son angoisse ou le monologue de Mussolini désirant la mer mais n'ayant que mousse, qui trahit son désir de Léa.

Ensuite, c'est l'espace, qui s'engage dans deux formes de représentation paradoxale. Une de ces formes découle de l'interaction personnage / espace et survient surtout dans le Tableau 2; elle exploite le décor « à mansions » et visualise plusieurs états intérieurs: Léa entre pour quelques instants dans une des mansions, une guérite serrée, et y pousse des cris déchirants; Léa traverse seule une autre mansion, la place des Grands-Augustins; elle pleure et disparaît. L'interaction personnage / espace peut cependant se dérouler indépendamment des mansions (Tableau 2: lors du festin que donne l'assassin de Patrice, Lloyd George, aux parents de Léa et à elle-même, apparaît sur le mur l'image de la tête de Patrice), et, quant aux significations, aller au-delà de l'extériorisation d'un sentiment (Tableau 4: la folle course de Léa, tenant par la main l'enfant, dans un cercle, signifiant probablement la vie même et son agitation, voire ses angoisses).

Or l'espace sait aussi jouer seul, en remplaçant y compris les personnages (mais en faisant un usage ponctuel de la parole) et orchestre de cette manière une signification essentielle. C'est le cas de la séquence purement scénique de la fin du Tableau 1, commençant par le changement profondément symbolique de l'espace de représentation, consistant dans le noir total et des étranges secousses du rideau, et s'achevant sur l'apparition, sur une scène totalement blanche, de la pancarte munie de l'inscription à première vue absurdemement comique (néanmoins dont la structure profonde est lisible comme un acte dangereux, faisant risquer sa vie, mais faisant aussi épaissir le temps et amenant une curieuse harmonie; bref acte vital).

Au-delà des spécificités du personnage et de la représentation à traits paradoxaux, il découle de l'étude qui vient d'être effectuée un élargissement tout à fait inédit des pouvoirs que détiennent les différentes catégories de la représentation, devenant interchangeables: personnage statique et muet / parole; personnage statique et muet / action; parole / action; espace / personnage. L'effet de cette interchangeabilité est un climat par excellence insolite et imprévisible: avec des catégories aussi débarrassées de leurs limites habituelles, il semble que tout peut survenir. Ce qui entraîne un fort impact dramatique.

3.4.4 Parole et action : parallèles, interchangeables

Le parallélisme action / parole a apparu à plusieurs reprises dès l'étude des personnages et événements paradoxaux. On l'a vu : les deux plans savent produire avec la même intensité et des moyens insolites, tant une symbolisation inédite et fort juste (dont les états intérieurs des personnages et leurs rapports envers l'autre) qu'une royale incertitude d'interprétation (Tableau 1 : séquence du vieillard et du jeune homme).

La parole sait mettre en œuvre également la même visualité expressive et insolite, à justesse paradoxale – « le stupéfiant image » – que la métaphore scénique. Le plan de la matérialité scénique et celui de la parole se correspondent par leur nature à tel point que cela permet leur interchangeabilité. D'où, dans le Tableau 1, d'abord une évocation verbale, à effet énigmatique, de « six petits chiens » ; et plus tard, avec le même effet d'étrangeté, l'apparition physique de ces « personnages ». Cette interchangeabilité donne, d'une part, à la matière les pouvoirs de la parole, dont ceux qui en sont habituellement quasi exclusifs comme « organiser » l'action (« six petits chiens »). D'autre part, inversement, la parole sait remplacer l'action y compris les personnages, et ce même lorsqu'il s'agit d'une action par excellence physique. À quoi correspond, à la fin du Tableau 1, l'inscription qui apparaît au terme de la séquence purement scénique représentant la nuit d'amour de Patrice et Léa.

Hormis cela, comme on le verra dans le présent chapitre, la métaphore paradoxale verbale peut avoir une valeur compositionnelle. D'une part, il peut s'agir du tremplin vers le surgissement, au sein d'un monde réaliste, d'un « monde autre » (suite à quoi l'essentiel de ce monde nouveau sera orchestré par l'action paradoxale) – valeur qui correspond à l'emploi, dans certaines séquences observées dans le chapitre précédent, d'un comique clownesque intense, lui aussi balayant les évidences et préparant ainsi un terrain où tout est possible. Une deuxième valeur compositionnelle de la métaphore paradoxale consiste dans la mise en valeur d'un message essentiel.

Enfin, la langue des *Mystères* se sert souvent de moyens ludiques : syllepse, confusion ou remplacement de contextes d'association, etc. Certains de ces moyens agissent, parallèlement à la métaphore, en vue de mettre en valeur un message essentiel ; les plus nombreux sont cependant ceux qui orchestrent l'ironie. Ces moyens ludiques sont eux aussi par excellence inédits et contribuent largement au climat insolite de la pièce.

Dans les lignes suivantes, je me pencherai sur quelques exemples qui me semblent les plus révélateurs de l'étendue des moyens usés par la parole et des pouvoirs de celle-ci. Je m'intéresserai d'abord à la métaphore paradoxale, puis aux autres moyens, en étudiant leurs effets et valeurs.

3.4.4.1 « Stupéfiant image » – métaphore paradoxale verbale

3.4.4.1.1 Métaphore et allégorie paradoxales symbolisant un état intérieur

La séquence que je propose comme exemple fait également partie du Tableau 1, en succédant à l'aveu que fait Léa à Patrice de ses sentiments.

PATRICE: Je l'aurai la cravate. La cravate circulaire à dents de scie. Et je te ferai un pont de mon sang, Léa.

LÉA: Tu es bon.

PATRICE: Vois-tu, un instant j'ai pris le parti de l'agneau. Il bêlait. Bê...Bê...Bê... L'herbe descendait du train. Elle faisait des manières. L'agneau la compissait. C'est que d'être jeune.

Silence. (p. 16)

Cette séquence commence par une réplique d'une intimité accrue: pour la première fois, Patrice et Léa se tutoient. Or quant au contenu, la réplique initiale est profondément déstabilisatrice: d'une part, vu son apparence incompatible avec le contexte d'un tête-à-tête amoureux (désir d'une cravate); de l'autre, parce que l'objet du désir défie la logique en unissant des propriétés opposées (« cravate circulaire »). La signification est pourtant sans aucun doute sérieuse, et même de première importance pour Patrice qui la prononce, car elle connote danger et douleur (« à dents de scie »), qui apparemment accompagnent l'union de deux corps (« un pont de mon sang »). Justement, ce dernier élément permet d'interpréter le profond désir comme celui des rapports de chair. Le merveilleux objet qui d'allongé s'arrondit peut ainsi être appréhendé comme l'organe sexuel, masculin d'abord (« cravate »), féminin ensuite (« cravate circulaire à dents » – vagin denté).²⁵⁵ Que l'image de l'union des corps évoque le sang de Patrice, ce qui est dans le contexte proposé évidemment erroné, ne fait qu'augmenter l'impression d'une fusion: le sang de l'un devient le sang de l'autre.

La réponse de Léa montre que, apparemment, elle pense qu'il s'agit d'un signe de générosité de la part de Patrice (car il dit « je te ferai »). Par cette méprise, Léa apparaît comme un personnage naïvement crédule: l'image du sang ne correspond guère à l'idée de bonté. Si l'intention de Patrice était de se faire à lui-même, rêveusement, une promesse que Léa ne comprendrait pas, voici la preuve de l'efficacité de sa démarche.

Enfin, Patrice lance la micro-histoire où il s'identifie à l'agneau, devant l'herbe à « manières ». Malgré cette deuxième personification, peu commune, et la

255 Cette modification n'est pas sans rappeler les jeux du « phallus déraciné » de Jarry dans *César-Anthechrist*.

présence d'un nouvel élément à apparence absurde (l'herbe « descendait du train »), l'histoire est aisément interprétable comme la parabole de la situation qui a précédé l'aveu de son interlocutrice: « manières » de Léa, audaces de la part de Patrice, car « c'est que d'être jeune ». Le « train » peut être appréhendé, simplement, comme le train de la vie.

3.4.4.1.2 Métaphore paradoxale s'engageant dans l'action

On le sait déjà; l'image paradoxale verbale, dans *Mystères*, peut participer de l'action au point de la représenter, seule; et ce même sans recours aux personnages.

Quant aux séquences que j'observerai à présent, dans la première, une image verbale ne remplace pas l'action, mais précède immédiatement une action inattendue. Et ce en instaurant l'attente d'une situation tout à fait autre que celle qui adviendra; tout en représentant de cette même situation, à l'observer avec un effort d'interprétation renforcé, un éclaircissement insolite et fort juste. La deuxième séquence qui sera examinée illustre à nouveau la totale interchangeabilité action / parole, et ce dans un cas où il est question d'une action par excellence physique.

Image verbale, éclaircissement insolite d'une action inattendue

La séquence représente l'incipit de la pièce entière. Elle met en scène Patrice qui demande à Léa avec insistance de lui avouer quelque chose qui reste indéterminé, mais que son attitude galante (il est agenouillé devant Léa) ainsi que son insistance permettent de décoder comme un aveu d'amour. Or ces efforts ne mènent qu'à deux refus nets. Suite à quoi:

Patrice: Acceptez ces quelques fleurs. *Il la gifle.* (p. 14)

Les gifles, paraissant absolument immotivées par la parole qui accompagne ce geste, produisent un effet de choc. Parallèlement surgit une atmosphère d'énigme: fleurs = gifles? Est-ce un grossier non-sens? Or un effort d'interprétation renforcé permet de décoder le mot et le geste incompatibles, à valeurs opposées (beauté / laideur, positif / négatif), comme une métaphore paradoxale. Celle-ci est basée sur l'intersection d'un sème connoté, relié avec les deux signifiés de manière fort relâchée. Ce sème, en effet, ne représente pas une caractéristique de « fleur » ou de « gifle », mais, ingénieusement, l'action pouvant les accompagner: l'une comme l'autre, on les « donne ».²⁵⁶ Patrice donc, au moyen de cette métaphore,

256 D'autres connotations, éventuellement, se proposent: l'épanouissement (qui concerne une fleur tout comme, d'une certaine manière, une gifle lorsqu'elle touche sa « victime ») et la rougeur (une

n'abandonne pas entièrement la situation de galanterie, tout en orchestrant une féroce attaque de Léa, physique ainsi que psychique.

Placée dès l'incipit, cette étonnante métaphore confirme ce que je remarquai déjà en étudiant le personnage et l'action : le climat de l'insolite, du monde autre, perce dans l'univers réaliste dès le début même de la pièce.

Image verbale remplaçant l'action

La séquence concernée fait également partie du Tableau 1. Elle se situe immédiatement après la réplique de Léa suggérant son indifférence par rapport aux interdits de la religion (ayant apparemment trait à la sexualité) :

PATRICE. – Vois-tu, Léa. Je suis heureux. Il ne m'en faut pas plus. J'étouffe. Ce sont les huîtres. Entendez-vous. (*Criant.*) Ce sont des huîtres. Mais, que fait le citron ? Ah ! Léa, voulez-vous cacher cette jambe, ce genou. Voulez-vous cacher cette cuisse. (*Hurlant.*) Oh ! Oh ! oh ! oh ! Je le crierai. Je le crierai par-dessus les toits, l'étoile, par-dessus les étoiles ! (*Prenant la salle à témoin.*) Léa m'aime, Léa m'aime, Léa m'aime. Elle l'a avoué. Elle m'aime. (*À Léa.*) À ton tour maintenant. Crie-le, Léa. Va, ma petite Léa, ma Lélé, ma Léa-Léa. Crie-le, mais crie-le donc, ma Léaléala. (p. 17)

Cette réplique ne laisse aucun doute sur sa signification profonde, l'initiation du couple à l'érotisme. Son caractère étonnant est dû d'abord au fait que cette situation, se fondant sur une action physique, est prise en charge (à part la didascalie « *Prenant la salle à témoin* ») uniquement par la parole : une parole, en effet, performative en puissance. Avec son pouvoir de remplacer l'action, cette parole représente donc un parallèle verbal du performatif iconique – le personnage statique remplaçant la parole (panier de petits chiens), étudié dans le sous-chapitre précédent.

Ensuite, l'emploi de cette parole n'en est pas moins insolite : la découverte du corps de Léa est décrite en tant qu'une ouverture (et sans doute une consommation) d'huîtres. Or les connotations de ce contexte d'association, plutôt que de tirer la situation vers le régime clownesque, empêchent l'éclosion d'un pathétique facile, vers lequel la situation risquerait fort de glisser si représentée avec des moyens verbaux habituels, ce qui barrerait toute atmosphère d'authenticité. Ici, une atmosphère étrangement authentique découle de la justesse de l'emploi du contexte d'association (dont « Mais, que fait le citron ? »), ainsi que du « dosage » et de l'emplacement du burlesque confronté au désir exprimé de manière passionnément sérieuse.

fleur peut être rouge, une gifle peut laisser des marques ; il s'agit là pourtant d'un sème virtuel, non inhérent au signifié).

3.4.4.1.3 Métaphore paradoxale à valeur compositionnelle

Pont vers l'éclosion d'un « monde autre »

La séquence que je propose comme exemple appartient au Tableau 5 et se situe immédiatement après la réapparition de Patrice, à laquelle Léa réussit par seule la force de sa volonté. Les deux personnages montrent une profonde émotion et échangent quelques mots. Suite à quoi arrivent trois enfants. Le dialogue avec l'un d'eux, à identité fluctuante (enfant-amant-protecteur de Léa) est précédé des répliques qui suivent :

PREMIER ENFANT : Monsieur Patrice, qu'apportez-vous dans vos chaussures ?

PATRICE : Des éléphants sous les palmiers.

DEUXIÈME ENFANT : Et ce lion qui nous regarde ?

PATRICE : Ça, petit, c'est la liberté.

TROISIÈME ENFANT : Et l'automobile, est-elle pour nous ?

PATRICE : Elle est incassable et profonde.

PREMIER ENFANT : Nous donnez-vous quelques parfums nouveaux ?

PATRICE : Prenez ces oiseaux. (p. 50)

La difficulté à retrouver dans l'intersection questions / réponses une signification opérationnelle découle entre autre du fait que ces quatre micro-dialogues s'ajoutent à l'action principale tout à fait librement ; l'action principale ne les éclaire donc pas.

Quant aux possibles significations, dans le premier micro-dialogue se propose celle de la négation de limites, au moyen de l'opposition limité / illimité (espace de l'intérieur des chaussures / « éléphants sous les palmiers »). Dans le deuxième, le rapport d'équivalence entre « lion » et « liberté » attribue à la liberté la connotation d'authenticité sauvage, mais aussi de force inégalable ; ce qui correspond à l'interprétation du premier micro-dialogue : absence de limites.

Le troisième dialogue met en scène une « voiture », que Patrice qualifie d'« incassable et profonde ». « Incassable » convient parfaitement au contexte d'une voiture pour enfants ; en revanche « profonde » apparaît comme un intrus, inacceptable ni par le contexte de l'automobile ni par celui de jouets. Or cette signification est tout à fait fonctionnelle au sein du champ de l'illimité, susceptible de représenter l'isotopie des deux micro-dialogues précédents. « Profonde » se rattache à ce champ d'autant plus aisément qu'au sein des deux contextes qui lui sont attribués plus directement, toute recherche d'une signification plausible court-circuite.

La signification de l'illimité voire de liberté est repérable aussi dans le dernier dialogue, en tant que caractéristique qui unit « parfums nouveaux » et « oiseaux ». C'est que le seul point d'intersection de ces termes est le fait de « voltiger dans

l'air», tout en niant l'opposition animé / inanimé, et, ce qui apparaît comme bien plus scandaleux, le signifié essentiel du mot parfum : la senteur.

Le dialogue de Patrice avec les enfants peut donc se lire comme un inspirant manifeste d'une négation de limites (dialogue 1) devenant absence de limites et liberté absolue (les dialogues suivants). De plus, par l'étonnante altérité de la parole, ces répliques préparent le « terrain » à la situation dramatique fort insolite qui va immédiatement suivre : le dialogue de Patrice avec l'enfant à identité fluctuante. En outre, le passage étudié, interprétable comme lourd de symbolisme, met en valeur, dans le dialogue avec l'enfant-amant, la fracture de toute possibilité d'un sens rassurant. Ce qui entraîne un effet d'autant plus agressif et déstabilisateur.

Monde autre, autoréférentiel, rejeté sur les soucis urgents de Patrice et Léa

La séquence sur laquelle je me pencherai se place dans l'incipit du Tableau 3, qui commence par un dialogue énigmatique :

PATRICE : Elle tourne. Elle tourne.

LÉA : Qui tourne ?

PATRICE : Non pas la table, bien sûr.

LÉA : La terre tourne.

PATRICE : Tais-toi. Le jour est dans mon œil gauche.

LÉA : Ah, voilà que ça recommence !

PATRICE : Je te dis que le jour est dans mon œil gauche.

LÉA : T'ai-je dit le contraire ?

Silence.

LÉA : Et dans ton œil droit, Patrice ?

PATRICE : Il y a une montagne.

LÉA : Peut-on voir ?

PATRICE : Si l'on veut.

Léa se penche sur l'œil de Patrice et regarde.

LÉA : Qu'est-ce que c'est ?

PATRICE : C'est une roue.

LÉA : Et derrière ?

PATRICE : Derrière c'est une carrière blanche.

LÉA : Oui, les ouvriers sont à leur aise.

PATRICE : N'est-ce pas ?

LÉA : Qu'est-ce qui brille dans les pierres ?

PATRICE : Les outils. Ils sont beaux, n'est-ce pas ? Ils sont en nickel. Le plus petit ressemble à un ongle rose, et le plus grand à une hache. C'est un homme qui tient la hache.

Le vois-tu, Léa ?

LÉA: Très bien. Il a l'air fatigué.

PATRICE: Il a pourtant à manger et à boire.

LÉA: Il prend un bain. C'est curieux.

PATRICE: Qu'y a-t-il de curieux à cela?

LÉA: Il fond. Il est blanc. Les bêtes le mangent.

PATRICE: Pauvres bêtes.

LÉA: Pauvres bêtes? Ces aspics, ces écailleuses enflammées?

PATRICE: Elles ne t'ont rien fait.

LÉA: Alors, baise-moi les mains. (pp. 30-31)

Les premières répliques mettent en place une importante incertitude d'interprétation: qu'est-ce que ce qui tourne? Lorsque Léa propose comme référent la terre, Patrice, brusquement, même brutalement, la fait se taire. Or cette colère n'empêche pas, et peut même soutenir l'interprétation du sujet comme assez proche de « terre », mais plutôt « une terre à part entière, un univers intégral » (la colère de Patrice peut être appréhendée comme son indignation par rapport au fait que Léa, proche de deviner le référent, n'y soit pas parvenue, ne songeant qu'à sa variante habituelle, « utilitaire », limitée). La possibilité d'interprétation comme « un monde intégral » semble se confirmer par l'énoncé répété « Le jour est dans mon œil gauche ». Lequel suggère la transposition de l'univers dans les yeux de Patrice. Cette transposition se servirait d'analogies aisément repérables: « le jour », interprétable comme « lumière du jour » ou « soleil » serait représenté par le blanc de l'œil, « [c]elle [qui] tourne », par la pupille.

Cette interprétation est tout à fait fonctionnelle également dans les répliques suivantes: dans son œil droit, précise Patrice, il y a une montagne – une partie d'un monde donc.

Le deuxième tiers de la séquence se développe d'abord également sur le principe de ressemblance, qui attribue à des parties de l'œil de Patrice des sens nouveaux: roue, carrière blanche, outils dont on désigne ou suggère des couleurs, très fines. À quoi succède un développement métonymique (« ouvriers ») se transformant en un scénario imaginaire libre, qui n'est plus directement motivé par des rapports d'analogie (« c'est un homme qui tient la hache »; « il fond »; « les bêtes le mangent »).

Ce scénario se termine de manière inattendue sur une réplique de Léa, coléreuse, qui se voit au sein de la situation fictive difficilement explicable (PATRICE: « Pauvres bêtes. » / LÉA: « Pauvres bêtes? Ces aspics, ces écailleuses enflammées? »).

Or la colère de Léa contre « les bêtes » paraît tout à fait compréhensible si on s'essaie à un point d'intersection avec la situation référentielle: dans ce cas, les « aspics » et « écailleuses enflammées » peuvent être interprétés comme des calomniateurs, ou plus généralement comme ceux qui, de quelque manière que ce soit,

nuisent la relation de Léa et de Patrice. Le Tableau 3 ne sera pas sans les évoquer (la colère des voisins et du monde entourant le couple contre cette relation orageuse).

Ainsi, l'énigmatique séquence qui ouvre le tableau présenterait d'abord un « monde autre », autoréférentiel, et qui est par sa liberté parallèle de celle qui caractérise la relation de Patrice et de Léa. Puis, la séquence retourne violemment sur les problèmes de la situation référentielle, en orchestrant de cette manière leur mise en valeur: d'abord les « aspics »; ensuite, la suggestion du caractère destructif de la passion que vivent Léa et Patrice. Immédiatement après (au-delà du passage cité) adviendront les doutes ouverts de Patrice sur la fidélité de sa compagne.

3.4.4.2 Autres moyens à signification paradoxale

3.4.4.2.1 Composition

Mise en valeur d'un message essentiel

Le rôle que remplit une formulation dans la séquence qui suit est somme toute parallèle de celui observé ci-dessus (un monde autoréférentiel brusquement rejeté sur les soucis urgents du couple Patrice / Léa met ces soucis en valeur). Or dans le présent cas, la mise en valeur du message essentiel ne s'effectue par aucun recours aux moyens métaphoriques.

En guise d'exemple, je me pencherai sur la séquence du Tableau 1 placée suite à l'aveu que fait Léa de ses sentiments pour Patrice. Après lequel Patrice insinue son intérêt à savoir ce que cet aveu, en effet, veut dire.

Elle sort et revient aussitôt avec un panier plein de petits chiens.

LÉA: Ma mère vous *enchien* ce panier de *voie*.

PATRICE: Merci.

Il jette chiens et panier dans la salle.

LÉA: Parce que moi, tu sais, la religion...

Silence.

PATRICE, *gesticulant*. – Quel beau soleil ! Quel beau soleil ! (*Silence.*) Que j'en meure sur-le champ ! Oh ! mes amis. (p. 17)

Léa, donc, pour donner à Patrice une réponse, opte non pour la parole directe, mais pour un développement au moyen de l'action: elle apporte un objet qui doit servir d'éclaircissement. Or le « panier de petits chiens », à apparence violemment incompatible avec le contexte, semble d'abord une réponse opaque. Davantage, lié à la réplique de Léa contenant un audacieux jeu de mots (syllepse des premières

syllabes d'«envoyer» et «chien») la curieuse offre peut paraître, plutôt qu'une explication, une raillerie : exiger un aveu ne peut aboutir qu'à son absence. D'où aussi sans doute la réaction de Patrice, qui ne manifeste pas bonheur ou malheur, mais une certaine agressivité (à noter est l'exploitation de la présence du public).

Néanmoins, la curieuse formulation de l'offre met en valeur justement le motif à apparence déplacée. Non seulement il est l'objet du message, mais un objet qui – justement en raison de l'apparence inconvenable du « code » – s'accapare immédiatement une attention accrue. Ce qui correspond à la théorie de M. Riffaterre évoquée déjà en tête du chapitre concernant le personnage et l'action : le non-sens ou l'absurdité servent souvent à souligner des motifs ou des messages essentiels. Paraissant inacceptables, alors qu'une propriété profondément humaine est de tenter de décoder tout message comme contenant un sens, ils font immédiatement concentrer sur eux l'essentiel de l'attention du lecteur.

Afin de parvenir au décodage du curieux motif, Patrice se voit aidé par une remarque de Léa qui renoue avec sa conversation précédente avec Madame Morin : « Parce que moi, tu sais, la religion... », en insinuant que pour Léa, les interdits de la religion ne comptent pas. Suite à quoi, Patrice ne tarde pas à exprimer, au départ de manière paradoxale certes (« Quel beau soleil ! »), un bonheur et une émotion immenses.

Ironie ludique

La première séquence concernée se situe au début du Tableau 1. Il s'agit du dialogue de Léa avec sa mère, dans lequel Léa lui dévoile ses sentiments pour Patrice. Pendant ces moments, Patrice, afin de laisser les deux femmes seules, fait, selon ses dires, « un tour au bord de l'eau » : il s'assied et regarde la salle.

LÉA, *à mi-voix* : Maman ! si tu savais, Patrice m'aime.

PATRICE, *criant* : Attention, vous allez tomber.

MADAME MORIN : Mais c'est bien fait, ma fille.

PATRICE, *même jeu* : C'est vous, le bœuf ?

MADAME MORIN : Et toi, l'aimes-tu ?

LÉA : Comme de juste.

PATRICE, *même jeu* : Mouchez le homard votre père. Fillette !

MADAME MORIN : Il grandira peut-être, ma chérie. Quant à moi, j'ai trop à faire avec mes chiens. Six petits chiens, Léa !

LÉA : Tu m'énerves ! Est-ce ma faute si le père Morin n'a pas voulu que je fasse ma première communion ! Quel dépit !

MADAME MORIN : Il faudra pourtant te décider.

LÉA : Je n'ose pas.

PATRICE : Ah ! Ah ! C'est la chèvre maintenant !

MADAME MORIN: Veux-tu que je parle pour toi?

LÉA: Pas si bête, tu me le prendrais.

MADAME MORIN: Et ça.

Elle la gifle et sort.

LÉA, *pleurant*: Patrice ! Patrice ! Patrice ! (p. 15)

On le voit: les répliques de Patrice prennent sens non seulement en tant que remarques ironiques dites aux spectateurs, mais aussi par rapport au dialogue des deux femmes, le dédramatisant et l'ironisant. Ainsi, ces commentaires savent représenter une critique du pathos de Léa lors de l'aveu qu'elle fait à sa mère, d'un contentement sans limites avec lequel réagit Madame Morin, de même que de l'hésitation de Léa, lorsque sa mère lui conseille de se décider.

La deuxième séquence étudiée fait également partie du Tableau 1, en succédant à l'aveu que fait Léa à Patrice de ses sentiments. Apparaissent alors trois amis de Patrice, qui semblent venir le féliciter:

PREMIER AMI: Je suis heureux, tu sais.

Il lui serre la main.

PATRICE: Merci bien.

DEUXIÈME AMI: Dommage. Elle était faite pour moi. En bois, Patrice.

PATRICE: Merci beaucoup.

Il lui serre la main.

TROISIÈME AMI: Ah ! les enfants des enfants. Garde m'en-un.

PATRICE: Merci, et toi ?

Sortent les trois amis. (p. 16)

La situation telle quelle est une situation stéréotypée: lorsqu'on est heureux et qu'un ami l'apprend, il partage notre bonheur et n'hésite pas à le dire. Ici, il s'agit d'une déconstruction de ces comportements et paroles-types.

Ce sont en effet les réactions du deuxième et du troisième ami qui dévient de la situation-type: le deuxième regrette ouvertement que ce soit Patrice qui est devenu l'amoureux de Léa. Le troisième est encore plus audacieux: il ne manifeste pas un regret, mais entreprend une attaque.

Or la réaction de Patrice semble se rapporter non à la situation réelle – jalousie, affront – mais justement à la situation-type, qui exige, suite à des félicitations, des remerciements. Ainsi, Patrice réagit d'une manière qui paraît choquante: il remercie tant le deuxième que le troisième ami. Davantage, l'impression de choc, au cours du dialogue, croît d'une manière considérable. Ceci est dû non seulement à la répétition de la situation jalousie / remerciements, mais aussi aux spécificités de chacune des micro-situations. Dans le dialogue avec le deuxième ami, Patrice ajoute un geste bienveillant: il lui serre la main. Quant à la réponse

au troisième ami, celle-ci n'est pas contradictoire comme la précédente, mais il s'agit d'un non bouclage, d'une réponse tout simplement inacceptable: « Merci, et toi ? » Cette réponse ne se rapporte pas du tout au contexte donné (félicitations), mais, délibérément, à un autre (salutations).

Si donc la première réaction de Patrice représentait une antiphrase, la deuxième est un paradoxe. Les deux sont, par rapport à leurs contextes, déplacées, mais s'avèrent profondément efficaces pour l'énonciateur qui, au lieu de se laisser entraîner par l'attaque de ses interlocuteurs, les met littéralement à distance.²⁵⁷

3.4.5 Bilan et mystères

L'absurde est dans cette pièce étroitement lié au paradoxe: il concerne tant les *structures narratives* (ruptures thématiques; action paradoxale; personnages, identités et apparences de même ordre; décor condensé; dramaturgie parataxique, éventuellement à coupures aliénantes) que les *structures discursives* (littérarité à signification ouverte; symbolisation involontaire). Son fréquent emploi en fait un thème en soi: celui d'une *réalité alternative, sur laquelle les signes de la réalité référentielle n'ont aucune prise* (« mystère »).

Une importante caractéristique de cet absurde est qu'il se présente, sur le plan verbal aussi bien que sur celui de l'action et du personnage, sous la forme de visions, du « stupéfiant image ». La narration y est un parallèle fidèle de la parole, fait dont témoigne la présence de certains motifs sur les deux plans.

Concernant les *effets* de l'absurde, celui-ci, d'abord, « actualise » le potentiel dramatique des schémas narratifs propres au théâtre, réduits par cette tradition à une sorte de clichés ayant une force perlocutoire restreinte. Ensuite, il présente, par le biais de motifs ou séquences « paradoxales », des *sèmes additionnels qui permettent une interprétation plus précise de la situation* (état psychique d'un personnage, rapports mutuels de deux personnages). Il va jusqu'à présenter la forme, sous laquelle se déroulent certains événements, en tant qu'un *ébranlement du monde encyclopédique*, une mise en cause de ce monde (combat Patrice / Dovic), ou même comme *un monde autre, alternatif*, au-delà du monde encyclopédique (première nuit de Patrice et de Léa, combat lieutenant de dragons / Lloyd George).

Cette description par l'absurde semble en effet plus pertinente que des descriptions réalistes, bien que sa pertinence soit une pertinence « de choc ». La fonction du « monde autre » est en effet « pré-dite » dans la réflexion que le surréa-

257 Bien sûr, il serait également possible d'interpréter ces réactions de Patrice différemment – comme découlant de sa distraction. Cette hypothèse semble pourtant peu plausible, car dans les séquences précédentes, le personnage a fait montre d'une forte perspicacité. L'hypothèse de l'attitude ironique de Patrice se confirme surtout à la lumière du micro-dialogue avec le troisième ami, où l'important changement de contexte qu'opère Patrice semble ne pas pouvoir provenir d'une distraction.

lisme a consacrée à la force de l'image: « chaque image à chaque coup vous force à réviser l'Univers » (Aragon). Ou, plus intensivement encore, l'image entraîne « la grande métamorphose de l'homme et de l'Univers » (Carrouges).

Enfin, l'absurde produit une importante déstabilisation d'attentes et entraîne une *ouverture absolue de la fiction et de la représentation*, en provoquant une *incertitude d'interprétation*.

