



UNIVERSITE LIBRE DE BRUXELLES
FACULTE DE PHILOSOPHIE ET LETTRES

ULB

Étude des procédés de distanciation
dans le théâtre de René Bizac

Joséphine BORSU

Mémoire présenté sous la direction de
Paul ARON en vue de l'obtention du titre
de Master en langues et littératures
françaises et romanes

Année académique 2009-2010

Je remercie du fond du cœur ma mère, mon père, mes grands-parents, Noémie Dekoninck, Laetitia Riat, Merry Wafwana, Odile Dayez, Maarten Vercruysse ainsi que la Professeure Laurence Brogniez et le Professeur Paul Aron.

Table des abréviations

Œuvres de René Bizac citées :

<i>CI</i>	<i>Cirk'Ikar</i> , 2003
<i>CD</i>	<i>Un conte divers</i> , 2000
<i>FM</i>	<i>François Mailliot</i> , Carnières-Morlanwelz, Lansman, 2008
<i>HQ</i>	<i>Histoire de l'enfant qui</i> , 2006
<i>PL</i>	<i>Peau de loup</i> , Bruxelles, Hayez&Lansman, 2009
<i>PLJ</i>	<i>Les petites lumières jaunes</i> , 1998
<i>PP</i>	<i>Le Prince de la pluie</i> , Paris, L'Harmattan, 2000
<i>SC</i>	<i>Sous le ciel</i> , Bruxelles, Hayez&Lansman, 2008
<i>SP</i>	<i>Le sapin en plastique</i> , Bruxelles, Hayez&Lansman, 2004
<i>Stan</i>	<i>Stan et les Papous</i> , 2004
<i>TA</i>	<i>Le tapis andalou</i> , 2006
<i>TARM</i>	<i>Tarmac</i> , 2002
<i>TART</i>	<i>Tartare</i> , 2005
<i>UPL</i>	<i>Un peu de lait</i> , 2001
<i>VER</i>	<i>La véranda</i> , Bruxelles, Hayez&Lansman, 2004
<i>VM</i>	<i>La valse des météores</i> , 2000

Elle [la méthode d'analyse théâtrale] procure un sentiment d'aventure, parce que son chemin n'est pas tracé à l'avance. Elle n'est pas autoritaire. Elle propose un équipement destiné à partir "à la découverte".

Michel VINAVER, 1993, p.894

Introduction

L'approche scientifique des écritures contemporaines ne va pas sans poser problème. En effet, comment aborder de manière objective des textes si proches de notre réalité ? Tirer des conclusions d'une œuvre en cours peut sembler illégitime, ou conduire à tronquer sa réalité. Néanmoins, cette difficulté ne doit pas décourager les analystes. L'apport des travaux des spécialistes du théâtre contemporain : Sarrazac, Ryngaert ou Danan, montre l'intérêt de développer un point de vue sur les textes des auteurs actuels. Et de fait, si chaque époque modifie et ajoute du sens, propose de nouvelles lectures des œuvres du passé, pourquoi la lecture contemporaine n'y trouverait-elle pas sa place ? En ce qui concerne les textes de théâtre contemporains, Catherine Naugrette encourage même leur étude attentive car, dit-elle, « ce sont les créations de l'art qui construisent aujourd'hui ce que sera le théâtre de demain »¹. L'écriture de René Bizac, auteur français contemporain, présente un vif intérêt. Tandis que Naugrette évoque une « crise du théâtre », René Bizac participe au « dégel du théâtre », pour reprendre l'expression de Guénoun, par une approche poétique et en partant à la rencontre du monde et de la vie qui l'entourent. Les critiques journalistiques consacrées à ses textes fournissent un premier aperçu des grands traits et attraits de son écriture. Pour décrire son théâtre, la plupart parlent de poésie, d'humanité, de conte et d'humour. A cette première impression, s'ajoutent des problématiques sociales et existentielles a priori moins enchantées : « problème de l'intégration sociale », « effets de la mondialisation », « thème de l'identité », « destins post-mortem ». Le théâtre de Bizac donne à ses analystes bien du fil à retordre par son ambiguïté : « à la fois hilarant et suscitant un malaise »², « entre mystère, repères, poésie, comptine et drame »³, « écriture originale, heurtée et onirique »⁴ où « le clin d'œil au réel est frappant »⁵. Le caractère complexe de ce matériau incitait à en faire une analyse plus approfondie. Le corpus utilisé dans ce

¹ NAUGRETTE, 2007, p.243

² WYNANTS, 2001

³ COLASSE, 2003

⁴ MAKEREEL, 2008

⁵ FIORA, 2008

travail comporte dix-sept textes⁶ dont la plupart ne sont pas publiés. Notons cette particularité du texte théâtral : il n'est pas nécessaire qu'il soit publié, du moment qu'il est joué. Toutefois, notre analyse portera sur les textes uniquement et non sur les mises en scènes.

Lorsqu'il s'agit d'analyse théâtrale, Jean-Pierre Sarrazac fait primer l'étude de la forme (ou structure) sur celles de l'idéologie et du contenu d'un texte. Selon lui « il n'y a que la forme pour circonscrire la complexité des rapports humains et sociaux »⁷ car elle permet de percevoir le texte dans toute sa profondeur, de tisser des réseaux signifiants beaucoup plus complexes qu'avec une simple analyse thématique. Il dit aussi que les véritables révolutions ont lieu lorsque les formes changent. En cela, il reste fidèle à un principe brechtien qui dit qu'« il ne suffit pas, au théâtre, de dire des choses nouvelles, qu'il faut encore les dire autrement »⁸. L'objet de ce travail sera d'analyser la structure – et les liens entre la structure et le contenu - des textes de Bizac et, plus précisément, de rechercher les techniques de distanciation que cette structure recèle. La distanciation dans le domaine du théâtre n'est pas un concept neuf. A la moitié du XXe siècle, Bertolt Brecht élabore une théorie sur le théâtre dans laquelle il développe le concept de *Verfremdungseffekt*, traduit par les termes « effet d'étrangeté », « effet-V » ou distanciation. Brecht propose un théâtre neuf dans les formes. Il s'oppose au théâtre tel qu'il est majoritairement pratiqué à son époque, qu'il dénomme « théâtre de tradition aristotélicienne » et dont les principes fondamentaux sont : la *mimèsis* et la *catharsis*. A leur place il souhaite voir apparaître un théâtre de la construction, du montage, et où le spectateur serait amené à réfléchir davantage qu'à ressentir. Le premier chapitre de ce travail sera consacré à la théorie de la distanciation que Brecht a élaborée pendant la première moitié du XXe siècle. À l'époque, cette théorie était révolutionnaire. Dans notre analyse, nous partons des principes brechtiens pour en trouver les dérivés dans le théâtre de Bizac. Aujourd'hui, les techniques de distanciation, qui étaient

⁶ La chronologie des pièces de Bizac se trouve en Annexe I.

⁷ SARRAZAC, 1999, p.18

⁸ BRECHT, cité par *Id.*, p.22

radicales chez Brecht, se sont propagées, métissées et multipliées. Par ailleurs, dans son livre *L'Avenir du drame*, Jean-Pierre Sarrazac élabore des concepts d'analyse pour le théâtre contemporain. Selon lui, les catégories connues (l'épique, le dramatique, le lyrique) ne permettent pas de bien saisir la complexité du théâtre contemporain. En effet, à première vue, le théâtre contemporain ne correspond pas à un genre bien défini. Il serait une forme hybride, « intermédiaire »⁹ des grandes catégories qui le précèdent. Plutôt que de jongler avec les anciennes catégories, Sarrazac établit de nouveaux concepts pour analyser le théâtre d'aujourd'hui tels que la rhapsodisation de l'écriture, son aspect monstrueux et hybride ou l'économie des formes sous lesquelles elle se présente. Ces concepts nous ont permis de regrouper les effets de distanciation de l'écriture de Bizac en trois grands chapitres : la fragmentation, le rapport au réel, et l'écriture. L'agencement de notre travail en chapitres permet de structurer la présentation mais tous les exemples que nous donnons se rejoignent et contribuent ensemble au phénomène de distanciation dans l'œuvre de Bizac. Dans chacun des chapitres, les pièces de Bizac sont étudiées en ce qu'elles provoquent le spectateur et lui demandent sa participation. Les rapports insolites que les pièces de Bizac entretiennent avec le réel et la manière surprenante dont elles évoluent et parlent empêchent l'identification totale du spectateur. Ces pièces semblent provoquer leur public en douceur, leur insuffler par le comique et la poésie des bribes d'esprit critique. Voyons à travers cet auteur unique comment le théâtre d'aujourd'hui continue de « changer les hommes » et, par conséquent, la société.

⁹ *Id.*, p.148

1. La distanciation dans le théâtre contemporain

1.1. La distance épique brechtienne

En 1948, dans le *Petit organon pour le théâtre*, Brecht élabore une théorie sur le théâtre. Selon lui, à son époque, le théâtre n'est plus à même d'agir efficacement sur son public. Il met en évidence un anachronisme dans la manière dont les pièces sont composées, « selon les recettes anciennes », c'est-à-dire selon la tradition aristotélicienne.

Quand Brecht emploie l'expression « dramaturgie aristotélicienne » pour l'opposer à la « dramaturgie non aristotélicienne » qu'il revendique, il ne désigne pas uniquement la poétique d'Aristote et la tragédie grecque, mais beaucoup plus largement toute la dramaturgie qui, en Occident, repose depuis l'aristotélisme de la Renaissance sur les principes développés par Aristote, la mimésis et la catharsis, ainsi que le processus d'identification.¹⁰

A l'époque de Brecht, les représentations suivent un schéma formel et un mode de représentation classiques et n'expriment pas la réalité contemporaine. Or, Brecht souhaite que chaque époque invente sa propre forme, son propre mode de représentation. Si, jusqu'alors, des théâtres de différentes époques ont été montrés et reçus de manière à n'en retirer que ce qui leur était commun, Brecht désire souligner les différences dues aux différentes structures sociales de leurs époques respectives. Comprendre une pièce, c'est la comprendre depuis notre point de vue mais en prenant en compte ses conditions de production et les différences qu'elle présente par rapport aux productions d'autres temps. Les structures sociales sont « transitoires » et telles aussi devraient être leurs représentations. Les spectateurs, face à des représentations qui ne peuvent réellement les toucher dans leur réalité, se rabattent sur des sources de divertissement secondaires ou abstraites : « la beauté du langage, l'élégance du déroulement de la fable, les passages qui nous arrachent des idées indépendantes ». C'est le danger de l'art, qui « incline

¹⁰ NAUGRETTE, 2007, p.216

fréquemment à désocialiser le *gestus* »¹¹, à être abstrait et général plutôt que situationnel. Pour que les spectateurs soient affectés par la pièce de théâtre, il faut qu'elle évoque leur vie présente. Selon Brecht - et il accorde la plus grande importance au fait que le théâtre est un plaisir, un divertissement - la véritable jouissance du spectateur repose sur la concordance de la reproduction de « la vie en commun des hommes » avec sa perception du monde. Il faut prendre en compte que le public vit dans une ère progressiste, baignée dans une approche scientifique du monde. Brecht évoque la révolution industrielle, l'impression de puissance qui s'en dégage pour l'humanité et sa soif d'observation et d'explication du monde. Il souhaite que cette attitude « scientifique » acquière ses assises dans le théâtre de son temps.

Le théâtre de tradition aristotélicienne auquel Brecht s'oppose est mimétique et cathartique. La *mimèsis* au théâtre entend que la représentation imite la réalité et qu'elle la reproduit de la manière la plus fidèle possible sur la scène. La *catharsis* correspond au rôle purificateur que joue le théâtre. Selon Aristote, le spectacle doit représenter des actions douloureuses qui font appel aux sentiments de pitié et de frayeur du spectateur. La représentation mimétique de ces actions donne au spectateur l'impression (par l'identification) de les avoir vécues sans qu'il doive en subir les conséquences réelles. Les représentations dramatiques ont un effet purifiant car elles dissuadent les spectateurs de reproduire les actions douloureuses dans la réalité en leur donnant une ébauche de la destruction qu'elles engendrent. Toute la structure du théâtre aristotélicien, dit théâtre « dramatique », est affectée par le principe de l'identification ; elle obéit à des règles formelles qui vont permettre au spectateur de s'identifier aux personnages et de vivre l'action représentée. Les principales caractéristiques de la forme dramatique qui vont dans ce sens peuvent être établies à partir du tableau de Brecht qui oppose « la forme dramatique du théâtre » à « la forme épique du théâtre »¹² ainsi qu'à partir des développements de Peter Szondi sur les caractéristiques du « drame absolu » dans

¹¹ BRECHT, cité par *Id.*, p.230

¹² *Id.*, p.218

son livre *Théorie du drame moderne*. Le « drame absolu » szondien renvoie à une sorte d'archétype du pan aristotélicien de la production théâtrale. Selon ces deux sources, la forme dramatique se présente comme un ensemble organique (le « bel animal » d'Aristote) qui se suffit à lui-même et recèle son propre sens. C'est la représentation dramatique qui constitue l'événement et non pas une réalité extérieure à laquelle le drame renverrait. Les scènes s'enchaînent de manière causale et continue ; les moments du drame doivent tous être reliés entre eux. Les scènes dépendent les unes des autres et tendent vers le dénouement de la pièce. Le drame est formé d'une « succession absolue de moments présents »¹³. L'action doit avoir l'air de se jouer au présent et fait l'impasse sur toute forme de narration ou de description. Le mode dramatique ne permet pas d'introduire des éléments qui ne seraient pas raccordés ou renverraient à l'extérieur de la scène. Tout doit être expliqué dans les répliques du drame et le drame ne connaît pas la citation¹⁴.

Le tragique s'incarne ainsi dans une perfection formelle qui se manifeste tant par la linéarité que par la clôture nécessaire de l'action dramatique, et qui renvoie à une vision du monde claire et intelligible, à un certain ordre des choses en même temps qu'à des temps et des valeurs immuables.¹⁵

Par ailleurs, le comédien doit faire un avec son personnage et c'est cette union parfaite qui permettra l'illusion la plus complète. L'auteur n'a pas sa place dans le drame car sa présence briserait l'illusion ; il est à l'origine du texte mais il en est absent. Le spectateur aussi en est absent, il assiste au drame à la dérobée et « en silence, les mains liées, paralysé par l'impression d'être devant un univers second »¹⁶. Il participe à la représentation en étant absorbé par l'intrigue ; il « vit » le drame et la représentation fait appel à ses sentiments, à son « expérience affective »¹⁷. Immobile et transi, le spectateur est amené à s'identifier totalement aux personnages et à ce qui se passe sur scène, à vivre l'action en même temps

¹³ SZONDI, 2006, p.16

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ NAUGRETTE, 2007, p.217

¹⁶ SZONDI, 2006, p.15

¹⁷ NAUGRETTE, 2007, p.218

que les personnages. Pour ce faire, la représentation ne peut contenir aucun effet de distanciation.

Tout ce qui importe aux spectateurs dans ces salles, c'est de pouvoir échanger un monde plein de contradictions contre un monde harmonieux, un monde pas spécialement connu contre un monde rêvable.¹⁸

À la forme dramatique et au monde harmonieux du théâtre aristotélicien, Brecht oppose la forme épique (forme non-aristotélicienne) en référence au genre de l'épopée. Il faut tout de même distinguer le « genre épique » (celui des épopées) du « théâtre épique » de Brecht qui ne retient que quelques aspects du genre épique pour les appliquer à son théâtre et le renouveler (il s'agit d'une « épïcisation » du théâtre). Dans sa théorie du théâtre épique, Brecht veut tout mettre en œuvre pour que le spectateur ne puisse pas s'identifier à la représentation. Il introduit une distance dans le rapport du spectateur au spectacle. Alors que dans le théâtre aristotélicien, la représentation constitue l'événement et le spectateur y est entièrement plongé, dans le théâtre de Brecht, l'événement doit se trouver à l'extérieur de la représentation, voire dans l'esprit des spectateurs. Le comédien ne doit plus laisser croire qu'il est entièrement son personnage, de manière à ouvrir des possibilités d'existence autres de ce même personnage. Si un comédien joue en sachant que son être ne colle pas entièrement à celui de son personnage, il donne à son jeu un relâchement sémantique, situationnel. Le spectateur est alors libre d'appliquer la prestation à des schémas qu'il connaît, de la retrouver dans sa vie quotidienne ou d'en extrapoler des situations fictives. Toujours pour empêcher l'identification, Brecht explique que les nœuds de l'action doivent être perceptibles et les événements de l'action questionnables. Il suggère que les différentes parties de la fable soient autonomes ; de cette manière, elles peuvent entrer en conflit les unes avec les autres, se contredire et de la contradiction, de l'insolite naît une prise de conscience, une distance et une réflexion. Ce parti-pris concernant l'agencement de la fable donne lieu à une répartition en chapitres, voire en tableaux autonomes. L'action évolue par bonds

¹⁸ BRECHT, 1979, p.22

successifs et fait appel à la capacité d'assemblage du spectateur, si toutefois un assemblage est possible. Brecht parle de construction, de montage plus que de ressenti. Construire, chez Brecht, signifie concevoir, s'approprier et mettre des intentions. L'auteur et l'acteur composent un monde, une lecture du monde grâce à leurs observations, ils s'approprient leur époque. Par ce procédé, dans leurs interprétations et leurs mises en scène, ils ajoutent leur propre réflexion. Le rôle de l'auteur est donc très important. Au contraire du théâtre « dramatique », où le démiurge s'efface derrière une action toute présente, l'« inventeur de la fable » se doit de donner son point de vue sur « la vie en commun des hommes »¹⁹. En outre, la construction par juxtaposition de parties autonomes oblige le spectateur à réfléchir, à ordonner lui-même le matériau qui lui est offert, « le théâtre épique met donc en jeu une dramaturgie du bond, de la rupture, du choc : de l'abrupt »²⁰. Il prône une esthétique de la surprise. Les chocs, Brecht souhaite les obtenir en bouleversant l'ordre quel qu'il soit ; la distanciation est applicable tant dans la forme dramatique que dans le contenu du drame :

L'effet-V consiste en ce que la chose qu'il s'agit de faire comprendre, sur laquelle on veut attirer l'attention, est transformée, de chose habituelle, familière et immédiate qu'elle était, en une chose singulière, frappante (voire choquante), inattendue. Ce qui se comprenait de soi-même est rendu en un sens incompréhensible, mais seulement afin de le rendre mieux compréhensible. Pour qu'une chose connue devienne une chose reconnue (remarquée), il faut qu'elle cesse de passer inaperçue ; il faut briser avec l'habitude qui fait que cette chose n'a pas besoin d'explication. Il faut mettre sur l'événement le plus commun, insignifiant, mille fois répété, le sceau de l'inhabituel.²¹

Le but de ces changements dans la représentation consiste à agir directement sur le spectateur, à laisser « liberté et mobilité à l'esprit qui observe »²². Par ailleurs, selon Brecht, les buts ultimes du théâtre sont de divertir et d'instruire. Son théâtre procure à l'homme un plaisir, celui de reconnaître le monde comme une mutation constante et dont chaque représentation montre une facette, enseigne quelque chose de ce monde.

¹⁹ *Id.*, p.48

²⁰ NAUGRETTE, 2007, p.236

²¹ BRECHT, cité par MICHEL, 1992, p.127

²² BRECHT, 1979, p.27

La révolution brechtienne est liée à celle de la mise en scène. En effet, Brecht donne à cet art de l'architecture scénique un rôle important dans sa théorie. Selon lui, chaque métier impliqué dans la représentation théâtrale (éclairage, musique, décor,...) construit sa propre vision de la pièce, la dote de potentialités sémiques supplémentaires. « Il y a chez Brecht l'idée d'un langage physique, concret, de la scène, où tous les éléments du spectacle deviennent des signes, où ils sont tous les éléments d'un vaste récit »²³. Tous les métiers du théâtre participent à la signification de la représentation. Le théâtre, pour Brecht, est un produit de réseaux signifiants entrecroisés et contradictoires et les cahots de la représentation devraient engendrer un tissage sémantique personnel de la part du spectateur. Pendant longtemps, le texte dramatique a régné en maître sur tous les autres intervenants de la représentation théâtrale. À partir de Brecht, les métiers du théâtre, n'étant plus obligés de servir l'illusion, dérogent au mimétisme pour exploiter leurs moyens poétiques.

Tout comme le musicien recouvre sa liberté dans la mesure où il n'est plus obligé de susciter des états d'âme permettant plus facilement au public de s'abandonner sans réserve aux processus représentés sur la scène, le décorateur trouve beaucoup de liberté s'il n'est plus obligé de produire, par sa construction des lieux scéniques, l'illusion d'un emplacement ou d'une contrée.²⁴

Nonobstant, ce n'est pas parce que le théâtre cesse d'être mimétique qu'il cesse d'être réaliste, de faire référence au réel :

Si l'art reflète la vie, il le fait avec des miroirs spéciaux. L'art ne devient pas non-réaliste quand il change les proportions.

(...)

Il est toutefois nécessaire que la stylisation n'abolisse pas mais au contraire intensifie le naturel.²⁵

Une pièce est la réalisation d'une somme critique (par sa construction signifiante), réaliste (dans son rapport avec l'actualité, une pièce peut être réaliste de manière détournée) et intense (par sa représentation). Brecht prône

²³ NAUGRETTE, 2007, p.223

²⁴ BRECHT, 1979, p.43

²⁵ *Ibid.*

l'implication sociale et historique des pièces de théâtre et rejette les trop grandes abstractions. Selon lui, les luttes des classes ne sont pas des sujets dégradants, ce sont les seuls sujets possibles, ceux qui forment la société. Il démystifie les conditions historiques parce qu'elles sont transitoires et influençables par les hommes. Le but pour lui est que le théâtre « montre la structure de la société (reproduite sur la scène) comme influençable par la société (dans la salle) »²⁶. Brecht réhabilite les contradictions humaines et revendique leur place sur la scène. Il dénonce la simplification abusive du théâtre aristotélicien entre un personnage et ses actes (où le personnage correspond entièrement à un destin et exalte ce destin dans tous ses gestes, paroles, actes). Le théâtre vu comme un « bel animal » ne permet pas de percevoir la mouvance de la société. Selon lui, un caractère n'est pas réductible au seul et unique acte représenté : « l'unité du personnage est en effet constituée par la manière dont ses différentes caractéristiques se contredisent »²⁷. Dans cette perspective, la fable joue un rôle unificateur important. C'est elle qui donne un contexte d'émergence aux contradictions des différentes parties de la pièce. En outre, la beauté d'une représentation, nécessaire au plaisir du public, provient de l'élégance avec laquelle les processus qui composent la fable sont présentés.

Si Brecht s'oppose de manière aussi radicale à l'identification, c'est parce qu'il fait face à un théâtre de l'identification excessive. Le théâtre épique de Brecht doit être replacé dans son contexte : à l'époque, il se définit par opposition au théâtre ambiant. En ce sens, dans les *Additifs au Petit organon*, il explique qu'il est impossible de séparer entièrement le jeu (la démonstration) et la vie (identification)²⁸. Il prône une non-identification tout en sachant qu'elle ne sera pas entièrement possible. C'est sur le va-et-vient entre la vie et la réflexion sur la vie, sur cet équilibre précaire, que repose la réussite d'une représentation. Brecht avait anticipé la péremption d'une partie de sa théorie : « Si le concept de « théâtre épique » est maintenant abandonné, tel n'est pas le cas du pas vers une

²⁶ *Id.*, p.23

²⁷ *Id.*, p.32

²⁸ *Id.*, p.47

émotion vécue en toute conscience, qu'il continue de rendre possible »²⁹. Brecht prévient les lectures trop étroites de sa poétique :

Il importe donc de retenir la leçon d'interprétation que donne Brecht : de savoir discerner dans ses propositions cette marge de manœuvre, cette souplesse, à travers laquelle il invite à lire l'ensemble de ses théories, et qui correspond d'ailleurs à sa vision ouverte du monde et du théâtre. Comme l'homme, la forme épique est sans cesse en travail : « en procès ». Si on lui laisse cette plasticité, la voie s'ouvre alors, comme le note Jean-Pierre Sarrazac, « d'un épique paradoxal, oxymorique ».³⁰

Le théâtre épique de Brecht a été le coup d'envoi d'une esthétique nouvelle qui continue de se développer, comme nous allons le voir, dans le théâtre de Bizac et en étayant nos observations de certains concepts de Sarrazac.

Par ce geste esthétique, il ouvre en outre la voie à l'écriture dramatique moderne, fondée sur l'hybridation des genres, le métissage ou l'alternance du récit et du dialogue, le basculement parfois total dans le narratif. Ce qui n'est pas (encore) le cas dans le théâtre brechtien.³¹

1.2. Suites de la distanciation

François Regnault affirme que l'épique et le dramatique sont depuis toujours en dialogue³² ; il refuse, comme nous, une vision progressiste du genre théâtral. Selon lui, les mélanges de genre ont toujours existé et le théâtre de tradition aristotélicienne incorporait depuis toujours des éléments épiques (épilogue, prologue, récit du chœur, du messenger³³, etc.). Comme le laisse entendre Brecht dans ses écrits ultérieurs au *Petit Organon*, il ne faut pas chercher à séparer de manière radicale les genres épique et dramatique :

Pas plus qu'il n'existe de théâtre purement dramatique et « émotionnel », il n'y a pas de théâtre épique pur. BRECHT finira d'ailleurs par parler de théâtre dialectique pour ménager la contradiction entre jouer (montrer) et vivre (s'identifier). Le théâtre

²⁹ *Id.*, p.46

³⁰ NAUGRETTE, 2007, p.219

³¹ *Id.*, p.222

³² REGNAULT, 2001, p.162

³³ PAVIS, 2002, p.116

épique a ainsi perdu son caractère franchement antithéâtral et révolutionnaire, pour devenir un cas particulier et systématique de la représentation théâtrale.³⁴

Aujourd'hui, le théâtre contemporain recourt à la distanciation de manière « systématique » et chaque pièce en invente un nouvel usage. L'analyse du théâtre de Bizac révèle de nombreuses manifestations de la distanciation. Il s'agit là non plus de l'application stricte de la théorie brechtienne mais de dérivés ou de réactualisation de ses principes. La distanciation au sens brechtien nous sert de clé de lecture pour faire apparaître certaines originalités de l'écriture de Bizac. Elle nous a permis de délimiter un champ de recherche mais ne constitue qu'une approche parmi d'autres des textes de Bizac. La longue citation de Jean-Marie Piemme qui suit souligne la complexité du théâtre contemporain et des rôles qu'y joue la distanciation :

L'épique suppose toujours que d'une façon ou d'une autre on installe une distance (bien entendu la vieille distanciation brechtienne n'est qu'une forme parmi d'autres de l'épique). [...] Comme si le théâtre contemporain (une partie en tous cas) pariait sur le fait que l'intelligence et la sensibilité sont mieux nourries par la distance que par la production d'émotions brutes, de tranches de vie, de morceaux de réalité saignants. Le dramatique a pris dans le show médiatique un [sic] tournure trop mystifiante pour que l'épique n'apparaisse pas comme un recours urgent, une façon d'afficher une identité du théâtre qui refuse (doit refuser) de jouer dans ce jeu-là. Bien sûr l'opposition trop tranchée du dramatique et de l'épique est inexacte. On pourrait facilement montrer la grande présence des formes dramatiques dans les pièces que j'ai citées. Il reste que ce dramatique-là y fonctionne sous le contrôle d'un projet épique. C'est peut-être un des traits spécifiques de l'écriture théâtrale contemporaine. Elle radicalise l'épique [...] elle propose un espace d'altérité d'autant plus précieux que la mondialisation audiovisuelle exténuée jusqu'à la nausée la vieille narrativité d'intrigue. Le théâtre contemporain aime les histoires, il en raconte beaucoup, il les multiplie ou les superpose, il respecte la complexité du réel.³⁵

Piemme met en avant le fait que la distanciation, dans notre société saturée de médias, garde un rôle important ; celui de montrer les ficelles de la narration et de raconter la complexité du monde.

³⁴ *Id.*, p.117

³⁵ PIEMME, 1994, p.64

2. Structure en fragments/ rhapsodisations

2.1. Le déroulement de l'action dans le théâtre épique

La distanciation est présente dans les textes de Bizac sous différentes formes. Elle se retrouve à différents niveaux d'analyse des textes et affecte leur structure de manière générale. Nous avons cependant établi des catégories d'occurrence de la distanciation. Dans ce chapitre, nous analysons le déroulement de l'action des pièces de Bizac en fonction de la distanciation, selon les endroits où elle peut s'y déceler. À partir de la révolution brechtienne, l'épicisation du théâtre a permis que les pièces de théâtre se défassent de leur structure organique et qu'elles comportent des manières différentes de faire évoluer l'action. Tandis que les dramaturgies classiques, dites « dramatiques », évoluent selon un enchaînement causal et consécutif des scènes et n'autorisent pas de vides narratifs, le théâtre actuel met plutôt à l'honneur le fragment et la technique du montage : « effacer de l'œuvre la relation d'interdépendance, inscrire à sa place celle d'étrangeté »³⁶. Cette nouvelle manière de faire « progresser » la fable permet de multiplier les points de vue, les contradictions et les « commencements successifs »³⁷. L'intrigue ne forme plus un tout organisé mais part dans tous les sens sans toujours aboutir à un dénouement. Cette construction narrative ne s'engage à aucune forme d'équilibre, c'est pourquoi la durée des tableaux, des morceaux d'intrigue et des vides qui les séparent est tout à fait aléatoire. La fragmentation des œuvres fait qu'aujourd'hui les auteurs ont une grande liberté dans la confection de leurs pièces et que la structure des textes, variant davantage, peut être lue comme une des composantes de l'action ; toute la structure textuelle se met à raconter. Ainsi fragmentées, les pièces contemporaines présentent encore une cohérence d'ensemble, une cohérence nouvelle. Les auteurs effectuent un remontage significatif avec les fragments. L'écriture théâtrale est passée de l'élaboration d'une structure logique et linéaire (classicisme) au montage réfléchi

³⁶ SARRAZAC, 1999, p.26

³⁷ RYNGAERT, in DANAN (dir.), 2002, p.13

de moments épars. La pratique du montage est aujourd'hui très répandue, elle est familière au public contemporain grâce au succès du cinéma et de la télévision. Le public s'est habitué aux inductions. Dans le domaine du cinéma, les vieux films peuvent paraître lents, car trop explicites, aux jeunes générations élevées dans une culture du montage. Les « vides narratifs » ne choquent plus les (télé-)spectateurs. Dans le théâtre aussi, les techniques épiques de montage, épaulées par l'expansion du montage cinématographique, se sont répandues. Dans ses pièces, Bizac décrit rarement les transitions entre ses fragments, le montage se fait de manière franche. Il ne s'agit cependant plus d'une véritable révolution formelle. Depuis Brecht, le public semble s'en être accommodé.

Sarrazac insiste sur l'importance qu'a acquise le rôle de l'auteur dans ces textes montés. Celui-ci doit à la fois déconstruire le monde tel qu'il le connaît puis le reconstruire en vue de lui inculquer un sens, d'en donner sa propre vision. Le démontage de l'intrigue continue donne place au remontage³⁸ en une nouvelle intrigue. Parfois les fragments n'ont un lien que très souterrain, comme « des pierres sur le pourtour du cercle »³⁹, lorsque les auteurs donnent plus de poids au démontage et laissent au lecteur ou au spectateur la tâche de relier le matériau hirsute qu'ils leur proposent. D'autres fois, la construction est assez intelligible, les auteurs remontent significativement leurs débris et les encadrent afin de former une évolution narrative explicite. Chez Szondi aussi, le rôle de l'auteur, démiurge de compositions textuelles, prend une importance toute particulière car c'est sa vision du monde qui transparait dans les assemblages textuels ; l'éparpillement des fragments reste toutefois uni par le « moi épique » qui les juxtapose. La pratique brechtienne du montage peut dès lors être vue comme la construction d'une vision du monde, d'une argumentation sur le monde :

La fable, précisent les « Additifs » au *Petit organon*, n'est pas simplement constituée par une histoire tirée de la vie en commun des hommes, telle qu'elle aurait pu se

³⁸ LESCOT et RYNGAERT, in SARRAZAC (dir.), 2001, p.51

³⁹ BARTHES, cité par RYNGAERT, in DANAN (dir.), 2002, p.13

dérouler dans la réalité ; elle est faite de processus agencés de manière à exprimer le point de vue que le fabulateur a de la société.⁴⁰

Le spectateur gagne également en importance. En général, les conclusions de l'action sont moins assertives ou claires dans le théâtre épique que dans le théâtre de tradition aristotélicienne ; le spectateur doit se créer sa propre action en assemblant comme il l'entend les différents tableaux qui lui sont proposés. Pendant le spectacle, il est sans cesse maintenu à distance de l'action qui se déroule devant lui. Chaque passage à un nouveau tableau le surprend dans ses tentatives d'identification. Il n'est plus bercé par une intrigue continue et sans à-coups, la construction même du texte « éveille son activité intellectuelle »⁴¹. Les fragments s'imposent comme des « présences visuelles et silencieuses ». Aucune introduction ou transition ne guide les spectateurs d'un tableau à l'autre. Ils assistent à une juxtaposition d'images, de tableaux, de points de vue :

La dramaturgie du tableau conteste donc le primat de l'action logique et permet de passer à une économie nouvelle de la fable, fondée sur une succession de moments composés pour eux-mêmes, comme des toiles de peinture, et à l'intérieur desquels le sens s'organise sur un mode paradigmatique⁴²

« Le sens s'organise sur un mode paradigmatique ». Cela signifie que les tableaux tendent ensemble à exprimer une même réalité. Ils sont à prendre simultanément comme les éléments qui, ensemble, définissent la réalité de la pièce. Contrairement au mode syntagmatique qui présente les éléments successivement et d'emblée organisés de manière logique, le mode paradigmatique fournit un nuage d'éléments qui réfèrent parfois à une même réalité. Les indices à la compréhension de l'intrigue sont parsemés et parfois répétés dans les moments choisis et présentés. Ce procédé paradigmatique permet de faire apparaître ensemble des contradictions, de les joindre en un tout. La confrontation de réalités contraires peut s'avérer très fructueuse. La juxtaposition économique augmente paradoxalement la potentialité significative du théâtre

⁴⁰ SARRAZAC, 1999, p.61

⁴¹ NAUGRETTE, 2007, p.218

⁴² LOSCO, in SARRAZAC (dir.), 2001, p.121

contemporain. Les vides narratifs multiplient les possibilités d'interprétation et de formation du récit. Comme pour la construction d'un puzzle, il n'y a pas de début ni de fin mais des éléments qui s'emboîtent au fur et à mesure, pas toujours selon un ordre logique, jusqu'à ce qu'il n'y ait plus de pièces. Le puzzle reste parfois incomplet et le spectateur se demande à quoi ressembleraient les parties qui lui manquent. Le terme « fragment » sous-entend d'ailleurs quelque chose d'inachevé. Comme nous l'avons déjà mentionné, l'organisation d'un texte en fragments n'écarte pas la possibilité d'une structuration du texte. Les séquences ou tableaux ont la particularité d'être autonomes, indépendants les uns par rapport aux autres mais ces fragments doivent être « interrogés, supposés, travaillés » dans leur « rapport au tout »⁴³ et aux autres fragments. Le théâtre contemporain est un théâtre « où le sens n'est plus global, mais local et fragmentaire »⁴⁴. Selon Ryngaert, la fragmentation devient un « principe esthétique en soi »⁴⁵ et ailleurs Sarrazac dit que, si l'écriture fragmentaire est la plus chaotique des écritures, elle n'est pourtant pas l'absence de structure. Les pièces de Bizac sont d'une « justesse mathématique »⁴⁶ comme le fait remarquer Mustapha Benfodil dans son commentaire de la pièce *François Mailliot* ; et la justesse d'une pièce dépend désormais d'un travail de montage.

À la « déception » du sens, [...], succède, sous l'influence du théâtre épique, sa « suspension », fondée sur une prise en compte nouvelle du destinataire de l'œuvre. La pure présence théâtrale, c'est ce qui donne à voir un objet, un corps, un monde dans son opacité à lui-même, qui le donne à voir et à déchiffrer sans espoir de venir jamais à bout de ce déchiffrement.⁴⁷

Les œuvres fragmentaires offrent une grande liberté d'interprétation au spectateur. Au cours de la pièce, ce dernier essaie, combine, effectue un travail d'assemblage. D'ailleurs, cette liberté d'interprétation accrue laisse parfois le spectateur contemporain perplexe et inquiet.⁴⁸

⁴³ LANTERI, in DANAN (dir.), 2002, p.34

⁴⁴ KUNTZ et SARRAZAC, in SARRAZAC (dir.), 2001, p.62

⁴⁵ RYNGAERT, in DANAN (dir.), 2002, p.16

⁴⁶ BENFODIL, 2008, p.63

⁴⁷ KUNTZ et SARRAZAC, in SARRAZAC (dir.), 2001, p.62

⁴⁸ RYNGAERT, in DANAN (dir.), 2002, p.17

2.2. La fragmentation dans tous ses états

La fragmentation se retrouve à différents niveaux dans les textes de Bizac. Depuis l'organisation globale du récit jusque dans les répliques des personnages, voire dans les mots. Le phénomène de fragmentation en dénivelé est présent dans le théâtre contemporain en général ; les répliques sont « tranchantes, incomplètes, aiguës ; elles offrent leurs extrémités dénudées et non couturées en révélant leurs origines, le grand univers de la parole dont elles disent la diversité (tout est bon à entendre), et l'impossibilité de l'épuiser. La fragmentation concerne donc l'infiniment petit théâtral, la réplique, aussi bien que l'infiniment grand, l'œuvre entière »⁴⁹. D'un point de vue global, la fragmentation de la pièce concerne l'intrigue et son agencement en tableaux plus ou moins successifs et plus ou moins liés les uns aux autres. Dans le théâtre classique, les pièces sont divisées en scènes et en actes. Les pièces du théâtre contemporain sont aussi divisées mais chaque auteur personnalise sa manière de découper ses pièces et décide ainsi du sens qu'aura ce découpage en relation avec son œuvre. Les pièces de Bizac se présentent sous la forme de fragments numérotés (1,2,3,... ; I, II, III,... ; Un , Deux, Trois,...). Il ne donne pas de titres à ces fragments, sauf dans *Tartare* et dans *Cirk'Ikar*. *Tartare* est divisée en différents témoignages où des personnages racontent comment ils sont morts. Chaque témoignage est précédé d'un titre (*I. Des lettres dans le ciel, II. Ma balle perdue, III. Mangé et IV. Alice*) avant d'être à son tour subdivisé en parties numérotées. Dans *Cirk'ikar*, les séquences sont nommées d'après les personnages qui y font leur « numéro de cirque » : *I. Ariane, la femme-araignée, II. Thésée, le train-fantôme, III. Le grand Dédale, IV. Popo et Didi, V. Le vol d'Ikar*. Le numérotage instaure une sorte de neutralité entre les scènes. Il n'y a pas de hiérarchie entre les différentes parties, aucune « scène » n'appartient à aucun « acte ». En fonction des pièces, l'ordre dans lequel les séquences sont présentées est plus ou moins pertinent. Si les tableaux sont vraiment autonomes les uns par rapport aux autres, ils peuvent être sortis de leur contexte en gardant une valeur propre et leur agencement est considéré comme

⁴⁹ RYNGAERT, in DANAN (dir.), 2002, p.15

aléatoire. Il suffit pour s'en rendre compte de lire les fragments de la pièce concernée dans le désordre, pour voir si elle garde son sens. Ce type de pièce ne prend pas en compte l'espace inter-séquentiel et la manière dont les fragments s'enchaînent. La juxtaposition aléatoire peut alors révéler des liens entre les fragments auxquels l'auteur n'avait pas songé. Dans d'autres cas, l'agencement des fragments est nécessaire pour que la fable existe (le cas extrême est celui des pièces « dramatiques »). Il est rare que l'ordre des fragments soit tout à fait aléatoire car, même s'il est possible de les lire dans le désordre, il existe une certaine justesse dans leur organisation ; il est nécessaire que certaines informations soient placées avant d'autres pour pouvoir créer des effets comiques ou des effets de surprise. La fable se dote d'une gradation. Par exemple, lors de la mise en scène de *Cirk'Ikar* en 2003 au théâtre des Martyrs, les tableaux initiaux étaient présentés aux différents groupes de spectateurs selon un ordre différent. Seule la scène finale regroupait tout le public. Dans le texte écrit, c'est la seule scène qui demande vraiment à être présentée en dernière position car elle chamboule l'univers des quatre premières, elle les éclaire. Hormis *Cirk'Ikar*, les pièces de Bizac ne se laissent pas lire dans tous les sens. Ses pièces accordent une valeur au contenu des séquences, des fragments ainsi qu'à l'échange inter-séquentiel qui les lie. Les fragments dont sont constituées les pièces de Bizac sont homogènes, c'est-à-dire qu'ils renvoient aux mêmes référents⁵⁰. Les personnages et les situations ne changent pas drastiquement d'une séquence à l'autre.

Le lecteur découvre dès le premier tableau que les pièces de Bizac sont composées de fragments. Ses pièces plongent d'emblée le lecteur dans son rôle d'assembleur. Elles ne commencent pas par un aperçu de l'action qui va débiter mais par le premier fragment. Dans certains cas, le premier fragment est appelé prologue, il prend la forme d'un monologue « poétique », d'une chanson ou d'une comptine récitée par un des personnages (*Peau de Loup, La Véranda, Sous le ciel*). Ces exergues sont plutôt énigmatiques pour qui n'a pas lu la pièce. Dans *Peau de Loup*, certains couplets du prologue (Annexe II. Extrait 1) sont repris

⁵⁰ RYNGAERT, in DANAN (dir.), 2002, p.16

dans la suite de la pièce comme des rappels et s'éclairent de cette manière. Lorsqu'ils ne sont pas repris dans la suite du texte, les prologues constituent une entrée dans l'univers de la pièce. Ils jouent le rôle du premier tableau, ils entament la juxtaposition d'informations et ils ont la particularité de le faire de manière poétique. L'avantage de la présentation d'une pièce en fragments est que cela permet d'intercaler des fragments de différents types, de passer d'un mode de transmission à l'autre sans que cela ne nuise à la cohérence de la pièce. Dans *Sous le ciel*, par exemple, les deux premières séquences sont muettes et la troisième est une chanson (Annexe II. Extrait 2). Quelles que soient les formes sous lesquelles les fragments se présentent, ils contribuent au puzzle et à l'accumulation paradigmatique d'informations. Il est possible de voir là une influence du cinéma. En effet, le montage qui, au cinéma, permet d'intercaler un rêve ou une partie chantée dans un film est transféré à la scène. Cela provoque des difficultés d'enchaînement au théâtre mais pousse également les metteurs en scène à innover et à créer des ambiances différentes sur la scène, à exploiter les autres dimensions de la représentation (éclairage, décor, son,...). Bien que le théâtre reste contraint par la mise en scène (alors qu'au cinéma tout est possible) les « excès » du septième art ont alimenté et même repoussé les limites de la représentation théâtrale. Le cinéma et les possibilités représentatives qui l'ont accompagné ont inspiré un élargissement du champ d'action des représentations théâtrales : « Pour les écrivains aussi, l'écran peut être à l'horizon de la scène théâtrale, la condition de son dépassement et de son accès à l'irreprésentable »⁵¹.

Outre une fragmentation générale, les pièces de théâtre de Bizac présentent aussi des fragmentations de plus petite échelle. Les listes ou les énumérations constituent une « micro-fragmentation »⁵² très fréquente du texte contemporain et Bizac y recourt dans beaucoup de ses pièces (souvent dans des dialogues, sous la forme de questions-réponses). D'emblée, le procédé énonciatif qu'est l'énumération soulève une question délicate quant à la qualité du théâtre qui

⁵¹ PLANA, 2004, p.173

⁵² Bernadette BOST parle « d'état extrême de la fragmentation du texte », in DANAN (dir.), 2002, p.18

l'utilise : sa présence est-elle la preuve d'un manque d'imagination ou celle d'un renouveau poétique ? Sous l'angle de la distanciation, les listes et les énumérations présentent un vif intérêt, vu leur caractère indéniablement épique. En effet, conformément aux principes brechtiens, elles mettent l'accent sur la narration davantage que sur l'action ; chaque mot de la liste constituant un « moment narratif ». Les listes permettent de multiplier les récits en un espace de texte restreint, comme un montage épique microtextuel. Elles mettent en évidence le processus narratif en rapprochant dans un petit intervalle des éléments qui n'ont rien à voir les uns avec les autres. Le spectateur quitte très vite une situation narrative pour une autre et cela le surprend et lui donne une distance vis-à-vis de l'énoncé, le stimule dans ses capacités imaginatives :

Il est manifeste cependant que dire c'est faire exister, que les visions les plus délirantes sont communicables, que l'acteur ne se contente pas de jouer mais alimente l'imagination des spectateurs (ce que le texte seul fait pour le lecteur). Les listes ont souvent le pouvoir de renforcer des propositions mentales, tout en les illimitant.⁵³

Dans la pièce *Un peu de lait* de Bizac, le personnage *Elle* demande au personnage *Lui* de « faire » (entendu comme jouer, représenter) toute une série de choses. Or, ces choses sont a priori très difficiles à mimer : « le brise-lames », « le soleil au mois d'août », « l'ouragan », « le pain chaud », « l'attente de la pluie », « le feu qui hésite » ou « la mer qui se retire » (UPL53) (Annexe II. Extrait 3). Cette liste est un défi à l'imagination du lecteur. Par ailleurs, les énumérations donnent un certain pouvoir révélateur au texte. En rapprochant d'affilée des réalités très diverses, elles peuvent transmettre des réalités plus vastes, complexes, voire irréprésentables. Par exemple, tous les extraits d'*Un peu de lait* que nous venons de citer font référence au sentiment amoureux. Ainsi, en apposant toute une série d'éléments, parfois eux-mêmes irréprésentables, Bizac parvient à évoquer le sentiment complexe (et souvent ambigu) qu'est l'amour. Chez Bizac, les énumérations ne restent généralement pas inexplicées et le spectateur peut facilement repérer la caractéristique commune aux éléments évoqués (si Bizac ne

⁵³ BOST, in DANAN (dir.), 2002, p.24

la formule pas explicitement). Par exemple, à la fin de la liste d'*Un peu de lait*, il écrit :

Elle :
Tu vois ?
Tu connais ces sensations
Alors tu peux me raconter une histoire d'amour (UPL3)

Cette énumération, absurde au départ, prend tout son sens dans la phrase qui la clôture ; les éléments de la liste décrivaient tous des sensations qui ressemblent aux sensations éveillées par l'amour. Dans ce cas, la liste, à l'image de la pièce entière, appose quelques instantanés d'une réalité pour tenter de la capter au mieux, voire pour accentuer son caractère indicible. Elle reproduit le potentiel évocateur des vides narratifs à une échelle moindre. Ailleurs, dans *Tartare. II. Ma balle perdue* (Annexe II. Extrait 4), la liste permet également d'évoquer une réalité plus complexe. Cette fois-ci, ce n'est pas dans l'accumulation d'éléments et d'impressions qui participent d'une même réalité que la liste trouve son sens mais c'est plutôt dans le jeu dialogique qui y est présenté et dans la dernière réplique ; l'enfant crie qu'il veut un Kinder après avoir dit qu'il n'aimait rien de ce que sa mère lui proposait. L'aboutissement de cette liste peut se rattacher à l'intrigue d'ensemble de cette pièce (petite pièce dans la grande qu'est *Tartare*). En effet, le spectateur comprend que *La Mère* n'a jamais connu son enfant car elle s'est tuée quand il avait deux ans. Or, depuis le *Tartare*, lieu où errent les morts, elle essaie de l'imaginer plus âgé. Le dialogue n'est qu'une mise en scène de *La Mère*, aidée du *Chœur des Morts* qui lui donne la réplique. Le Kinder serait une référence implicite au fait que, pour elle, l'enfant n'aura jamais grandi. Bizac exploite la richesse de la structure énumérative en faisant varier ses occurrences et il prouve ainsi que les listes participent à un renouveau poétique. Il utilise les listes pour provoquer, entre autres, des effets comiques. Comme nous l'avons vu, une énumération s'élabore souvent autour d'un critère qui est commun à tous les éléments qui la constituent. Les énumérations rapprochent parfois des éléments très divers (ex. : un éléphant et une soupière) lorsque le critère de la liste est vaste (ex. : ce qui ne vole pas). Rapprocher ainsi des éléments que rien ne relie a priori

rend l'énumération comique. Le fait que les énumérations soient incluses dans des dialogues oblige un des personnages à se répéter et la répétition donne aussi aux séquences un caractère comique qui s'amplifie au fur et à mesure que la liste s'allonge. Dans *Tartare. I. Les lettres dans le ciel* par exemple (Annexe II. Extrait 5), *La femme* énonce un tas de choses qui ne volent pas en demandant à *L'homme* si elles volent : une endive, un éléphant, une soupière,... Le lecteur s'amuse du lien qui est fait entre la faculté de voler et ces choses qui ne s'y prêtent pas et l'effet comique se réactive à chaque nouvel élément cité. L'épuisement d'un des personnages dans son énumération rend les séquences énumératives drôles. Dans *Tartare. II. Ma balle perdue*, *La Mère* essaie de savoir ce qu'aime manger son fils. L'enfant, joué par le *Chœur des morts*, n'aime rien de ce qu'elle cite. Pour finir, voyant que l'énumération pourrait se continuer indéfiniment, elle lui demande :

La Mère :
Quoi alors ?

Le Fils : (*il hurle*)
UN KINDER !

Il s'en va. (TART22)

Les effets comiques que Bizac construit dans ses énumérations peuvent être mis en lien avec la distanciation brechtienne. Pour établir ses listes, il plonge dans l'imaginaire collectif, la réalité de tout un chacun ; tout le monde sait ce qu'est un kinder, ce qui vole ou pas et les chauds, froids et tempêtes de l'amour. Bizac touche le spectateur en faisant allusion à ce qu'il connaît et, en même temps, il détourne ces éléments familiers, il les rend insolites et drôles. Rappelons que : « l'effet-V consiste en ce que la chose qu'il s'agit de faire comprendre, sur laquelle on veut attirer l'attention, est transformée, de chose habituelle, familière et immédiate qu'elle était, en une chose singulière, frappante (voire choquante), inattendue »⁵⁴. Le comique fonctionne à l'instar de la distanciation.

⁵⁴ MICHEL, 1992, p.127

Outre les occurrences fragmentaires que sont les listes et les énumérations, Bizac met en scène, dans plusieurs de ses pièces, des personnages qui, en feuilletant un paquet de photographies, racontent des moments de leur vie. Le support photographique accentue le caractère coupé de ces « instantanés ». Le personnage raconte des tranches détachées de sa vie. Dans *Tartare. II. Ma balle perdue*, La Mère cherche à connaître son fils en lui posant des tas de questions. Lui ne répond que très brièvement, puis il sort des photos de sa poche et raconte des moments de sa vie :

Le Fils sort des photos de sa poche. Elle les regarde.

Le Fils :

J'ai cinq ans les cheveux hirsutes toujours un épi sur le côté je cours partout souvent je rentre dans les murs des cicatrices près des yeux

J'ai huit ans les couloirs du pensionnat la grille l'arbre tout près du mur l'escalade la peur dans la bouche et l'instituteur qui crie « Reviens »

J'ai dix ans sur un lit d'hôpital le pantalon baissé une aiguille tendue vers le ciel l'infirmière me dit de penser à autre chose

J'ai seize ans les arbres de la forêt une clairière enflammée les visages qui s'envolent au-dessus de l'herbe bleue sur la langue le goût des petits champignons

La Mère :

Va moins vite
Laisse-moi regarder

Le Fils :

J'ai vingt ans les villes traversées le
Allez ça suffit (*il reprend les photos, sans aucun signe d'énervement ou d'agitation*)
Je rentre (TART25)

Cette suite de moments se présente comme une fragmentation à petite échelle. Les moments qui semblent autonomes les uns par rapport aux autres délimitent pourtant par bribes la vie du fils. Représenter une vie est une chose ardue. Les quelques instants énoncés permettent de percevoir en filigrane la plus vaste vie à laquelle ils appartiennent. C'est à nouveau une manière de représenter l'irreprésentable et de briser l'illusion du spectateur en fragmentant la narration.

2.3. Élasticité du temps

La fragmentation et le montage affectent la temporalité des textes de théâtre. Tandis que les pièces classiques se déroulent de manière linéaire, se dirigeant chronologiquement du début vers la fin, les pièces contemporaines mélangent différentes temporalités de manière décousue et empêchent, de cette manière, que le spectateur s'identifie à ce qui se passe sur scène. Le spectateur ne peut plus croire que l'action se déroule réellement sous ses yeux, il ne peut plus participer au spectacle depuis l'intérieur. Muriel Plana voit également là une influence du cinéma sur le théâtre. Selon elle, le « rapport plus souple que le cinéma entretient avec le temps »⁵⁵ aurait permis l'apparition de flashbacks et de structures en courtes séquences dans le théâtre. Que la construction de l'intrigue soit classique ou épique, toute représentation théâtrale a d'emblée une dimension linéaire. Le début de tout spectacle implique qu'il aura une fin et, ce, dans un laps de temps limité (le temps que les spectateurs passent dans la salle éteinte). Les textes dramatiques et épiques ont toutefois un rapport divergent à ce temps primordial. Les trames du théâtre classique collent au support qu'est la représentation, elles vont dans le même sens et « accélèrent » ainsi le déroulement de l'action. De fait, les actions doivent s'y dérouler de manière chronologique sur une durée maximale d'un jour et d'une nuit. Au contraire, les intrigues contemporaines, épicisées, prennent la direction opposée au déroulement matériel et physique du spectacle. Un personnage va pouvoir parler depuis le passé ou le présent ou depuis son imaginaire et ses rêves au cours d'une même représentation (dont le temps est pourtant linéairement limité). Dans les pièces épicisées, la temporalité perd son caractère univoque et le déroulement de l'action semble « ralentir » ou du moins prendre son temps. L'auteur contemporain peut à sa guise ouvrir ou fermer l'éventail temporel, rendre le temps de l'intrigue beaucoup plus long ou beaucoup plus court que le temps de la représentation. L'épicisation du théâtre a permis aux auteurs de s'écarter d'une unidimensionnalité temporelle. Désormais le récit épique annule presque le caractère inéluctable de la représentation et s'ouvre à

⁵⁵ PLANA, 2004, p.175

une infinité de combinaisons temporelles possibles. Évidemment, le temps de la représentation reste le même, mais l'impression faite au spectateur change. Il n'a plus la sensation d'avoir *suivi* une action mais a plutôt celle d'avoir entendu un récit pendant un temps *suspendu*. Le spectateur peut même avoir l'impression d'avoir vécu plus de choses car il voyage dans le temps. La logique du déroulement de l'action n'est plus une logique de succession mais une logique d'accumulation. Les fragments sont reçus comme s'ils étaient simultanés et non pas comme la suite les uns des autres. Enfin, puisque le but de la pièce n'est plus de donner l'illusion au spectateur d'être en face d'une vraie action, les événements peuvent être racontés de manière commémorative⁵⁶. Chez Bizac, la liberté vis-à-vis de la temporalité est très présente. Dans ses pièces, il passe d'une temporalité à l'autre parfois sans aucune transition. Dans *François Mailliot*, par exemple, les procédés épiques permettent à Bizac de présenter au spectateur des moments de vie épars du protagoniste. François Mailliot est présenté lors de son entretien d'embauche, puis avec sa compagne, puis lorsqu'il rumine et rêve en prison. Bizac intercale même des lettres que François aurait écrites à son notaire et au Président de la République. Les séquences se succèdent, appartenant chacune à une temporalité différente, comme dans *François Mailliot* : « *Le passé, le présent et l'imaginaire sont intimement mêlés* » (FM40). Dans cette séquence, les personnages issus de temporalités différentes sont tous présents, comme si le spectateur plongeait dans la mémoire du protagoniste. Dans *Tartare. I. Les lettres dans le ciel*, Bizac joue également avec le temps. Chaque personnage se trouve dans une temporalité différente tout en étant sur le même plateau de jeu :

(Trois niveaux de narration qui correspondent à trois visions subjectives : l'homme revit sa chute ; le Choeur fait le souffle du vent et raconte le vol, pas la chute ; la femme est dans le présent, elle veut sortir de l'histoire revécue par l'homme). (TART12)

Les contradictions scéniques d'une telle mise en scène distancient à nouveau le spectateur. Dans ces exemples, le temps de la représentation rassemble des temporalités différentes et semble s'élargir. La représentation peut aussi faire

⁵⁶ LOSCO, in SARRAZAC (dir.), 2001, p.122

s'étaler un moment a priori très court. Toujours dans *Tartare. I. Les lettres dans le ciel*, un des personnages décompte le temps de sa chute libre :

L'homme :

124 étages 288 mètres 16 secondes 88 centièmes pour toucher le sol n'aie pas peur mon amour n'aie pas peur

(...)

L'homme :

242 mètres 13 secondes 66 centièmes un canari entre mes doigts le chéri à ma grand-mère crac le cou du canari crac un peu de honte et puis l'envie d'aller faire pipi dans la cuvette la honte dans la cuvette n'aie pas peur mon amour n'aie pas peur (TART12)

De même qu'avec les photographies, l'écriture est fragmentaire. Chaque étape du décompte est accompagnée d'une pensée ou d'un souvenir. Avec les photographies, les instantanés étaient réducteurs par rapport à l'entièreté de la vie du fils ; ici, les instantanés élargissent considérablement le temps de la chute libre ; la chute semble même interminable. Le théâtre offre la possibilité d'avoir un point de vue extérieur et ralenti sur une situation fulgurante. Bizac suspend le temps puis le crée, le modifie, le dessine à sa manière. La suspension du temps est particulièrement flagrante dans *Tartare* car les personnages sont dans un lieu atemporel, le lieu où errent les âmes des morts. Dans *Tartare. II. Ma balle perdue, Le Fils* évoque un médecin auquel il a eu affaire :

La Mère :

Les gens sont tellement méchants
c'est une de ses phrases favorites
Tu as remarqué ? (TART23)

Le Fils :

Il y a bien eu ce médecin
un de ses collègues de l'hôpital
un type un peu endormi avec les cheveux gras et une tache de sauce sur son pull

La Mère :

Le Docteur Frank

L'un des signes distinctifs du médecin est d'avoir une tache de sauce sur son pull. Or, *La Mère* et *Le Fils* l'ont rencontré à des moments très éloignés. Il est difficile d'imaginer que ce médecin ait eu tous les jours de sa vie un pull avec une tache de sauce. D'autre part, *Le Fils* est joué par le *Chœur des Morts* et n'est donc

qu'un fils postiche, inventé pour soulager *La Mère* de ne l'avoir jamais connu. Une explication possible est que *Le Fils* appartient à l'imagination de sa mère. Lorsqu'elle essaie de l'imaginer à vingt-six ans, cela provoque des hiatus temporels comme quand son fils adulte lui réclame un Kinder. Le découpage de l'intrigue permet de recoller les morceaux plus ou moins lâchement. Par ailleurs, la fragmentation des textes contemporains implique une certaine économie de mots. Le texte s'ouvre et laisse des vides à combler, un assemblage à comprendre, où tout n'est pas justifié.

3. Le rapport au réel

3.1. Crise de la *mimèsis*

La représentation entretient un rapport beaucoup plus souple avec le réel dans le théâtre contemporain qu'elle n'a pu le faire dans le théâtre aristotélicien. En effet, l'époque classique avait établi des normes générales quant à la manière dont les auteurs devaient construire leurs pièces pour rendre compte de la réalité. Dans le théâtre « dramatique », la représentation doit être la plus mimétique possible afin que le spectateur se prenne au spectacle, qu'il croie à ce qu'il voit et qu'il s'identifie. Par conséquent, le décor doit ressembler le plus possible à la réalité. A partir de Brecht, dont la théorie se caractérise par un rejet de la *mimèsis* aristotélicienne, ces normes de ressemblance perdent leur autorité et les auteurs deviennent libres d'inventer leurs propres normes cosmologiques. L'apparition à la fin du XIXe siècle et au début du XXe siècle du cinéma et de la photographie a pu influencer un tel revirement. Les arts visuels ont supplantés toutes les tentatives de réalisme du théâtre. De même que dans l'art pictural, les représentations théâtrales se sont faites plus abstraites et ont perdu leur volonté mimétique. Désormais « le théâtre dit et raconte plus qu'il ne montre ni ne représente »⁵⁷ ; désormais la représentation travaille davantage en collaboration avec l'imaginaire des spectateurs :

Le rêve naturaliste du théâtre a bel et bien été tué par le cinéma et le livre. Non le théâtre lui-même. Impuissant à *représenter* ce que l'écriture et le cinéma peuvent si aisément donner à voir, celui-ci est alors conduit à se ressourcer dans sa dimension auditive ; il se souvient qu'il est un espace où l'on fait *entendre* le texte d'un poète, dialogues, monologues, voire didascalies, et en appelle, bien souvent, à l'imagination active du spectateur, à sa « scène intérieure », comme le préconisait Mallarmé à la fin du XIXe siècle... Sans doute est-il plus pertinent, au XXIe siècle, de parler d'« écran intérieur »⁵⁸

À partir de cette époque, le théâtre a dû inventer de nouvelles manières de représenter la réalité, autres que celle d'en donner un reflet parfait. En outre, ce ne

⁵⁷ PLANA, 2004, p.180

⁵⁸ *Ibid.*

sont pas toujours les procédés qui semblent les plus fidèles à la réalité, les plus « vrais » qui le sont. Denis Laoureux dans un cours sur les moyens d'expression artistiques contemporains⁵⁹ à l'ULB a déclaré que la perspective en peinture n'avait rien de naturel, tout au plus est-ce le point de vue d'un « cyclope pétrifié ». Présenter au théâtre une scène identique aux scènes de la vie quotidienne est un leurre et peut susciter un appauvrissement de sens. Dans ce chapitre, nous verrons que la réalité gagne à être approchée volontairement de biais. Pour ce faire, nous développerons la théorie de Sarrazac concernant l'usage du détour (par rapport à la réalité) dans le théâtre contemporain. Ensuite, nous appliquerons sa théorie au théâtre de Bizac qui, en refusant toute représentation réaliste, parvient pourtant à partager avec son public une réalité très familière.

La réalité au sens large est d'emblée à la source de toute inspiration, de toute représentation. Tout auteur se meut dans le monde, et qu'il le veuille ou non, ce monde influence son écriture. Toutefois, la manière de rendre compte de la réalité peut varier indéfiniment. Le mimétisme ou la règle classique des trois unités en sont des exemples. Aujourd'hui le choix de la représentation est différent selon chaque auteur. De façon générale, Bizac adopte une position d'écart par rapport au mimétisme. Cela se ressent dans son écriture et parfois même, il l'énonce très clairement :

Annie et Christophe s'embrassent. Fête de mariage. Ce pourrait être une pantomime très lente ou un film projeté et regardé par les personnages, immobiles. Quoiqu'il en soit, toute forme de réalisme doit être écartée. (TARM37)

Le refus du mimétisme signifie simplement que l'univers de la pièce ne doit pas coller à la réalité, que l'imagination doit prendre le pas sur l'imitation. À ce sujet, Sarrazac distingue le naturalisme du réalisme, deux manières d'aborder la réalité. Selon lui, le premier « prétend nous donner l'« exact » reflet »⁶⁰ de la réalité, à l'instar du mimétisme, tandis que le second « en isole les éléments

⁵⁹ LAOUREUX, 2010

⁶⁰ Remarque : le mimétisme pur est impossible au théâtre, le seul fait que la réalité soit montrée sur une scène lui enlève son caractère premier.

constitutifs de façon à étudier, au-delà des phénomènes, leurs causes et leurs effets »⁶¹. Dans ses pièces, Bizac sélectionne des éléments de la réalité pour les observer de loin. Ses pièces comportent de nombreux éléments familiers, des références à notre réalité quotidienne (par ex : la télévision, les marées noires, l'immigration, ...) mais ces éléments seront abordés comme faisant partie d'une autre réalité, de manière poétisée, biaisée. Le monde dans le texte, puis sur la scène, est un monde qui fonctionne autrement. Le but du théâtre n'est plus de ressembler au monde mais d'être un autre monde. En quelque sorte, les mondes qu'un auteur crée dans ses écrits sont des mondes parallèles à la réalité. La réalité des pièces de Bizac est effectivement très proche de la nôtre mais elle semble régie par d'autres lois. Dans sa réalité, les morts et les chèvres sont dotés de parole, les couvre-feux sont de mise⁶² et les rapports entre les « gens » sont burlesques et enfantins. La réalité intervient de biais dans ses œuvres, par ellipses, sous la forme d'un costume de superman en acrylique ou d'un immeuble à centaines d'étages. Ces bouts de réels suffisent à évoquer la réalité des spectateurs. Leur monde ils le connaissent et quelques éléments suffisent à le leur rappeler. Que le théâtre le leur explicite par un procédé de répétition, qu'il veuille le leur montrer plutôt que l'évoquer est vain et alourdit la représentation.

La crise de la *mimèsis*, qui débute plus ou moins avec la théorie brechtienne de la distanciation, se retrouve dans les représentations et les textes contemporains de manière dérivée. Sarrazac, théoricien du théâtre contemporain, a fondé une théorie du détour qui postule que le théâtre fait mieux d'aborder la réalité de biais. Pour expliciter cette théorie du détour, il cite la première leçon américaine⁶³ d'Italo Calvino. Dans ce texte, Calvino dénonce la pétrification qu'entraîne un regard trop direct sur la réalité. Il prend pour exemple l'histoire de Persée et de son combat contre la Méduse. Selon Calvino, le monde est opaque et lourd et quiconque y reste trop fidèle risque d'être changé en pierre. Persée, incarnant la

⁶¹ SARRAZAC, 1999, p.150

⁶² Le référent étant les pays francophones d'Europe de l'Ouest, les couvre-feux ne font pas partie de la réalité quotidienne.

⁶³ CALVINO, 1989, p.21

légèreté, ne regarde la réalité que par le biais d'un miroir, son regard se pose sur le monde de manière indirecte et cela lui permet d'éviter d'être pétrifié. Cette allusion mythologique sous-entend que le réel doit être manipulé, recréé pour être retranscrit au mieux. Afin de rendre compte de la réalité, l'écrivain « doit se garder de regarder le monstre en face »⁶⁴ ; la réalité étant mouvante, il faut éviter tout type de fixation. Sarrazac dit que « le détour constitue la stratégie de l'écrivain réaliste moderne »⁶⁵ ; à la surabondance du naturalisme et des représentations mimétiques, répondent les ellipses significatives de l'art du détour (« tout élément de plus serait de trop »⁶⁶). Par ailleurs, dans la dramaturgie du détour de Sarrazac, l'écrivain devient rhapsode selon un sens nouveau du terme, dérivé de rhapsodique - « qui est formé de lambeaux, de fragments »⁶⁷. Le rhapsode découpe le réel selon ce qu'il veut en dire. La « stratégie du détour » consiste à déformer le réel, en lui faisant subir des raccourcis « naïfs », « enfantins » ou en l'ornant de valeurs symboliques ou emblématiques. Selon Sarrazac, la technique du détour est aujourd'hui tout à fait répandue et les textes actuels en présentent un grand nombre de variations. Par conséquent, face aux textes et aux représentations contemporaines, il éprouve la nécessité de faire appel à une autre terminologie et à de nouveaux concepts d'analyse. Les catégories d'analyse que sont l'épique, le dramatique, le tragique et le comique ne conviennent plus pour repérer et détailler les nuances du théâtre contemporain et il décide d'en changer. Il met à l'honneur des formes repérables et transhistoriques telles que la parabole, l'allégorie, la satire, etc., présentes sous diverses formes et parfois présentes en même temps dans un texte :

De telles formes sont évidemment plus labiles que les genres anciens. Moins autarciques également, puisqu'il arrive qu'elles se combinent à l'intérieur d'une même œuvre. De surcroît, elles ne sont plus l'exclusivité de la littérature dramatique, mais plutôt la propriété indivise de toute littérature. Enfin, si ces formes *s'actualisent* à travers les pièces contemporaines, elles ne leur sont plus *transcendantes*.⁶⁸

⁶⁴ SARRAZAC, in SARRAZAC (dir.), 2001, p.36

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ BRECHT, cité par SARRAZAC, 1999, p.152

⁶⁷ LITTRÉ cité par *Id.*, p.21

⁶⁸ SARRAZAC, 1999, p.149

légèreté, ne regarde la réalité que par le biais d'un miroir, son regard se pose sur le monde de manière indirecte et cela lui permet d'éviter d'être pétrifié. Cette allusion mythologique sous-entend que le réel doit être manipulé, recréé pour être retranscrit au mieux. Afin de rendre compte de la réalité, l'écrivain « doit se garder de regarder le monstre en face »⁶⁴ ; la réalité étant mouvante, il faut éviter tout type de fixation. Sarrazac dit que « le détour constitue la stratégie de l'écrivain réaliste moderne »⁶⁵ ; à la surabondance du naturalisme et des représentations mimétiques, répondent les ellipses significatives de l'art du détour (« tout élément de plus serait de trop »⁶⁶). Par ailleurs, dans la dramaturgie du détour de Sarrazac, l'écrivain devient rhapsode selon un sens nouveau du terme, dérivé de rhapsodique - « qui est formé de lambeaux, de fragments »⁶⁷. Le rhapsode découpe le réel selon ce qu'il veut en dire. La « stratégie du détour » consiste à déformer le réel, en lui faisant subir des raccourcis « naïfs », « enfantins » ou en l'ornant de valeurs symboliques ou emblématiques. Selon Sarrazac, la technique du détour est aujourd'hui tout à fait répandue et les textes actuels en présentent un grand nombre de variations. Par conséquent, face aux textes et aux représentations contemporaines, il éprouve la nécessité de faire appel à une autre terminologie et à de nouveaux concepts d'analyse. Les catégories d'analyse que sont l'épique, le dramatique, le tragique et le comique ne conviennent plus pour repérer et détailler les nuances du théâtre contemporain et il décide d'en changer. Il met à l'honneur des formes repérables et transhistoriques telles que la parabole, l'allégorie, la satire, etc., présentes sous diverses formes et parfois présentes en même temps dans un texte :

De telles formes sont évidemment plus labiles que les genres anciens. Moins autarciques également, puisqu'il arrive qu'elles se combinent à l'intérieur d'une même œuvre. De surcroît, elles ne sont plus l'exclusivité de la littérature dramatique, mais plutôt la propriété indivise de toute littérature. Enfin, si ces formes *s'actualisent* à travers les pièces contemporaines, elles ne leur sont plus *transcendantes*.⁶⁸

⁶⁴ SARRAZAC, in SARRAZAC (dir.), 2001, p.36

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ BRECHT, cité par SARRAZAC, 1999, p.152

⁶⁷ LITTRÉ cité par *Id.*, p.21

⁶⁸ SARRAZAC, 1999, p.149

Ces formes ont la caractéristique commune de déformer la réalité de manière significative. Elles grossissent le réel, l'éloignent, en isole une partie ou le rendent étranger. Leur but est d'attirer l'attention du spectateur sur la réalité en empruntant des détours. Sarrazac parle de « re-connaissance » du réel. Le spectateur qui croit connaître son monde est bousculé dans ses habitudes et doit (ré-)apprendre à le voir. Le fait qu'il retrouve dans une autre dimension des éléments propres à sa réalité l'oblige à regarder les deux avec distance. Cette théorie de la « reconnaissance » est tout à fait similaire à ce que recherchait Brecht avec son effet-V. La théorie brechtienne suggérait que les auteurs de théâtre jouent avec les structures textuelles. Les observations de Sarrazac prouvent que les techniques de distanciation se sont développées et complexifiées, que la distanciation épique se dote de nuances intéressantes et, ce, toujours dans le but de donner « à la scène une fonction efficace dans le monde tel qu'il est devenu »⁶⁹. Bloch d'ajouter : « ces détours apparaissent comme les seuls raccourcis possibles, contre l'aliénation, pour la rencontre de soi par cette voie oblique également, par cet exotisme tourné vers le familier »⁷⁰.

3.2. La parabole

Chaque auteur renouvelle sa propre poétique, son propre modèle de représentation à chaque pièce qu'il compose. Certains auteurs choisissent de dénoncer clairement des réalités historiques, d'autres s'attardent à des réflexions existentielles, d'autres encore créent de la poétique pure, etc. Le théâtre de Bizac est plutôt nuancé dans son rapport au monde réel, extérieur. Il tient des propos engagés tout en gardant une grande autonomie fictive. Son écriture est détournée, en ce sens qu'elle n'est pas toujours vraisemblable et certainement pas mimétique, et pourtant elle garde un ancrage important dans la réalité. L'une des formes transhistoriques repérées par Sarrazac, la parabole, nous permet d'éclairer cette particularité de son écriture. La parabole est un type de détour complexe. De

⁶⁹ ABIRACHED, cité par LOSCO et NAUGRETTE, in SARRAZAC (dir.), 2001, p.68

⁷⁰ BLOCH, cité par SARRAZAC, in *Id.*, p.38

manière succincte, elle peut être définie comme une « structure *comparative* où une question difficile et abstraite – politique, philosophique, religieuse, etc. – est rapportée à un récit accessible et imagé »⁷¹. En théâtre, la parabole se présente sous la forme d'une histoire, d'un récit fictif (la fable d'une pièce) qui ferait référence de manière implicite à une situation réelle, historique. La comparaison entre l'image et la réalité qui sous-tend la parabole n'est pas toujours présentée de manière évidente, c'est une métaphore vacante, qui résonne. Elle se démarque en ceci d'une allégorie, où l'image ou le récit fictif imaginé n'existe que pour servir un modèle original de manière transparente. Sarrazac parle d'une image qui raisonne puisque chaque terme de l'image renvoie de manière explicite au référent. Charles Harold Dodd, cité par Sarrazac, dit :

Que sont les paraboles, si elles ne sont pas des allégories ? Elles sont l'expression naturelle d'un esprit qui voit la vérité dans des images concrètes, plutôt qu'il ne la conçoit dans l'abstraction [...] Dans son état le plus simple, la parabole est une métaphore ou une comparaison tirée de la nature ou de la vie courante, qui frappe l'auditeur par son caractère vivant ou étrange, et dont l'application exacte sème dans l'esprit un doute suffisant pour inciter à une pensée personnelle.⁷²

Dans la parabole, le « terme obligatoire » (le référent) de la comparaison n'est pas toujours divulgué explicitement ; la comparaison peut rester en suspens. La parabole « fait référence à » sans en avoir l'air et, pour éviter que sa lecture soit trop simple, elle complexifie la forme sous laquelle elle apparaît. Le récit imaginé (corps de la parabole) forme un tout autonome, indépendant de son référent. Pourtant, le référent n'en est pas absent. L'auteur met son récit en forme en partie en fonction de ce qui doit être raconté et suggéré. C'est cet équilibre délicat qui caractérise la parabole. Cette manière d'être toujours suspendue entre la fable « poétique » et la référence complexe à un réseau socio-historique dote la parabole d'une dynamique salvatrice – grâce à ce jeu flou entre deux dimensions, elle échappe au dogmatisme et ne prétend jamais à la vérité, elle soulève les questions sans trancher en faveur de l'une ou l'autre solution. Sarrazac parle d'économie parabolique, car c'est parce que la parabole utilise le moins

⁷¹ SARRAZAC, in *Id.*, p.86

⁷² DODD, cité par SARRAZAC, in *Id.*, p.85

d'éléments possibles qu'elle obtient un si grand pouvoir de suggestion. Si l'un des deux pans de la parabole est négligé ou trop précis, elle perd de son effet - par exemple, lorsque le récit imaginé n'a qu'une fonction illustratrice et répétitive par rapport au contexte qu'il évoque ou, inversement, lorsque le récit est trop hermétique et que le référent n'est plus perceptible. Il faut toujours que le particulier (le récit) et l'universel (référence historique) soient en dialectique : « Dans la voie d'un art symbolique, la parabole procède par induction : elle se situe dans le particulier afin de nous faire accéder au général »⁷³. Cette dialectique, ce constant va-et-vient entre une réalité fictive et la réalité commune, quotidienne, anthropologique des spectateurs les oblige à s'interroger sur ce qui leur est présenté. La fable dégage quelques familiarités avec leur réalité et les surprend alors qu'ils se laissent porter par la fiction.

Encore la comparaison doit-elle être empruntée à la sphère du familier tout en étant assez surprenante, voir saisissante. Le récit parabolique porté par la pièce puise toujours, même à notre époque, dans l'oralité, dans l'enfance du monde – ou dans ce qu'il en reste – et, du même coup, s'adresse très directement à son destinataire dans le but de susciter sa réflexion personnelle.⁷⁴

Le théâtre de Bizac correspond bien au modèle parabolique décrit par Sarrazac. Il parvient à équilibrer monde poétique et référence à des réalités socio-historiques, sans que l'un n'empiète sur l'autre. La parabole est un équilibre mais cela n'implique pas que cet équilibre est toujours le même. La relation parabolique du théâtre de Bizac au réel mérite d'être nuancée :

Détour-roi du théâtre contemporain, façon souveraine de s'écarter de toute « imitation », de s'éloigner de tout reflet de la réalité pour mieux faire retour au cœur du réel, la parabole est susceptible de multiples variations. Tantôt insistant sur le processus comparatif (sur le « comme »), tantôt paraissant l'éluder.⁷⁵

« La parabole est susceptible de multiples variations ». De fait, le caractère parabolique de l'écriture de Bizac ne signifie pas qu'elle se situe à une distance

⁷³ SARRAZAC, 1979, p.156

⁷⁴ SARRAZAC, in SARRAZAC (dir.), 2001, p.85-86

⁷⁵ *Id.*, p.86

spécifique et immuable de la réalité. Le rapport au réel n'est pas le même d'une pièce à l'autre ni parfois au sein d'une même pièce où plusieurs paraboles peuvent s'entrecroiser. Dans certaines pièces, Bizac formule une allusion précise à la réalité de son époque mais celle-ci se fond dans le contexte de la pièce. Dans *Tartare. I. Des lettres dans le ciel* par exemple, le Chœur des mouettes est mort dans une marée noire :

Le Choeur :
On l'a vu voler
Non ? (*elles se regardent*)
...on est passé devant la fenêtre...
...puis on est allé au-dessus de la mer...
...au large...
...quelques tours...
...ça sentait pas bon...
...il y avait un bateau...
...avec un grand trou...
...comme un poisson mort...
...ça sentait pas bon...
...rien que du noir...
...partout sur la mer...
...alors on est retourné en ville...
...on est passé devant la fenêtre...
...non ?...
...peut-être que déjà on était...
...mortes ?...
...peut-être que c'était l'odeur...
...les vapeurs...
...comme une hallucination ?...
...un rêve ?...
...dans nos rêves il y a souvent des hommes qui volent...
...et des lettres dans le ciel...
...souvent...

Noir. (TART16)

Cette information appartient à la fable, elle explique la mort des mouettes et contribue à l'univers du Tartare où les morts errent et oublient petit à petit les détails de leur vie ; mais cette allusion dénonce également un fait réel. D'une part, le texte a une valeur poétique qui fait qu'il se suffit à lui-même. D'autre part, le choix qu'a fait Bizac concernant la mort des mouettes est engagé. Ce brouillage a pour effet d'amenuiser la violence de l'anecdote. Elle se fond dans la fable sans que le lecteur ne ressente d'accusation. L'information touche le spectateur sans

l'agresser. L'écriture de Bizac est revendicatrice mais en douceur. Dans la première partie de *Cirk'Ikar*, la parabole semble éluder le processus comparatif. La pièce débute par quatre numéros où des personnages de cirque font leur spectacle : Ariane, la femme-araignée, Thésée, le train fantôme, le grand Dédalus et Popo et Didi. Le cinquième numéro dévie de la trajectoire foraine lorsqu'Ikar interrompt la « représentation » pour plaider sa cause et celle des comédiens dont on apprend qu'ils sont des sans-papiers. Cette pièce contient deux niveaux de représentation : la représentation par des clandestins d'un spectacle de cirque et la représentation par des comédiens d'un spectacle où des clandestins se rebellent. D'un point de vue parabolique, le « comme » de la parabole est soudainement mis en évidence à partir de la cinquième scène, lorsque le personnage d'*Ikar* met fin au spectacle forain.

Plus particulièrement, en quoi ces mythes s'inscrivent dans notre réalité et nos préoccupations du moment ? La situation tragique et scandaleuse des clandestins, sans-papiers, demandeurs d'asile, dans tous les pays dits « développés », et principalement, dans notre chère Europe, apporte une réponse cinglante. La peur de l'étranger, la projection de nos propres angoisses, l'enfermement, le « fait du prince », les démarches administratives kafkaïenne, la cruauté et l'absurdité de nos politiques « d'accueil », l'énergie et « l'imprudence » de ceux qui s'y opposent, la fuite vers un « ailleurs », les filières, les petites combines, les « aménagements » particuliers évoquent, tour à tour le Minotaure, Thésée, le labyrinthe, Minos, Icare, Ariane et Dédale. Cette « réalité d'urgence » traverse l'univers « fantasmagorique » de la fable, jusqu'à le submerger.⁷⁶

A priori, la première partie de la pièce laisse très peu deviner ce retournement. La rébellion d'*Ikar* éclaircit donc en partie le reste de la pièce, puisque le deuxième terme de la comparaison a été dévoilé explicitement. Or, cette révélation renforce aussi l'ambiguïté des relations entre les différents niveaux de représentation. Le spectateur ne peut pas faire la distinction, dans la première partie, entre ce qui faisait réellement partie du spectacle forain et les dérives affectées des clandestins. D'autre part, la fable et la réalité s'imbriquent à un tel point que quand le spectacle s'achève, les applaudissements du public sont eux-mêmes ambigus et tiraillés entre le réel et la fiction. Au cours de la pièce, un des personnages dit :

⁷⁶ HOOP (d'), 2003

Les hommes en uniformes vont entrer
et ils verront
ils verront comme tous les soirs
le public qui applaudit
et nous bien en rang
bien comme il faut
pour les saluts
Et après
comme tous les soirs
retour dans la camionnette
blanche
blindée
et après
comme tous les soirs
retour dans la cale
bien casés bien cachés
dans la cale
pendant des mois
dans la cale
pendant des années
dans la cale
jusqu'à la fin des temps (CIR66)

Les spectateurs sont bouleversés dans leurs habitudes représentationnelles même après que la pièce est terminée. En applaudissant, ne renvoient-ils pas un groupe de clandestin à sa pénitence ? La réalité des spectateurs finit par gagner en réalité, elle gagne une dimension. Certes, le montage théâtral et le langage utilisé par les clandestins appartiennent encore à l'univers de la fable, mais la fable a ouvert une fenêtre sur le réel, elle a mis en évidence une réalité et en a offert un point de vue. La métathéâtralité et la parabole combinées ont permis à Bizac d'attirer l'attention des spectateurs sur une réalité familière cruciale et pourtant généralement masquée. À ce sujet, plusieurs critiques s'accordent à dire que l'écriture de Bizac ressemble à celle des contes. En effet, les contes racontent des histoires indépendamment de leur « morale » latente. Pourtant, cette morale est présente et une fois perçue peut enrichir l'histoire. Les contes illustrent d'autant plus un équilibre parabolique quand leur morale n'est pas clairement explicitée à la fin. L'autonomie de la fable est une caractéristique très importante de cet équilibre. Tout d'abord, elle permet à la fable d'être pertinente dans différents contextes, de continuer à signifier malgré que la société évolue. Selon Sarrazac, l'équilibre parabolique repose sur une dynamique d'échange entre l'image et son

référent ; la fable ne dénonce pas univoquement une réalité mais elle est écrite de manière ouverte. Autrement dit, les textes de Bizac peuvent être vus comme des créations qui gardent les pieds sur terre. Ensuite, l'autonomie de la fable et le fait que le référent y soit imbriqué subtilement empêche que le spectateur se sente agressé. Au contraire, les familiarités de la fable avec la réalité permettent l'intégration du spectateur au spectacle et enclenchent sa réflexion. Selon nous, l'équilibre parabolique de Bizac lui permet d'être doucement révolutionnaire. La pièce *Sous le ciel* de Bizac met en scène des personnages « perdus » dans une forêt. Ils font sans cesse allusion à un monde militariste où des groupes s'affrontent. *La Môme* et *l'Indien* se trouvent dans la *Zone* et craignent de rencontrer les milices des Nationaux ou des Fédéralistes. Dans ce cas, la parabole n'a pas un référent aussi clair que dans *Cirk'Ikar* (les clandestins) ou dans *Peau de loup* (la complicité de meurtre). Dans *Sous le ciel*, l'équilibre de la parabole est plus du côté de la fiction que de celui de la réalité du fait de l'imprécision de l'univers où les personnages se meuvent. Lorsque la parabole n'a pas de référent précis, lorsqu'elle touche à des sentiments familiers mais indéfinis, Sarrazac parle de similitude « énigmatique ». Dans ces cas-là, les textes tentent plutôt de rappeler au spectateur des sentiments comme l'enfermement, la survie, la fuite ou la solitude qu'un fait réel précis. La pièce reste efficace grâce à la cohérence de l'univers scénique et aux détails de réel qu'elle recèle. Dans *Tartare IV. Alice*, par exemple, la part de réel, le référent est minime si ce n'est l'ambiance bureaucratique et encore, c'est une ambiance exacerbée, qui tient d'un imaginaire terrifiant. Le réel n'entre véritablement en jeu que dans l'épilogue où une version « objective » de l'intrigue est apposée à la pièce (Annexe II. Extrait 6). Toutefois, l'épilogue ne justifie pas l'acte d'Alice et n'en donne pas la raison (paranoïa ? harcèlement ? on ne saura jamais). Il raconte encore autrement la même histoire.

3.3. Petits faits vrais

Les pièces de Bizac exploitent la réalité afin de la révéler autrement aux spectateurs, afin qu'ils la re-connaissent. Outre le fait qu'il présente la réalité dans ses pièces sous une forme parabolique, Bizac puise dans une tranche particulière de la réalité ; il cherche ses références au réel dans un matériau qui favorise la parabole ; il s'inspire de la réalité dans ce qu'elle a de déjà fictionnel et d'extraordinaire : les faits divers.

- Qu'est-ce qui vous inspire pour créer vos personnages ?
*Des petites histoires tirées de la vie, de la réalité, des faits divers.*⁷⁷

Bizac dit qu'il n'ajoute qu'une « graine de réel »⁷⁸ à ses œuvres et cette graine est déjà un peu au-delà du réel. Le fait divers apparaît en général dans les journaux, les périodiques. Il appartient au quotidien tout en déviant déjà ce quotidien. En effet, les faits divers contiennent d'emblée une ambiguïté qui cadre bien avec la poétique des textes de Bizac et avec leur structure parabolique ; ce sont des faits qui, tout en appartenant au quotidien, sont dotés d'un caractère extraordinaire. Si le fait divers se démarque de la réalité quotidienne, il sous-entend tout de même la proximité du quotidien, il choque parce qu'il sort du quotidien alors qu'il en est proche. Le fait divers a besoin du quotidien comme support, comme deuxième terme de comparaison, il émerge de là et pourtant il existe aussi au-delà de ce quotidien, comme événement insolite. La rubrique du journal consacrée aux faits divers semble souligner le fait que ces « affaires » sont inclassables. Contrairement aux faits « tout courts », le fait divers contient déjà une part de fiction, due à son caractère inexplicable. L'auteur qui décide de s'en servir ou d'en parler doit personnellement « combler à rebours le temps fascinant et insupportable qui sépare l'événement de sa cause »⁷⁹. En effet, l'acte meurtrier ou simplement déviant peut être considéré comme la conséquence d'un « défaut

⁷⁷ WYNANTS, 2005

⁷⁸ BAUDET, 2005

⁷⁹ SARRAZAC, in ANDRÉ (dir.) 2008, p. 238

de parole », d'un « manque à dire »⁸⁰. L'acte injustifié ou injustifiable suscite un questionnement quant aux motifs qui l'ont engendré et les auteurs qui mettent en scène des faits divers y répondent à leur manière. Il est difficile « d'adhérer à la vision d'un fait divers comme « une information totale, immanente [...] qui contient en soi tout son savoir ». L'événement est simple, soit, mais sa compréhension comme image et comme récit requiert de nombreux champs de compétence »⁸¹. C'est pourquoi le fait divers constitue un bon tremplin⁸² à l'écriture ; il est d'autant plus intéressant dans une écriture qui utilise des détours parce qu'il donne matière à fiction, à s'écarter de la réalité pour inventer un avant et un après l'acte. Si le détour permet de s'écarter de la réalité pour mieux la poétiser, les faits divers constituent un matériau précieux pour le théâtre du détour. Dans l'ouvrage *Tout contre le réel : miroir du fait divers*, Évelyne Rogniat illustre notre propos en parlant de photographie. Selon elle, les photographies de fait divers, contrairement aux photographies événementielles, *mettent en scène la réalité*. Plutôt que de montrer le cadavre, le désastre, plutôt que de faire revivre au « spectateur » l'instant réel et traumatique, la photographie de fait divers fait appel à l'imagination du « spectateur ». Une trace de main ensanglantée sur un mur blanc peut évoquer le meurtre de manière plus puissante que ne le ferait l'image du cadavre. Le spectateur est éveillé à des réalités qu'il doit lui-même imaginer à partir de son matériau fantasmatique. L'événement, lorsqu'il est mis en scène de manière détournée, est un moteur à l'imagination, il enlève l'effet paralysant du traumatisme. Le fait divers est relayé par une prise de vue « montée » qui en dit plus sur le crime que ne le ferait la photographie crue du cadavre. Le photographe utilise « la litote et la métonymie »⁸³ pour exprimer une réalité violente. Ce détour permet au spectateur de prendre conscience d'un événement choquant en restant intellectuellement actif. Finalement, la représentation détournée raconte déjà l'événement d'une certaine manière, l'engage dans la voie d'un questionnement. En outre, s'il y a une mise en scène, c'est qu'il y a un point de vue ; celui de

⁸⁰ VIART, in *Id.*, p.275

⁸¹ ROGNIAT, in *Id.*, p.50

⁸² MINYANA, cité par PAKREVAN, in *Id.*, p.255

⁸³ ROGNIAT, in *Id.*, p.49

l'auteur. Le rôle de l'auteur devient primordial dans ces dramaturgies où ce n'est pas la fidélité au réel qui compte mais la construction formelle et sémique d'une nouvelle réalité.

Ce n'est donc ni le spectaculaire, ni l'émotion suscitée, ni la manifestation d'un arbitraire (faille dans la causalité) qui les distinguera, mais la position du photographe par rapport à l'événement⁸⁴

Les faits divers font office de matériau « mythique » dans lequel vont puiser les auteurs ; Sarrazac les qualifie de micro-épopées des anonymes. En ce sens, Philippe Minyana⁸⁵ explique que le fait divers, au-delà de sa dimension anecdotique, permet d'atteindre par analogie des fondements universels. Chez Bizac, les petites destinées de ses personnages appellent des questionnements beaucoup plus larges et touchent à l'imaginaire collectif. Les faits divers peuvent être reliés à de plus grandes aventures, à des événements historiques ou à des destins plus abstraits. Ils apparaissent dans la presse, média qui relie presque tous les spectateurs-lecteurs « à une communauté humaine fondée sur un certain partage de valeurs ». Dès lors, ces spectateurs-lecteurs vivent « par ces images à la fois la peur archaïque de la destruction sous toutes ses formes et la catharsis de cette peur »⁸⁶. Bien que l'identification et la distanciation sont souvent toutes les deux présentes, le théâtre de Bizac ne semble pas se prêter à la *catharsis*. En effet, nous y décelons plus une fonction *maïeutique* que *cathartique*. La *catharsis* purifie le spectateur par la représentation. Comme nous l'avons vu, ce terme, employé par Aristote, sous-entend que les spectateurs, voyant et éprouvant de manière indirecte les souffrances des héros de la tragédie, renoncent d'eux-mêmes aux déviances représentées. De son côté, la *maïeutique* éveille le spectateur à des réalités qu'il connaît implicitement. La première de ces fonctions dégoute le spectateur tandis que la seconde le pousse à la réflexion et à la curiosité. Bizac utilise le caractère mythique des faits divers pour toucher le spectateur et le rapprocher de sa réalité et non pas pour l'éloigner en l'effrayant. L'entièreté de la

⁸⁴ ROGNIAT, in *Id.*, p.52

⁸⁵ PAKREVAN, in *Id.*, p.255

⁸⁶ ROGNIAT, in *Id.*, p. 51

poétique de Bizac cherche à interpeller le spectateur⁸⁷ et l'usage du fait divers renforce sa démarche en interpellant ce dernier également par le contenu de la pièce. Le choix de l'histoire, avant même sa mise en forme, s'écarte du réel. Les personnages qu'il met en scène mènent des vies pour le moins banales et il leur arrive quelque chose d'extraordinaire, de bouleversant, que rien n'annonçait. Bizac comble en partie le « manque à dire » en faisant parler ses personnages, mais il ne comble pas le manque de sens. L'acte étrange demeure injustifié, inexplicable : « Biographe des âmes perdues, il ne leur cherche point de salut. Point de rédemption »⁸⁸. Il tire un certain comique de la situation ; il exploite ces étranges anecdotes et se les approprie. Les auteurs donnent des formes aux faits divers et ils le font de manière détournée, en y ajoutant leur vision du monde, leur touche créatrice. Dans *Tartare*, par exemple, il fait parler les morts de leur mort. Les personnages tentent de se remémorer leurs derniers instants. Le caractère extraordinaire de leur mort ajoute à l'univers extraordinaire d'où ils parlent : le Tartare, les Enfers dans la mythologie grecque. Bizac voit une « force de vie » dans ces faits divers, cruels et originaux. Il déclare qu'ils dynamisent son théâtre. « Il y a beaucoup de vie dans toutes ces morts sanglantes »⁸⁹. Il ne porte pas de jugement sur les événements qu'il décrit, du moins pas dans son écriture, il les met à l'honneur. Ces échappées extraordinaires donnent une force surréelle à son écriture. Ainsi, dans *Tartare*, *Le Sapin en plastique* ou *François Mailliot*, les personnages ont tous eu des morts hors du commun. Elles vitalisent son écriture.

Dans la dernière pièce de Bizac, coécrite avec Caroline Safarian, une ex-détenue raconte sa vie. Cette pièce a une genèse particulière car les auteurs ont réellement rencontré une ex-détenue de la prison de Forest et c'est à l'issue de cette rencontre qu'est né le projet d'en faire une pièce. Bizac a également participé à des ateliers de théâtre dans les prisons pour femmes et la pièce a été montrée dans plusieurs prisons. L'accroche « réelle » de cette pièce dépasse la simple rubrique de journal. *Peau de loup* met en scène deux personnages : *Un* et

⁸⁷ Voir infra

⁸⁸ BENFODIL, 2008, p.60

⁸⁹ WYNANTS, 2005

Deux. Ce sont deux femmes. À un moment dans la pièce, leurs témoignages se rejoignent et le spectateur se rend compte qu'elles ne font qu'une personne à des moments différents de sa vie. Elles racontent leur vie. Bizac a rédigé la pièce sans aucune intention de fidélité vis-à-vis de ce qu'avait réellement vécu l'ex-détenue, Gisèle. La rencontre a probablement affecté son écriture, comme le choix du prénom de l'héroïne, Guylaine, ou la narration dédoublée que Bizac et Safarian avaient pu observer lors de leurs entretiens, mais jamais elle ne l'a contrainte. Le monde référent se laisse déformer par la plume de Bizac :

Il n'a pas peur d'aller cueillir son matériau dans le quotidien brut avant de lui insuffler la douce inquiétude du poète comme dans sa pièce *La Véranda* où, s'inspirant d'un fait divers, il recoud le destin d'une fillette de quatorze ans assassinée par un garçon qui était l'élu de son cœur.⁹⁰

Ce texte illustre l'impact réel que peut avoir une pièce « détournée ». *Peau de loup*, au-delà de ses allures de conte, soulève des débats sur la condition féminine et sur les chemins qui mènent au crime. Si cette femme, qui n'a pas d'antécédents criminels est capable d'un meurtre, comment désormais se considérer soi-même comme exempt d'une telle incartade ? L'usage du fait divers constituerait une réplique miniature de l'équilibre parabolique : à la fois dans le réel et dans la fiction, mettant sans cesse en question l'univers connu et quotidien des spectateurs.

3.4. Identité fragmentée des personnages

3.4.1. Du personnage à la figure

Le personnage et son statut contemporain illustrent bien la crise de la mimésis, la fragmentation du théâtre et son économie nouvelle. Récemment, le statut du personnage a beaucoup été remis en cause. Il se présente sans cohérence ni mimétisme :

⁹⁰ BENFODIL, 2008, p.59

Les temps sont révolus, semble nous souffler Brecht, d'un personnage de théâtre qui soit strictement à l'image de l'homme.⁹¹

Inachevé et disjoint, le nouveau personnage - qui a abdiqué de son ancienne unité organique, biographique, psychologique, etc..., qui est un personnage couturé, « rhapsodé » - se place hors d'atteinte du naturalisme et décourage toute identification et toute « reconnaissance » de la part du spectateur.⁹²

La disparition de l'unité dramatique a entraîné un démantèlement du personnage. Jean-Pierre Ryngaert le dit « affaibli ». En effet, les personnages ne s'affichent plus comme des « individualités humaines » cohérentes, clairement délimitées et définies (d'où vient le personnage, où il va, quel est son caractère, son rôle dans la pièce, son nom, etc.) mais ils subsistent de manière incomplète grâce à l'une ou l'autre caractéristique isolée et souvent faible (un surnom, une fonction, ...). Le désir de faire illusion s'étant estompé, les personnages n'ont plus besoin de ressembler à des humains. Ils sont créés pour et par l'univers poétique qui les entoure. L'effacement progressif du personnage peut s'expliquer par le fait que les auteurs ont repris un rôle important dans les textes de théâtre. Désormais, les personnages deviennent leurs rivaux. Les auteurs considèrent que le personnage est réducteur et qu'il psychologise la parole. En effet, les personnages sont des « intermédiaires » de la pensée de l'auteur et il arrive qu'ils dévient les véritables intentions de ce dernier ; Jean-Pierre Ryngaert parle d'« empêcheurs d'écrire ». Leur forte présence scénique leur octroie parfois toute l'attention et ils font perdre de vue aux spectateurs les autres dimensions du texte (poétique, idéologique,...). Pour éviter cette rivalité, les auteurs s'affranchissent des anciennes règles personnifiantes pour mettre à l'honneur la poétique brute du texte théâtral au détriment des personnages. La notion même de personnage ne va plus de soi et le terme tend à disparaître au profit d'autres appellations. Selon Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, « l'histoire des mots participe de l'histoire des formes »⁹³. La disparition du terme de « personnage » signifie pour eux que la

⁹¹ SARRAZAC, 1999, p.78

⁹² *Id.*, p.86

⁹³ RYNGAERT et SERMON, 2006, p.11

réalité du personnage a changé et que ce terme ne permet pas de traduire la nouvelle entité théâtrale. Ils mettent en évidence l'usage d'un nouveau terme, celui de « figure ». Chez Sarrazac, la figure constitue le « nouveau statut du personnage dramatique : personnage incomplet et discordant qui en appelle au spectateur pour prendre forme ; personnage à *construire* »⁹⁴. Ce terme traduit mieux le fait que l'être de théâtre est désormais déterminé par « un univers d'écriture, qui impose ses propres règles de jeu et de représentation »⁹⁵. Toute identification des spectateurs aux personnages est par conséquent évitée et la figure, libérée « des anciennes préoccupations narratives majeures »⁹⁶, se voit attribuer d'autres desseins. Par exemple celui de servir la parole. La figure s'imbibe de la parole et s'en fait le vecteur. Chez Vinaver, les personnages perdent leur importance individuelle et servent une parole qui existe en dehors d'eux, dans l'espace de leurs rapports. Dans son théâtre, la parole est « désinstrumentalisée »⁹⁷, c'est-à-dire qu'elle ne sert plus l'action. Au contraire, elle s'opacifie et devient constitutive du monde poétique. Le personnage devient un prête-nom, une « source émettrice figurée »⁹⁸ pour un théâtre de la parole⁹⁹. Le personnage est plus ou moins perméable à la parole et n'est pas systématiquement gommé au profit de cette dernière. D'ailleurs, il arrive que le personnage et sa parole entrent en conflit et qu'ils se mettent l'un et l'autre en évidence à cause de leurs dissonances. Le public non-spécialisé garde pourtant d'immuables attentes. Il veut pouvoir s'identifier aux « héros ». Le désir d'identification est loin d'avoir quitté le champ collectif d'autant que les domaines du cinéma et de la télévision renflouent le phénomène en même temps que le théâtre tente de s'en démarquer. « Inutile de tenter l'impossible, c'est-à-dire lutter contre l'assimilation spontanée du personnage à un *alter ego* »¹⁰⁰. Les « usagers » cherchent avant tout l'identification et par conséquent un certain réalisme des personnages. Un écart se

⁹⁴ SARRAZAC, 1999, p.87

⁹⁵ RYNGAERT et SERMON, 2006, p.11

⁹⁶ RYNGAERT, in SARRAZAC (dir.), 2001, p.88

⁹⁷ RYNGAERT et SERMON, 2006, p.9

⁹⁸ RYNGAERT, in SARRAZAC (dir.), 2001, p.89

⁹⁹ *Id.*, p.88-89

¹⁰⁰ RYNGAERT et SERMON, 2006, p.13

creuse entre les attentes du public et les créations contemporaines libérées du réalisme : « comment faire avec des personnages réputés incomplets ou fantomatiques, comment faire avec de surprenants retours d'identité que l'on n'attendait plus, avec des flots de parole venant de (presque) nulle part ? »¹⁰¹ Chaque auteur se positionne, avec ou sans l'approbation du public.

Il est vrai que le personnage a perdu beaucoup de ses caractéristiques antérieures mais, selon Sarrazac, cet affaiblissement peut aussi être vu comme un gain, une amplification. Le personnage est libéré de sa tâche d'individualité close. Tandis que les préoccupations antérieures étaient de « nouer dramaturgiquement » le personnage à sa destinée, désormais, il s'agit de mettre en avant l'écart irréductible qui existe entre ces deux entités. En outre, le personnage s'amplifie car il absorbe plus ce qui l'entoure. Les spectateurs, face au vide de la case « personnage », font toutes sortes de liens pour retrouver les catégories connues, pour composer malgré tout un personnage.

Mais l'élévation symbolique du personnage va de pair avec une majoration et une accentuation de son corps. Et cette présence têtue du corps interdit toute fuite dans l'abstraction ou dans le ciel des allégories.¹⁰²

(...) le drame contemporain tend globalement à élargir le champ du personnage : en amont, à travers le corps singulier de la créature ; en aval, à travers le territoire symbolique de la figure.¹⁰³

Le personnage se voile, il pâlit pour mieux se teinter de l'univers poétique de la pièce et tous ces changements obligent le spectateur à travailler, à s'émanciper, à son tour, du personnage. En effet, le réflexe de tout spectateur à l'abord d'une pièce de théâtre est de présupposer le rapport mimétique, par habitude. L'auteur peut limiter le rapport mimétique par son usage du langage, du montage et par le choix des caractéristiques des personnages.

¹⁰¹ *Id.*, p.14

¹⁰² SARRAZAC, 1999, p.87

¹⁰³ *Id.*, p.86

3.4.2. Les personnages de Bizac

L'identité des personnages, l'une des dix catégories que Ryngaert et Sermon ont mises en place pour analyser le personnage, se constitue de toute une série d'informations relatives à la condition physique (âge, sexe, etc.) et sociale (métier, statut civil, politique, etc.), au « caractère », etc. Le lecteur se crée une image mentale du personnage grâce à ces informations. Généralement, l'identité des personnages de théâtre est moins décrite que celle des personnages de roman car le comédien complète les données avec son propre physique. Par ailleurs, dans le théâtre contemporain, cette image est souvent fortement bancale ou abstraite. La crise de la *mimèsis* a déformé les personnages et leur a permis de se libérer de leurs tendances mimétiques, « humaines ». Comme nous l'avons dit plus haut, le personnage se vide de sa substance « photographique » mais il gagne aussi en suggestivité sur le monde qui l'accompagne. Ce phénomène entrave la volonté d'identification des lecteurs au personnage. Quand le texte théâtral se disloque, la cohérence de l'univers théâtral est à chercher ailleurs que dans le déroulement logique de l'action et dans l'aspect construit des personnages. Les quelques attributs et éléments d'information gagnent en importance. Bizac, par exemple, donne très peu d'éléments descriptifs sur ses personnages. En général, il les dote de prénoms mais la présentation change en fonction de la pièce. Parfois les personnages sont introduits au début, dans d'autres cas, le lecteur ne saisit leur personnalité qu'en progressant dans le texte. Dans *Tartare. IV. Alice*, le caractère des personnages est décrit au début de la pièce :

Le chef (peut être une femme): autorité affable, souriante, parfois mielleuse, intérêt de « fonction » pour un subordonné

Le gros lourd : blagueur, chambreur, hâbleur, jamais vraiment agressif, esclave du regard des autres, se met en scène, séducteur de fonction

Verbek : amère, frustrée, serrée, cassante

Verbak : fragile, fond de tristesse, dépressive, sous traitement médical

La Bête : précis, obtus, très concerné par son travail

Verbond : suiveur

Carmen : belle plante, un peu provocante, rieuse, protectrice, mais hyène parmi les hyènes

Le jeune homme en noir : renfermé, rebelle, en dehors du groupe, aucun intérêt pour ce travail (TART48)

Bizac recourt aussi à des identités génériques, c'est-à-dire que ses personnages « se trouvent réduits à une caractéristique civile : leur sexe (la Dame, l'Homme), leur âge (la Plus Vieille, la Plus Jeune), leur identité professionnelle (l'Employée municipale, le Laitier), géographique (l'Homme du pays de Ir, le Pilote australien), ou familiale (la Mère de M. Ka, le Grand-Père de Jérémie) »¹⁰⁴. Dans *Tartare. II. Les lettres dans le ciel*, les personnages sont présentés comme : « *L'homme épuisé, la factrice au mouchoir rouge, la vieille aux photos, la femme* » (TART37). Le fait que les quelques caractéristiques dont Bizac dote ses personnages reviennent avant chaque réplique leur donne une importance. Outre leur faible description, les personnages peuvent désormais avoir des apparences monstrueuses, inhumaines. Selon Sarrazac, la perte du mimétisme, du bel animal aristotélicien a amené une tétatologie des personnages. Dans la pièce *Cirk'ikar*, « Ariane, la femme-araignée » est à peine décrite mais le lecteur comprend qu'elle est mi-femme, mi-araignée grâce à son nom et à cette didascalie : « Ariane est élevée dans les airs par un harnais. Ses pattes et son abdomen doivent être soutenus par des fils. Ariane n'arrête pas de parler. Voix faible, à peine audible. » (CIR2). La mise en scène de la première partie de *Cirk'ikar* par la compagnie pointzéro en 2003 atteste d'ailleurs du caractère monstrueux des personnages de cette pièce. Parfois, les personnages de Bizac n'ont même pas de prénoms : « De cette béance du nom propre - de cet empêchement à être nommé, c'est-à-dire *réduit* - le personnage tire le bénéfice d'une stature qui excède largement celle du personnage individué. »¹⁰⁵ L'identité des personnages ne vient plus de leur consistance psychologique et physique mais elle vient de leur discours, de leur parole. Or, le langage des pièces de Bizac (cf. infra) est très particulier et les personnages sont liés entre eux par une certaine uniformité dans leur manière de parler, le spectateur sent qu'ils viennent tous du même monde, du même auteur. Cette appartenance commune n'empêche pas chacun d'entre ces personnages d'avoir une conscience propre. L'identification aux personnages chez Bizac n'est pas totalement écartée. Bien que leur langage soit étranger au spectateur, les

¹⁰⁴ RYNGAERT et SERMON, 2006, p.66

¹⁰⁵ SARRAZAC, 1999, p.88

personnages sont des personnages populaires. Or, selon Sarrazac, « la voie étroite du personnage populaire »¹⁰⁶ est une solution entre les désindividualisations : collective et particulière et « la vitalité théâtrale du personnage populaire dépend, ainsi que l'avaient pressenti Brecht et Benjamin, de la force des contradictions qui le traversent, de sa perméabilité au tout-venant des influences sociales »¹⁰⁷. L'identification se fait donc encore, du fait que Bizac conserve ces individualités contradictoires. Les personnages restent des entités cohérentes grâce à leur discours et aux anecdotes qui le ponctuent ; grâce au fait qu'ils présentent des contradictions à petite échelle, comme le spectateur lui-même en vit.

Installer délibérément le microcosme dans une position excentrée. Avouer le fait que tout drame se déroule en un lieu retiré. Nous rappeler que nous-mêmes, spectateurs, vivons individuellement les événements essentiels de notre société comme des exilés de l'intérieur. De la réalité historique, ces dramaturgies nous donnent à voir non point la proue mais la poupe.¹⁰⁸

Le personnage appartient donc à la fois au monde du poète et au monde du spectateur. Il joue un rôle d'intermédiaire. L'identification existe mais n'est pas entière, elle est entravée. Chez Bizac, les personnages sont mi-personnages pour attirer l'attention et l'intérêt du spectateur en le touchant dans ce qu'il connaît et mi-figures puisqu'ils se font les passeurs d'un monde poétique – ils restent individués mais de manière moins claire et leur composition invite à comprendre et à accepter les contradictions du monde réel.

3.5. Théâtre « ouvert » et présence de l'auteur

Le rapport au réel se joue également entre le texte dramatique et la mise en scène de ce texte. Les textes théâtraux présentent un certain degré d'ouverture qui permet à leurs mises en scène d'être plus ou moins inventives. De fait, les représentations rassemblent de nombreux constituants (texte, décor, acteurs, mise en scène, musique, éclairage,...) et le texte théâtral n'en est qu'un ; il est par

¹⁰⁶ *Id.*, p.99

¹⁰⁷ *Ibid.*

¹⁰⁸ *Id.*, p.29

définition « ouvert » ou « troué » car il doit laisser de la place à ses futurs incarnations scéniques. Toutefois, certains textes sont plus ouverts que d'autres. L'« ouverture » des textes épiques est souvent opposée à la clôture des textes « dramatiques ». Les textes épiques, par leur caractère ébréché, seraient plus à même de laisser les metteurs en scène composer et ajouter des lectures possibles à la pièce dans leurs mises en scène. Dans le cas de Bizac, l'ouverture du texte oblige même le metteur en scène à trouver des solutions, à construire sa vision de la pièce. En outre, l'autorité de l'auteur sur les représentations et les mises en scène de ses pièces n'est pas du tout évidente. En effet, lorsque le texte se trouve dans les mains d'un metteur en scène, c'est à lui que reviennent les choix de représentation. Ce pouvoir est d'autant plus grand que les didascalies ou les indications de l'auteur sont peu nombreuses. Le texte contient toutefois de nombreux indices concernant l'avis de l'auteur et la représentation future. L'auteur écrit presque toujours en vue d'une représentation scénique, que ce soit de manière consciente ou pas. L'étude d'un texte théâtral implique d'établir des liens avec une potentielle représentation et de trouver les éléments du texte qui annoncent la représentation (voire de trouver les éléments qui se trouveront dans chaque représentation de ce texte). Un texte de théâtre ouvert serait un texte qui, malgré qu'il soit autonome et qu'il puisse clairement être attribué à tel ou tel auteur, puisse faire l'objet de multiples interprétations, de multiples mises en scènes. L'analyse du texte théâtral doit être attentive aux clins d'œil textuels de l'auteur à l'intention du lecteur (en effet, bien que certains types de théâtre se passent de l'état préliminaire qu'est le texte, les pièces de théâtre ont avant tout besoin d'être lues et appréciées avant d'être montées à la scène) ainsi qu'aux indices que l'auteur dirige à l'intention de la mise en scène. De manière générale, dans le théâtre contemporain, les univers de théâtre perdent en cohérence apparente, ils s'ouvrent. Les délimitations précises des composants du théâtre (espace, temps, personnages, action,...) s'estompent et ceux-ci se voient relayés par des entités aux contours flous. Les « estompements » s'avèrent créateurs et suggestifs. Chaque auteur crée désormais son propre monde poétique et y fait s'entrecroiser des réseaux signifiants pour y créer une cohérence nouvelle. La

participation du spectateur importe beaucoup car il doit chaque fois décrypter les règles d'un nouvel univers. La vision brechtienne de la représentation théâtrale peut éclairer cet état du texte théâtral contemporain. En effet, selon Brecht, la représentation théâtrale conjuguerait, parfois de manière contradictoire, les réseaux symboliques de nombreuses disciplines. De même, le texte de théâtre contemporain fait s'entrecroiser les différents composants de la pièce au point que l'analyse ne peut plus vraiment les dissocier. Désormais, le texte et ses composants semblent imprégnés d'une même couleur et inextricablement liés. Le relâchement des structures et des entités signifiantes se prête bien à différentes lectures et prépare les textes à s'émanciper dans leurs mises en scène. Bizac lui-même ne s'embarrasse pas de la mise en scène au moment où il écrit. Étant metteur en scène et comédien, il déclare que les textes trop précis sont parfois des entraves à la liberté des métiers secondaires¹⁰⁹ (éclairagiste, metteur en scène, dramaturge,...). Tout en signant ses textes, Bizac laisse de la place aux suivants. Il ne s'efface en aucun cas derrière des conventions d'écriture et offre au lecteur un univers poétique tout particulier. Toutefois cette écriture laisse des pans de la représentation à l'imaginaire et à la réflexion du spectateur. La réalité scénique doit se modeler et se renouveler pour compléter les vides que l'auteur a laissés.

La présence la plus évidente de l'auteur dans un texte se manifeste dans les didascalies¹¹⁰. Selon Anne Ubersfeld, les deux composants du texte théâtral sont : les dialogues et les didascalies. S'approcher des didascalies permet d'étudier comment et à quel degré un auteur de théâtre veut intervenir dans la mise en scène de ses pièces¹¹¹. Elles recèlent des indications que l'auteur souhaite adresser aux comédiens ou aux metteurs en scènes mais elles ne sont pas destinées à être dites. Elles sont présentes à différents endroits dans le texte et peuvent occuper des fonctions diverses ; Pruner distingue quatre types de didascalies : initiale,

¹⁰⁹ WYNANTS, 2005

¹¹⁰ Nous verrons dans le chapitre sur l'écriture que la présence de Bizac s'affirme aussi par la création d'une poétique propre.

¹¹¹ Ce phénomène est plutôt récent puisqu'à l'époque classique, les auteurs évitaient les didascalies et toutes les informations concernant la mise en forme et en espace devaient se trouver dans le texte parlé.

fonctionnelle, expressive et textuelle. Grâce aux didascalies initiales, l'auteur introduit sa pièce, il y donne les informations nécessaires à l'abord de son texte. Les noms des personnages par exemple et leurs relations dans la pièce. Ces didascalies aident le lecteur à se former une vue d'ensemble. Les didascalies fonctionnelles instaurent les « conditions concrètes de l'usage de la parole »¹¹². Elles sont donc constituées par les titres des scènes ou tableaux qui divisent la pièce, par les noms des personnages indiquant qui parle avant chaque réplique, par les indications de lieu au début de chaque scène. Parfois, le nom des personnages présents est spécifié au début de chaque scène. Ces didascalies donnent également des informations de l'ordre de la mise en scène et des sons ou des images qui peuvent accompagner le texte. « Elles rappellent le caractère polysémique de la représentation (...) qui, parallèlement au texte, met en jeu de nombreux systèmes extra-verbaux. »¹¹³ C'est également ce type de didascalies qui permet à l'auteur de créer des scènes muettes, des pantomimes où les acteurs se déplacent et signifient quelque chose sans parler. Dans les didascalies expressives, l'auteur donne des indications sur la manière dont le texte doit être joué. Elles sont destinées aux comédiens, mais aussi au lecteur qui peut se faire une idée des intentions/intonations que les personnages adoptent. Enfin, les didascalies textuelles sont celles qui se trouvent dans le texte lui-même et qui sont dites par des personnages. Le texte étant lui-même assez clair, l'auteur n'a plus besoin de préciser les mouvements scéniques dans une didascalie. « Ces didascalies implicites font en quelque sorte coïncider le discours scénique et le discours parlé. Elles rappellent qu'à l'époque classique, les doctes récusent tout élément extérieur au drame. »¹¹⁴

Les didascalies initiales, ou la présentation des personnages, prennent souvent la forme d'une liste, d'une énumération. Aujourd'hui, les auteurs - dont le rôle récent est de personnaliser et de composer leur monde théâtral, soit en reprenant d'anciennes conventions, soit en inventant les leurs - nous proposent

¹¹² PRUNER, 2008, p.16

¹¹³ *Ibid.*

¹¹⁴ *Id.*, p.17

dans cette première page « certains des partis pris propres à une écriture et, en particulier, le degré de réalité, celui de littérarité, de théâtralité, que les auteurs décident d'accorder à leurs créatures »¹¹⁵. Ces listes (ou autres types de présentation) plongent le lecteur dans la dramaturgie et la poétique de l'ensemble de la pièce. Les dramaturgies traditionnelles organisent leurs listes de manière hiérarchique : les rôles principaux d'abord, puis les rôles secondaires et enfin les personnages qui n'apparaissent qu'une fois. De même, elles livrent d'emblée un aperçu de l'intrigue en citant les personnages selon leurs clans respectifs (héros, ennemi, serviteur, amant, mari,...). La liste permet de coordonner d'avance les personnages et d'entrer plus facilement dans l'intrigue. Dans les pièces actuelles, les personnages sont plus souvent énumérés en fonction de leur ordre d'apparition. La présentation des personnages fait l'impasse sur une structuration initiale. Ce nouveau fonctionnement ne hiérarchise plus les personnages. Plutôt que de donner des enjeux de la représentation, elle en donne le déroulement successif. La liste installe les actants, les annonce, mais ne leur attribue pas encore de rôle, de fonction. De cette manière, tous les personnages sont égaux avant le début du texte parlé. Dans ces pièces, les personnages « participent et témoignent par la manière dont ils sont nommés et présentés, de l'ordre poétique du texte, dans sa singularité dramaturgique »¹¹⁶. Plutôt que de constituer un supplément d'information à la compréhension de l'intrigue, la liste initiale participe de la construction singulière de la pièce, elle fait déjà partie du monde théâtral de la pièce. Chez Bizac, les listes initiales telles que celles du théâtre classique sont inexistantes, du moins dans ses pièces non-publiées. Ses textes publiés sont précédés d'une énumération des personnages mais ces listes semblent plutôt être là par souci de catalogage (pouvoir classer la pièce en fonction du nombre de personnages) ou de cohérence éditoriale que pour réellement présenter les personnages. La liste se présente alors comme une simple énumération des personnages, dans leur ordre d'apparition :

¹¹⁵ *Id.*, p.49

¹¹⁶ *Id.*, p.52

Les personnages

La Petite
La Grande
La Mère (*VER*)

Môme
L'Indien
L'Amazone (*SC*)

Un
Deux (*PL*)

L'absence de présentation plonge le lecteur directement dans l'histoire et le place au même rang que les spectateurs. Il n'y a pas de mise en situation qui tienne, ni pour le spectateur, ni pour le lecteur. Le texte de Bizac appelle dès lors la réflexion du lecteur car s'il n'y a pas d'introduction à la pièce (comme avec les prologues poétiques, le lecteur/spectateur est directement pris à contribution) c'est le lecteur/spectateur qui va devoir la structurer au fur et à mesure. Les pièces de Bizac résultent d'un intrigant mélange entre l'univers de l'auteur et l'imaginaire du lecteur. De même, dans ces deux autres types de didascalies initiales, la présentation est succincte :

Monologue (*SP*)

- L'homme
- Le gérant
- La femme
- La chèvre
- Le juge
- Youssef
- Benoît
- Florence
- La sœur

Le spectacle peut être assuré par quatre comédiens et comédiennes. (*FM*)

Les indications fonctionnelles que donne Bizac n'annoncent rien de la représentation. Seule l'onomastique des personnages donne une première impression de ce que sera l'univers de la pièce. Le nom des personnages constitue un indice de la cohérence de l'univers théâtral proposé. Le choix d'un nom est souvent significatif de la manière dont un auteur perçoit et veut présenter son

personnage ; selon Ryngaert, l'onomastique des personnages informe sur la distance que l'auteur entend mettre entre le réel et la représentation. Un lecteur qui entame une pièce présuppose toujours un rapport mimétique, il s'attend à ce que le texte soit proche de la réalité, et l'auteur par des indices textuels peut changer ce présupposé. Chaque pièce obéit à une poétique propre qui se diffuse entre autre dans la présentation des personnages. Chez Bizac, le lecteur découvre des noms de personnages comme « La chèvre » aux côtés d'un juge, d'un gérant, d'une sœur etc. dans *François Mailliot* ou « L'Indien », « La Môme » et « L'Amazone » dans *Sous le ciel*. Ces combinaisons insolites de personnages évoquent d'emblée le caractère composite des pièces. Outre ces indices nominaux, les didascalies initiales des pièces de Bizac ne sont pas du tout assertives. Le caractère « ouvert » des textes de Bizac est également évident dans les didascalies fonctionnelles, expressives et textuelles. Dans certains textes dramatiques contemporains, les didascalies se présentent sous la forme de véritables textes, longs et descriptifs. Chez Bizac, au contraire, les descriptions de l'espace, du temps, des personnages sont rares et souvent « incomplètes ». Dans *Tartare. I. Des lettres dans le ciel*, par exemple, la didascalie finale d'une des séquences dit : « Il se lève. Elle est dans ses bras. Il lui sourit, puis il saute par la fenêtre du bureau » (TART9). Outre la difficulté de représenter un tel mouvement, cette didascalie est tout à fait inattendue. Bizac n'a pas installé préalablement ses personnages dans un bureau, avec une fenêtre. À un moment dans le texte, une didascalie textuelle donne un indice sur l'endroit où les personnages se trouvent, mais elle n'est pas très précise :

L'homme : (*sortant du jeu*)
Fais quand même attention
on pourrait nous entendre

La femme :
A cette heure-ci il n'y a plus personne dans les bureaux

L'homme :
Il y a quand même Roger le gardien de nuit

La femme :
Je pensais qu'il passait pas avant minuit

L'homme :
Non non
il fait déjà une ronde à dix heures

Les indications que Bizac donne à certains moments sur ce qui devrait se passer sur la scène tombent comme des surprises. Il est intéressant de noter que le fait même que l'indication soit isolée pousse à ce qu'elle ne soit pas représentée de manière mimétique. Bizac donne des pistes que la représentation pourra se permettre d'explorer, d'amplifier, de tirer dans la direction qu'elle veut. Par ailleurs, comme pour les didascalies initiales, ces didascalies « internes » appartiennent à la poétique de Bizac et procèdent du même univers que les personnages, le langage, la structure du texte, etc. C'est pourquoi certaines de ses didascalies troublent nos habitudes. Elles ne se bornent pas à indiquer objectivement les volontés de l'auteur, mais elles sont elles-mêmes poétisées ; Bizac invente, par exemple, des « indications d'ambiance » :

*Alice et Carmen à l'avant-plan.
A l'arrière-plan le bureau mange. Alice les regarde. Repas de fauve. Fatigué.
Décadence. Pas d'envie. Dégoût. Vomitif. Mais menace. Alice se retourne vers
Carmen. Carmen est prise d'un fou rire. (TART56)*

*Le gros lourd, avec un dossier en main. Voix forte, sans être vraiment agressive. Il
parle pour l'univers tout entier. Dans un premier temps il ne regarde pas Alice. Tous
les autres sont autour d'Alice. Englués. (TART69)*

*La Grande, maintenant comme derrière une vitre. Bouche ouverte déformée. Elle
crie, longuement. Pas un son. (VER91)*

Bizac déclare ne pas se soucier de la mise en scène lorsqu'il rédige ses pièces. Cette manière de procéder libère ses textes des conditions et des restrictions matérielles de la scène et donne lieu à des choses comme :

Pendant toute cette séquence, l'homme est en chute libre. (TART12)

*Alice s'approche. Ils se regardent tous, sauf le chef et le jeune en noir. L'odeur d'Alice sur
leur visage. (TART48)*

4. L' « écriture » de Bizac

4.1. Poétique

Le langage des pièces de Bizac est très particulier et il contribue également à la distanciation du spectateur. De fait, Bizac utilise dans ses pièces un langage qui n'est pas celui que nous utilisons tous les jours et pourtant il en est proche. C'est un langage décalé, détourné mais que le spectateur peut encore parfaitement comprendre. Bizac a inventé une manière de parler propre à ses créations, à ses « autres mondes possibles » et cela rend la réalité de ses pièces étrangement familière au public. De manière générale dans la production théâtrale contemporaine, et nous retrouvons cette particularité chez Bizac, le langage prend du volume, met en avant sa matérialité, il se « montre » et devient parfois même un constituant de l'action.

Si l'on suit la théorie d'H. Meschonnic, le langage, par sa dimension matérielle ou corporelle, peut finalement induire la gestuelle des acteurs, ou les choix de mise en espace, voire constituer à lui seul le spectacle¹¹⁷

Cette matérialité du langage ne va pas de soi. Vinaver distingue deux pôles entre lesquels la parole peut exercer sa fonction par rapport à l'action : soit la parole a une fonction instrumentale et elle sert l'action de manière transparente, soit la parole est elle-même action et, opaque, elle interfère avec l'intrigue et joue un rôle distanciant et critique. La parole instrumentale convient mieux au principe de l'identification du théâtre dit aristotélicien tandis que la parole-action satisfait davantage l'esprit critique du théâtre épique. La parole joue toujours les deux rôles mais elle présente souvent une plus forte tendance pour l'un des deux. Le langage du théâtre de Bizac, par exemple, se veut clairement visible et remarquable. Dans le *Lexique du drame moderne et contemporain*, Jean-Pierre Sarrazac et Hélène Kunzt qualifient cette matérialité du langage de « littérarité » :

¹¹⁷ MOGUILEVSKAIA, in SARRAZAC (dir.), 2001, p.114

Contre un théâtre dont l'enjeu esthétique était de représenter le réel, le principe de littéarité affirme la présence, la matérialité des éléments qui constituent la réalité spécifique du théâtre.¹¹⁸

[...] intégrant le politique au parti de la littéarité, la dramaturgie brechtienne nous invite à comprendre, écrit Barthes, que c'est dans « l'accentuation même de sa matérialité » que le théâtre peut atteindre ses fins critiques. Dès lors, le principe de littéarité participe de l'effet de distanciation.¹¹⁹

Le langage prend une certaine consistance. Il n'est plus uniquement le vecteur transparent de l'action mais il devient lui-même action par les jeux de mots, les anomalies, les répétitions, le relief qu'il présente. Grâce à cette matérialité, le langage participe à l'efficacité parabolique des pièces de Bizac car il donne une certaine autonomie à la fable. Le fait que la fable (la partie fictive de l'équation parabolique) ait son propre langage, la rend plus stable et l'empêche de tomber dans une référencialité trop évidente. Outre l'épaississement du langage, les textes de théâtre contemporains ont engrangé, ces derniers siècles, des écritures qui n'étaient pas forcément propres au drame. Regnault souligne le fait que le terme utilisé pour désigner les textes dramatiques a changé au fil du temps ; la « pièce » est devenue « texte » puis « écriture ». Il met en évidence une sorte d'ouverture des textes dramatiques, une dépuration du genre. En l'occurrence, l'écriture de Bizac contient beaucoup d'éléments qui font penser à la poésie et dans son *Dictionnaire du théâtre*, Patrice Pavis développe les rapports qui se sont récemment multipliés entre la poésie et le théâtre :

Pourquoi dès lors le théâtre s'obstine-t-il aujourd'hui à monter de la poésie ? D'abord, parce que la poésie oblige le spectateur à une autre écoute, ce qui profite autant à la poésie qu'au théâtre. La poésie retrouve l'oralité, la corporalité, l'humanité de textes trop souvent réduits au secret du papier et de la voix intérieure. (...) le théâtre ouvre ainsi une autre voie à la poésie : en se théâtralisant, en s'énonçant en public, la poésie retrouve ses origines dans la poésie orale ou le conte dans certaines cultures orales survivantes (...)¹²⁰

¹¹⁸ KUNTZ et SARRAZAC, in *Id.*, p.62

¹¹⁹ *Ibid.*

¹²⁰ PAVIS, 2002, p.260

Selon lui, le théâtre revitalise la poésie en lui rendant un caractère oral, vivant. Inversement, la poésie renouvelle le regard du spectateur de théâtre et encourage une « liberté de jeu » de la part de la mise en scène :

Ne cherchant plus à expliquer ou illustrer le propos poétique, n'étant plus une mise en scène, mais une « mise en acte d'un écrit » (DERRIDA), la mise en scène trouve une liberté de jeu et oblige le spectateur à renoncer à sa paresse naturelle, à son goût de l'identification délicate ou de la distanciation protectrice, pour réfléchir à ce qui se passe en lui, et ce, uniquement pendant l'énonciation du texte et favoriser une médiation intérieure, une association libre à partir de l'écoute des poèmes.¹²¹

Selon nous, l'écriture de Bizac est poétique. Nous retrouvons dans l'écriture de Bizac deux grandes caractéristiques de la poésie : l'elliptique (ou suggestif) et l'insolite. Son théâtre économise les mots, éléments précieux dans le temps limité d'une représentation. Les paraphrases, les passages explicatifs sont éliminés et il ne reste que le matériau brut, vif et poétique que l'auteur veut nous transmettre. Brecht revendiquait un théâtre de contradictions qui permettrait le recul réflexif du spectateur. Le théâtre qui use de poésie va au-delà de la contradiction, il poétise la démarche distanciante et la complexifie : « La scène n'est plus seulement le lieu d'une contradiction, mais l'espace de l'oxymore, chargé de dépasser la contradiction »¹²². La poésie du théâtre de Bizac ne se présente pas toujours avec la même intensité. Ses textes offrent des degrés d'intelligibilité différents - certains sont beaucoup plus hermétiques que d'autres - mais ils sont tous poétiques. De manière générale, ses textes sont ponctués d'allitérations, de résonances poétiques, oxymoriques :

Elle a vu l'odeur sur leurs visages (*TART48*)

chaque fois un supplément d'âme un saut sans filet tripes à fleur de peau sa vie pas de chiqué pas de chic pas de choc pas de confessions d'église sa vie une grande artiste je disais une grande artiste (*C12*)

Les phrases que ses personnages prononcent sont souvent incomplètes, ce sont davantage des bouts de phrases. Le langage de Bizac se caractérise par un

¹²¹ *Id.*, p.260

¹²² PARISSE, 2008, p.6

aspect fragmenté, graphiquement et syntaxiquement. Par exemple, Bizac élude souvent les pronoms personnels :

vais compter jusqu'à cinq (C110)

plus réfléchir
dans du coton
hypnotisé
tête de rat qui attend le signal (SP104)

Le spectateur suit les associations que fait le personnage sans que ce dernier prenne la peine de bien les formuler, c'est au spectateur de comprendre ce qu'il a voulu dire, comment il a pu passer d'un mot à un autre :

Jan :
Et vous
toujours assise
z'avez pas des escarres ?
Voulez mon avis
des yeux crevés
le cul sur la route
ça fait pas net dans le tableau
Dans le tableau
les yeux crevés
ça bouge
le feu au cul
Breughel Œdipe
pas de répit pour les yeux crevés
toujours le bruit des pas
toujours le vent dans les oreilles
Z'êtes pas sourde ? (TARM14)

Dans *François Mailliot*, Bizac utilise beaucoup la citation de proverbes. Or, la citation, lorsqu'elle est utilisée dans une pièce de théâtre, crée un effet de distanciation. En effet, celle-ci renvoie à l'extérieur du drame ; elle rappelle au spectateur une situation énonciative du monde réel ; elle place un élément familier au spectateur dans le monde construit qu'il est en train de déchiffrer.

La citation est « normalement » - pour la forme dramatique du théâtre illusionniste – bannie de la dramaturgie. Le comédien incarne son rôle et laisse à penser qu'il invente son texte au moment où il l'énonce.
(...)

Au contraire, une dramaturgie épique montre l'origine de la parole et son processus de fabrication par un auteur et des comédiens.¹²³

Selon Kerstin Hausbei, « la citation doit nécessairement être perceptible comme un corps étranger dans le contexte citant, en rupture avec celui-ci. Elle produit un effet d'hétérogénéité qui ôte à l'univers dramatique son unicité organique et le donne à voir comme le lieu d'un arrangement, d'un montage »¹²⁴. Dans *François Mailliot*, le personnage principal n'arrête pas de citer des proverbes. Une séquence en particulier joue sur cet élément. Les différents personnages de la pièce semblent le tester :

Le gérant (*l'interrompant*) : Au royaume des aveugles...
L'homme : ...les borgnes sont rois
(*Le gérant, La chèvre et La femme applaudissent*)
La chèvre : Qui a bu...
L'homme : ...boira
(*Ils applaudissent*)
La femme : Ventre affamé...
L'homme : ...n'a point d'oreilles
(*Ils applaudissent*)
Le gérant : Après la pluie...
L'homme : ...le beau temps
(*Ils applaudissent*)
La chèvre : A tout seigneur...
L'homme : ...tout honneur
(*Ils applaudissent*)
La femme : L'appétit...
L'homme : ...vient en mangeant
(*Ils applaudissent*)
Le gérant : A l'impossible...
L'homme : ...nul n'est tenu
(*Ils applaudissent*)
La chèvre : La fin...
L'homme : ...justifie les moyens
(*Ils applaudissent*)
La femme : Il n'y a...
L'homme : ...que la vérité qui blesse
(*Ils n'applaudissent pas*)
Que le premier pas qui coûte...
Que le cordonnier qui est mal chaussé...
Pas de fumée sans feu...
Il n'y a pas de fumée sans feu
(*Ils applaudissent. Hilares*)
Le gérant : Bon sang...
L'homme : ...ne peut mentir

¹²³ PAVIS, 2002, p.47

¹²⁴ HAUSBEI, in SARRAZAC (dir.), 2001, p.27

(Ils applaudissent. Hilarés)
 La chèvre : Bien mal acquis...
 L'homme : ...ne profite jamais
(Ils applaudissent. Hilarés)
 La femme : A beau...
 L'homme : ...qui vient de loin
(Ils applaudissent. Hilarés)
 Le gérant : La caque...
 L'homme : ...sent toujours le hareng
(Ils applaudissent. Hilarés)
 La chèvre : L'air ne...
 L'homme : ...fait pas la chanson
(Ils applaudissent. Hilarés)
 La femme : Le nom...
 L'homme : ...n'est pas la chose
 La femme : Le nom...
 L'homme : ...n'est pas la chose
 La femme : Le nom...
 L'homme : ...n'est pas la chose

Cette séquence inclut le spectateur dans le jeu de question-réponse et fait appel à ses connaissances. La citation joue son rôle distanciant. Par ailleurs, selon Kunzt, « le recours systématique à la citation peut aussi être le signe de la dissolution du personnage citant dans la relation fusionnelle qu'il entretient avec la source citée »¹²⁵. Cette remarque permet de percevoir une explication au recours incessant de François Mailliot aux proverbes. La pièce raconte le procès de François Mailliot, que la justice prend pour Ali Ben Hami et qu'elle accuse d'avoir usurpé l'identité d'un citoyen français. Dans ce cas-ci, les citations font référence à la langue française et à sa tradition. Le fait que François Mailliot y soit tant attaché renforce toute la problématique de la pièce. La connaissance de ces proverbes peut constituer une preuve de son innocence. Le fait que son discours soit marqué par la tradition accentue la violence du procès qui lui est intenté, dont il n'est pas dit à la fin de la pièce « la vérité ». Bizac ne fait pas cet usage de proverbes que dans la pièce de François Mailliot, mais dans toutes ses pièces il joue avec des expressions connues qu'il détourne ou dote d'une interprétation nouvelle. Bizac introduit de l'insolite, de la surprise un peu partout dans le langage de ses pièces, il interpelle le spectateur :

¹²⁵ *Id.*, p.28

vous dormez à point... (C110)

Pourriez en prendre de la graine
à boire et à manger (CD3)

et regarde moi
sur le blanc des yeux (CD16)

la langue sept fois tournée dans la mayonnaise (TARMA)

Entre des artistes au rabais
et la calle avec les rats
la calle tous les jours
jusqu'à c'que mer s'ensuive (C147)

Le rôle épique de la citation est d'autant plus fort lorsque son sens est légèrement détourné, décalé. Dans *Cirk'Ikar*, il change quelques mots d'une comptine et la suggestion est d'autant plus forte qu'elle s'appuie sur une chanson enfantine :

les avait pas touchés les enfants les avaient laissés errer dans les couloirs errer
jusqu'à la mort pas touchés tout entier et puis laissés fondre fondre fondre les enfants
petits fondre comme la neige blanche avec les vers et la pourriture fondre (il
fredonne doucement) « ainsi fond fond fond le petit enfant petit ainsi fond fond fond
trois p'tits tours et puis ... » (C17)

Ce jeu de détournement des expressions connues appartient à une logique plus vaste de détournement du langage que Bizac met en œuvre. Son écriture contient beaucoup d'éléments enfantins, de décalages et d'associations propres à l'enfant qui apprend. Sarrazac cite Sartre à ce propos : « Le seul personnage, écrit Jean-Paul Sartre dans sa Présentation *La Promenade du dimanche*, qui connaît encore l'angoisse d'être né, qui s'interroge un peu sur la signification de son existence, c'est un enfant : il n'a pas eu le temps d'apprendre la leçon ; ses parents, bêtes et tout à fait dressés, font ce qu'ils peuvent pour l'aider à s'oublier. Ils gagnent du terrain : ce n'est pas notre moindre malaise que de voir ce même qui se débat encore, en proie aux lieux communs ».¹²⁶ Bizac rend à l'enfant un pouvoir d'interrogation neuf et pertinent. La langue se renouvelle dans les jeux de mots. Le caractère enfantin ajoute aussi une intensité aux propos énoncés. Des

¹²⁶ SARRAZAC, 1999, p.106

choses cruelles dites sous une apparence enfantine ont un impact d'autant plus fort sur le spectateur :

Maintenant il fait quoi ?
Il fait quoi le monsieur tout mal habillé ?
Il fait quoi le monsieur qui veut pas se faire exploser la tête par la Madame toute prête à pas retenir la fureur dans son ventre ?(TART9)

Mettre le monde sur une scène demande une simplification de celui-ci. Un mime par exemple ne peut pas se mouvoir sur une scène comme il le ferait dans la vie réelle. Il doit isoler ses mouvements, les ralentir pour laisser au spectateur le temps de les décrypter. Logique toute brechtienne. Il y a dans le langage enfantin une touche de bizarrerie qui permet un phrasé poétique et des amalgames insoucians et violents à la fois. L'humour se mêle également à l'écriture de Bizac. Or, l'humour, la dérision et l'ironie ont aussi des effets de distanciation car ils cherchent l'insolite, ce qui s'écarte du banal, ils marquent des détours tout en faisant allusion au monde familier du spectateur (sinon il ne rit pas). Selon Balhtine, « tout ce qui est comique est proche. (...) Le rire anéantit la peur et la vénération devant l'objet, devant le monde ; il en fait un objet de contact familier, et de ce fait prépare son exploration absolument libre »¹²⁷. Un texte de théâtre dont la construction est humoristique rompt forcément l'identification. Chez Bizac, on trouve de l'humour dans les anecdotes que les personnages racontent :

DEUX :
Ma Tante avait cinquante ans de plus que moi
On dormait ensemble dans le même lit
Toutes les nuits
à cause du réverbère dans la rue
je voyais sa bouche
sa bouche sans dentier
ses lèvres molles
ses lèvres qui font un petit bruit
plop
plop
plop
à chaque expiration
plop
à chaque expiration un petit souffle tiède

¹²⁷ BAKHTINE, 1978, p.458

une odeur d'œuf pourri
Ma Tante pue de la bouche
Toutes les nuits
dans la lumière du réverbère elle déversait ses égouts dans ma figure
Et moi je disais
« j'ai dû faire quelque chose
on n'est pas obligé de rester comme ça toutes les nuits
avec une vieille qui pue du bec
si on n'a pas quelque chose sur la conscience »
Moi j'avais six ans alors je ne savais pas trop
Et puis je me suis dit que c'était à cause de ma mère (TART13)

Les inventions verbales sont aussi humoristiques, elles tournent en dérision la réalité que nous connaissons, voire la réalité du spectacle-même. Dans *Tartare*. IV. *Alice*, Bizac joue sur les deux sens du mot « tartare » : le lieu où se retrouvent les morts et la sauce ! Les caractéristiques de l'écriture de Bizac (enfantine, poétique, rythmique) laissent place à une invention langagière sans limite. Chaque coin de phrase peut receler une surprise et distancier le spectateur.

les principes avérés du "chronorégime"
le régime à toute heure et pour toute la vie
combiné quand il le faudra au "remodeling" de façades
pour que jamais vous ne sentiez les odeurs de la poubelle qui dort en vous
Qu'en pensez-vous? (CD10)

Vous savez Mademoiselle Berquier le bonheur est affaire de personnalités
le bonheur est l'affaire des personnalitéécrans
et la personnalité qui est à vous et rien qu'à vous fait de vous une personnalitéécran à part entière des pieds à la tête
une personnalitéécran prête au bonheur
et qui intéresse notre intérêt car votre bonheur c'est nos affaires
Et à partir d'aujourd'hui
tous nos efforts à "Eurobonheur" seront épuisés pour ce but:
votre bonheur capitalisé avec tous ceux de nos adhérents
comme vous au plus près de nos pensées amicales (CD7)

Nous marchons pour l'émission
« La vie en marche »
La candidate va retrouver des personnes du passé rapport à des disputes ou des histoires
mais là y'a de la réconciliation dans l'air
là c'est pour un nouveau départ
Et pendant des jours et des jours
moi
l'homme à la caméra
je la suis
à pied
avec les confidences les souvenirs d'enfance et toutes ces sortes de choses
Un télécinage on appelle ça

un télécinéma
un nouveau concept (TARM9)

Dans le théâtre contemporain, la réflexion qui s'est portée sur le langage et sa matérialité a développé une notion rythmique. La versification n'est plus la seule à pouvoir prétendre au rythme. Tout langage, même « ordinaire »¹²⁸ en joue. D'ailleurs, d'après Meschonnic¹²⁹, le rythme agirait plus que les mots sur les spectateurs car il « s'adresse au corps d'un spectateur qui, entrant dans une parole, se trouve physiquement confronté à la subjectivité d'une écriture »¹³⁰. L'écriture de Bizac est très riche en rythmes, en répétitions et en musicalité. La mise en page des textes de Bizac est aussi particulière, elle contribue à la rythmique de ses textes. Outre le fait que Bizac utilise peu la ponctuation, il présente la plupart de ses textes en colonnes qui font de temps en temps place à des « pâtés » de texte plus denses. Selon Bizac, les colonnes donnent un rythme assez soutenu au texte tandis que les « pâtés » offrent une plus grande liberté au moment de l'interprétation du texte, laissant au lecteur le soin de découper lui-même le texte :

Tout ceci n'est rendu possible que par la grâce d'une écriture d'une lumineuse et immédiate évidence. Tantôt elle prend la forme de longs et monologues dépourvus de ponctuation, comme une parole trop longtemps retenue et qui doit trouver à s'épancher (ainsi lorsqu'à la fin la Mère, ou plutôt son fantôme, vient émettre sa litanie des plaintes contre l'existence étriquée qui fut la sienne, évoquant une dernière fois la véranda jamais construite, qui aurait élargi son horizon et l'aurait peut-être sauvée de la mort). Tantôt au contraire elle s'agence en fragments acérés, bouts de phrases elliptiques, souvent sans sujet ou sans verbe, dont la lente progression donne à cette langue parlée toute son originalité (« Enfin / elle parlait si / La véranda / Jamais finie la véranda qu'elle disait / Et puis ses maux de tête / et Papa qu'était jamais là »).¹³¹

Dans cet extrait, Arnaut évoque le fait que les textes de Bizac sont écrits sans ponctuation. Pour la publication du texte de *Rue des jonquilles*, qui va être jouée lors de la saison 2010-2011, Bizac nous confie qu'il a ajouté une ponctuation après en avoir terminé la rédaction. Certaines pièces antérieures avaient reçu un accueil mitigé dû à l'absence de ponctuation qui les rendait plus

¹²⁸ JOLLY, in SARRAZAC (dir.), 2001, p.112

¹²⁹ *Ibid.*

¹³⁰ *Ibid.*

¹³¹ ARNAUT, 2004, p.64

difficiles à aborder. Sarrazac dit que la déponctuation vient d'un « désir de rendre le comédien (mais même le lecteur) plus libre et inventif dans sa saisie du texte – le mettre plus près de la réalité des choses dites »¹³². Selon lui, la « ponctuation – qui est une aide à la compréhension, mais aussi un confort et une habitude - fait obstacle au jaillissement des rythmes, des associations d'images et d'idées, gêne les assemblages, les recouvrements de son et de sens, empêche tout ce qui est confusion ». ¹³³ Il en est de même pour Bizac :

J'écris sans ponctuation, parce que comme comédien, j'étais très fortement cadenassé par les textes qu'on me proposait et la « grammaire du comédien ». Le « bien-dit ». J'avais envie de me libérer de ça et d'avoir une langue où c'est la pensée qui est importante. Pas de psychologie. Je n'aime pas le théâtre comme transcription fidèle de la vie, naturaliste. J'avais envie que les gens ne parlent pas comme dans la vie, que cette langue-là soit un espace poétique. Mais ça n'empêche pas d'être concret.¹³⁴

Le long monologue du montreur dans *Cirk'Ikar* ne contient pas un seul signe de ponctuation (Annexe II. Extrait 7). Bizac offre une masse de mots sans souffle ni silence. Il revient à l'interprète de travailler véritablement son texte, de faire des choix dans le découpage des phrases. Le rythme est donc donné entre autres par la mise en page. À d'autres endroits, le texte peut faire intervenir une cadence de comptine ou de chanson :

Comme nous serons beaux
dans le ciel de novembre
Comme nous serons beaux
dans la pluie qui hésite
Comme nous serons beaux
si loin des artifices
Et puis tu parleras
au creux de mon oreille
Et puis tu parleras
à mon corps tout entier
Et moi j'ouvrirais les yeux
d'une trop longue nuit
Et moi je te dirais
des mots apprivoisés
Nous serons des paroles

¹³² SARRAZAC, 1999, p.118

¹³³ *Ibid.*

¹³⁴ WYNANTS, 2005

portées par le vent d'est
Nous serons des paroles
au-dessus des marées
Dis-moi
Dis-le moi mon amour
Bientôt tout oublier
Bientôt voler
Bientôt voler
Bientôt voler (TART11)

Bizac crée des refrains dans ses textes, parfois clairement sous la forme de chansons, d'autre fois, le refrain se cache dans le texte sous la forme d'une répétition. La répétition peut être vue comme une autre forme de citation, interne au drame (un personnage cite un passage antérieur de la pièce). Ainsi, dans *Conte divers*, Pa continue d'appeler Ma « jambon amour » alors qu'ils ne sont plus dans le contexte où le jambon faisait sens et cela crée un effet de distanciation. La répétition peut aussi mettre en évidence la phrase ou le bout de phrase qu'elle concerne :

je demande
je demande
je demande
je demande
je demande
je demande
je demande
je demande (CIR70)

L'un des textes de Bizac, *Le tapis andalou*, se veut la base d'un spectacle musical. La poésie de ce texte est beaucoup plus recherchée et précise. Contrairement aux autres pièces, où les personnages et l'intrigue sont encore bien ficelés, ce texte se rapproche davantage d'un poème. Dans ce texte, Bizac prend toutes les libertés par rapport au théâtre. Il investit davantage la poéticité de son texte et travaille avec la rime et le couplet :

Je vois
dans sa pupille hallucinée
le vertige immense et l'abysse
le souvenir empoisonné
la peau
d'une femme-enfant et ses vices

Je vois
dans sa pupille hallucinée
la blonde insidieuse et superbe
qui venait après le dîner
jouer
de son Mont de Vénus imberbe

Je vois
dans sa pupille hallucinée
la blonde insidieuse et sublime
mais c'est toi que je vois ma damnée
c'est toi
qui viens me jeter dans l'abîme (TA11)

Devant l'armada des frigos
bourrés de ces soldats sodas
j'attends un peu comme un gigot
Dehors c'est l'été bermuda
peau rouge anglaise et marengo
comme à Sarlat-la-Canéda

Puis dans le ron-ron des moteurs
une voix derrière un rayon
une voix « Z'avez pas du beurre ? »
prend d'assaut tous mes pavillons
J'écoute et la verte liqueur
a goût de miel et d'aiguillon

C'est elle...

J'avale et ma langue caillou
cherche un peu de salive au mi
lieu des vins rosés du Poitou
melons sodas glacés *asti*
spumante. Mais la voix miaou
miaule encore un soupçon « Merci » (TA26)

La poétique de Bizac renvoie à l'étymologie grecque du mot : *poiësis*, « création ». Il crée avec la langue et ne cesse de la raviver à sa manière. Le langage de ses pièces devient à son tour un lieu de réflexion et de développements critiques ; bref, un lieu de distanciation.

4.2. Épicité dans la narration

Une autre grande caractéristique du théâtre épique est d'amener des éléments narratifs dans le langage théâtral. La narration prend le pas sur l'action, sur les dialogues directs. Les personnages racontent les événements et ne les

vivent plus en direct, ils sont plus réflexifs et passifs. Le spectateur entre moins facilement dans l'action puisqu'un narrateur joue l'intermédiaire entre lui et l'action. Aux voix et aux actions univoques et claires du théâtre aristotélicien, le théâtre contemporain oppose des voix multiples et où l'acte de raconter est mis en évidence. La narration chez Bizac est très présente et elle semble se faire dans des espaces peu définis, parfois hors du temps. Le narrateur reste au même endroit mais fait voyager le spectateur et change le décor par sa parole, son récit. Les personnages nous racontent la pièce davantage qu'ils la jouent.

Rouvrir la scène origininaire du drame, la désencombrer de l'hyperdramaticité du dialogue de théâtre bourgeois. Laisser une autre voix que celle des personnages se frayer un chemin. Non point celle du « sujet épique » à la Szondi, qui est encore une voix trop maîtrisée et, finalement, trop abstraite, mais la voix hésitante, voilée, bégayante du rhapsode moderne.¹³⁵

Toutes ces expériences choisissent de raconter l'événement, au lieu de le montrer : la *diégésis* se substitue à la *mimésis*, les personnages exposent les faits au lieu de les dramatiser¹³⁶

Voix du questionnement, voix du doute, de la palinodie, voix de la multiplication des possibles. Voix irrégulière qui embraye, débraye, se perd, erre tout en commentant et en problématisant...Voix de l'*oralité* dans le moment même où elle *déborde* l'écriture dramatique.¹³⁷

Toutes ces alternatives au drame classique, mettent en avant la voix de l'auteur, le fait que cette voix n'est que la construction jamais achevée d'un point de vue. Le contact entre les acteurs et la salle se fait plus franc en de nombreux endroits et les mises en abîme plus fréquentes.

En substituant radicalement à l'acteur, qui incarne un personnage, le conteur, qui témoigne pour tout un univers¹³⁸

Pourtant, la présence de la narration sous forme chorale ou monologique dans un théâtre contemporain séduit par le théâtre-récit ou le récit scénique, traduit son désir renouvelé d'unir histoire (fable), histoires (récits de vie) et Histoire¹³⁹

¹³⁵ SARRAZAC, 1999, p.201

¹³⁶ PAVIS, 2002, p.117

¹³⁷ SARRAZAC, 1999, p.202

¹³⁸ *Id.*, p.98

¹³⁹ FIX, 2009, p.156

Le texte de théâtre se fait parole et, à l'instar des conteurs, les personnages sont plus proches d'une interaction avec le public, le quatrième mur tombe. Didier Plassard parle d'une « réactivation du dispositif énonciatif »¹⁴⁰. Le théâtre ne doit plus faire illusion, il ne doit plus faire croire au spectateur qu'il assiste à une scène en direct et les ficelles de la narration peuvent se montrer. Les personnages commentent leurs actions, ils les discutent et les rejouent :

Le commentaire semble dès lors devoir faire irruption dans le drame comme un corps étranger, qui ne saurait trouver place sans difficultés dans la polyphonie du dialogue : quelle voix parmi des personnages en action pourrait s'en détacher pour venir la commenter ? Dans le deuxième numéro de *Théâtre populaire*, Barthes apportait une réponse à cette question, à travers une réflexion sur les « pouvoirs de la tragédie antique » : « Le chœur est la parole maîtresse qui explique, qui dénoue l'ambiguïté des apparences, et fait entrer le gestuaire des acteurs dans un ordre causal intelligible (...) »¹⁴¹

Chez Bizac, beaucoup de personnages s'introduisent, se présentent au spectateur et font référence au fait qu'ils sont des personnages jouant dans une pièce. La métathéâtralité est bienvenue dans un théâtre de la distanciation :

je marchais dans la rue
c'est un souvenir (CD17)

Günther :
Je suis Günther
l'homme à la caméra
(...)
Sacha :
Sacha
la femme au peigne (TARM9)

Dans *Tartare* la narration change souvent en fonction de la mémoire des différents protagonistes. Cela souligne l'aspect aléatoire des fictions, des histoires. Ailleurs, dans *Le Prince de la Pluie*, deux personnages narrateurs se disputent la version de l'histoire qu'ils racontent :

AÏCHA : Ounzar regarda son père et, en voyant ses yeux, il comprit qu'il allait faire mourir ses parents de honte et de chagrin.

¹⁴⁰ PLASSARD, in DANAN (dir.), 2002, p.243

¹⁴¹ KUNTZ, in SARRAZAC (dir.), 2001, p.29

OUNZAR : Ma mère est déjà morte. Et ce n'est ni la honte ni le chagrin qui l'ont emportée. D'ailleurs, dans ton histoire tu te trompes, ce n'est pas elle qui m'accompagne lors de mon premier jour d'école, c'est toi Maïcha. Toi et ma sœur Sakina. Tu as oublié ? ...

Le fait que le spectateur assiste à une narration est donc parfois accentué. Par exemple, lorsque les personnages vivent des événements qu'ils n'ont pas vécus étant vivants. Dans *Un peu de lait*, Elle demande à Lui de lui raconter une histoire d'amour avec sa sœur jumelle (qu'elle n'a pas connue puisqu'Elle est morte à l'état de fœtus). Dans *Cirk'Ikar*, Didi et Popo se battent sur ce qui peut ou pas apparaître dans l'histoire de l'autre :

Didi :
Pas de taureau Popo !

Popo :
Comment ça Didi ?

Didi :
Pas de taureau j'ai dit
Je suis Didi
la déesse chasseresse
Et les animaux sauvages
c'est mon rayon
mon rayon à moi Popo
Alors pas question que
dans ton histoire
y'ait le plus petit taureau turgescent qui tienne
Pas de taureau Popo
J'ai dit ! (C122)

De même, dans *Histoire de l'enfant qui*, l'un des personnages vient du « fond du ventre » de l'autre et lui fait se souvenir de choses qu'il a vécues :

Un :
Ecoute
Je serais celui au fond de toi

Deux :
Quoi ?

Un :
Au fond de ton ventre
Celui au fond de ton ventre

Deux :
Au fond de mon ventre ?

Un :
Oui
c'est ce que je serais

Deux :
Ce qui est au fond de mon ventre me regarde

Un :
Et bien voilà
je te regarde
Je te regarde et j'attends

(Un temps.)

Deux :
Tu attends quoi ?

Un :
Que tu retrouves mon nom

Deux :
Je l'ai perdu ?

Un :
Oui
Je suis au fond de ton ventre
et tu ne sais plus mon nom (HQ2)

Le titre de la pièce lui-même suggère une narration multiple : *Histoire de l'enfant qui* est une phrase inachevée. À l'image de l'ensemble de la pièce, le titre sous-entend toutes sortes d'histoires possibles. Dans la pièce, *Un* joue différents personnages, il change plusieurs fois brusquement de nom et entraîne *Deux* à se souvenir des différentes personnes qu'il incarne :

Un : *(l'interrompant, avec douceur)*
Je serai celle qui se voulait en cendres

(Un temps. Trouble de Deux.)

Deux :
Ça ne veut rien dire

Un :
Cherche bien
Je suis discrète
Légère comme la cendre
Pourtant je suis bien là

Deux :
Je sais bien
Tu es là
Qu'est ce que tu racontes ?
C'est quoi cette histoire de cendres ?

Un :
Je suis morte

Deux :
Tu es sûre ?

Un :
Morte morte

Deux :
Maintenant que tu le dis...
Parfois j'oublie
j'oublie que tu n'es plus là
(*Un temps. Bref.*)
Quand même...
une tombe c'est joli
on met des fleurs tout ça
Et puis on peut jouer aux cartes
Alors cette idée de te vouloir en cendres...(HQ11)

Comme dans un jeu d'enfants, ils endossent tour à tour des rôles. À la fin, *Deux* ne peut plus s'arrêter de jouer et il continue sans *Un* à chercher des personnes au fond de lui-même. Une fois arrivé au bout de la liste des gens qui l'habitent, il rencontre le désir de raconter sa propre histoire (Annexe II. Extrait 8). Il se dégage de cette pièce une thématique du « fond de l'individu ». Un personnage contiendrait une multitude de personnalités au repos à l'intérieur de lui prêtes à émerger et à se raconter. Dans *Tartare. IV. Alice* aussi, les personnages parlent du fait qu'ils doivent faire sortir quelque chose d'eux, ils sont pluriels et font exister une multiplicité d'êtres.

La figure se déploie en un personnage pluriel. Du même coup, elle arrache le spectateur à la contemplation morbide d'une destinée individuelle ; Elle balise le chemin qu'il nous reste à parcourir pour nous émanciper de tout ce que nous continuons obstinément de prendre pour fatalité¹⁴².

¹⁴² SARRAZAC, 1999, p.89

La choralité des personnages leur donne une dimension contradictoire et par conséquent authentique. En ce sens, Ryngaert dit que le caractère au sens classique n'existe pas ; une âme n'est jamais exempte d'incohérences.¹⁴³ La « fouille » de l'individu amène aussi beaucoup de souvenirs dans les propos des personnages. Dans *Cirk'Ikar. II. Le grand dedalus*, Didi fait se souvenir à Popo :

Souviens-toi
Toi
tout petit
la Mer du Nord
le sable dans les yeux
les plages
souviens-toi
les plages
longues
belles
à perdre la vue
Et toi
tout petit
toi et ton petit filet
toi et ton petit seau (CIR23)

Ces souvenirs créent des échappées dans les récits. Le temps que dure le souvenir, le spectateur est plongé dans une autre dimension, un autre espace, un autre temps. La narration permet davantage de bonds que l'action directe, elle est plus souple. Outre, la choralité qu'un seul personnage peut contenir, Bizac crée un chœur dans l'une de ses pièces, *Tartare. C'est le Chœur des Morts*.

Le chœur moderne a subi bien des métamorphoses, de sorte que loin de constituer une forme identifiable et normée, il se prête désormais tant sur le plan esthétique que politique à des pratiques et à des interprétations très diverses.¹⁴⁴

En plus de jouer différents rôles dans les différentes histoires que les occupants du Tartare se remémorent, ce chœur a une fonction socratique. Il pousse les personnages autour de lui à parler, à raconter leur histoire, l'histoire de leur mort. Selon Bizac, « il y a tout un travail sur le chœur des morts qui peut ne pas être d'accord avec ce que raconte le personnage. Mais, le plus important, c'est

¹⁴³ RYNGAERT, in SARRAZAC (dir.), 2001, p.87

¹⁴⁴ FIX, 2009, p.155

de raconter. Si on ne raconte pas, on est mort. C'est un peu la réalité du comédien. Disparaître, c'est aussi disparaître du souvenir des gens. Donc, c'est aussi un travail de l'ordre de l'empreinte, de la trace, de la mémoire »¹⁴⁵. Dans la première partie, le *Chœur des morts* joue un chœur de mouettes qui a assisté à la mort des amants. Les mouettes titillent les autres personnages pour qu'ils racontent leurs morts. Elles-mêmes sont mortes et tentent de se souvenir de l'ordre dans lequel les événements se sont passés avant leur mort. Le chœur se distingue des autres personnages au cours des dialogues. Dans la première scène, l'homme et la femme se parlent l'un à l'autre sans donner d'attention aux respirations et aux interventions du chœur, sauf à la dernière réplique :

Quant à vous votre tour viendra
Nous sommes au début de l'histoire
et le début ne vous concerne pas
Assis ! (TART4)

Bizac fait parler les membres du chœur de manière dissonante et ajoute ainsi à la multiplicité physique des personnages, une multiplicité verbale, une parole chorale :

Un temps. Chaque membre du Chœur des Mouettes, brusquement, comme pour être certain qu'on ne leur coupe pas la parole une quatrième fois. Les mouettes répètent plusieurs fois, et de manière désordonnée :

Je suis une mouette
Je suis une mouette... (TART4)

(certaines mouettes continueront à dire « A O U I E » au cours du passage suivant – mais pas ensemble – dissonance) (TART14)

Dans *Tartare. IV. Alice*, les employés qui sont autour d'Alice jouent aussi de leur choralité : « Rires étouffés. « Alice alice lice ». Sifflements du « ce » » (TART50). Dans *Cirk'Ikar*, le chœur des « je suis » à la fin de la pièce se constitue d'une série de témoignages de sans-papiers. Ils contribuent tous, par leurs expériences différentes à dénoncer une réalité commune. « Le chœur est un

¹⁴⁵ WYNANTS, 2005

groupe homogène de danseurs, de chanteurs et récitants prenant collectivement la parole pour commenter l'action à laquelle ils sont diversement intégrés »¹⁴⁶. L'usage de chœurs avait nettement diminué dans le théâtre classique, puis naturaliste¹⁴⁷. Dans le théâtre contemporain, son rôle distanciant ne gêne plus.

En séparant les parties les unes des autres et en intervenant au milieu des passions avec son point de vue apaisant, le chœur nous rend notre liberté, qui autrement disparaîtrait dans l'ouragan des passions.¹⁴⁸

Le chœur prolonge la présence du spectateur sur scène. Il y joue le rôle du spectateur, pose des questions, développe un avis critique qui sort le spectateur de sa passivité.

¹⁴⁶ PAVIS, 2002, p.44

¹⁴⁷ *Id.*, p.45

¹⁴⁸ SCHILLER, cité par PAVIS, 2002, p.46

Conclusion

L'analyse des procédés de distanciation utilisés dans le théâtre de Bizac a montré que ceux-ci prennent de nombreuses formes. Bizac invente des variations du concept brechtien et innove. La distanciation, dans ses textes, cohabite avec d'autres procédés théâtraux. Nous nous sommes limitée à l'étude de la distanciation. En partant de l'étude des procédés de distanciation, nous avons trouvé une sorte d'essence de l'écriture de Bizac. Lors d'une conférence donnée cette année à Flagey, Gao Xingjian a déclaré que l'écrivain doit rester fidèle à lui-même et non à un discours politique ambiant s'il veut que son œuvre traverse les époques. C'est ce que Bizac fait en jonglant avec les formes théâtrales du passé, du présent et son imaginaire pour composer son propre univers théâtral. Ses pièces sont agilement constituées et leur structure joue avec notre perception de la réalité, nous donne à voir notre monde autrement. Habilement révolutionnaire, Bizac transmet son esprit critique au spectateur. La manière dont il travaille convie le spectateur à être actif pendant la représentation. Nous avons montré que les fables que Bizac crée sont autonomes par rapport à la réalité grâce à leurs structures élaborées. Les problématiques réelles qu'elles mettent en scène paraissent lointaines puisqu'elles sont actualisées dans une réalité autre, fictive. Le spectateur reçoit un sursis vis-à-vis de son monde et est invité, le temps d'une représentation, à réfléchir de loin à une autre réalité, subtilement proche de la sienne. D'une part, la fragmentation des textes de Bizac implique un manque de linéarité dans la manière dont est exposée l'intrigue et cela donne au spectateur un rôle d'assembleur. D'autre part, ses pièces abordent la réalité de manière détournée ; elles déforment le réel et accentuent certains de ses aspects en vue d'y sensibiliser et de responsabiliser le spectateur. Enfin, le langage que Bizac élabore dans ses pièces sert également sa volonté de conscientiser le spectateur par sa poéticité et sa matérialité. Tous ces éléments font la richesse des textes de Bizac à première vue très simples. Nous espérons que notre travail aura donné le goût au lecteur de l'analyse structurale et qu'ils s'amuseront à leur tour à regarder les pièces de Bizac sous tous les angles.