

Faculté de philosophie, arts et lettres

Paul Pourveur entre deux eaux. De l'éclatement du sujet à l'unité dans la multiplicité

Analyses d'Aurore boréale, Contusione à minima, Des mondes meilleurs, La Minute anacoustique et Venise

Auteur : Arnaud Lemaire

Promoteur : Pierre Piret

Année académique 2024-2025

Master en arts du spectacle, finalité spécialisée pratiques et métiers du théâtre

Déclaration sur l'honneur, mémoires/TFE de la Faculté de philosophie, arts et lettres, UCLouvain

Je déclare qu'il s'agit d'un travail original et personnel, que toutes les sources référencées ont été indiquées dans leur totalité et ce, quelle que soit leur provenance, et que l'utilisation des outils d'intelligence artificielle est conforme aux consignes générales d'utilisation publiées par l'UCLouvain et disponible à cette adresse :

<https://cdn.uclouvain.be/groups/cms-editors-p1/portail/reglement/Consignes-ChatGPT-version-etudiante.pdf?itok=SebXXm87>

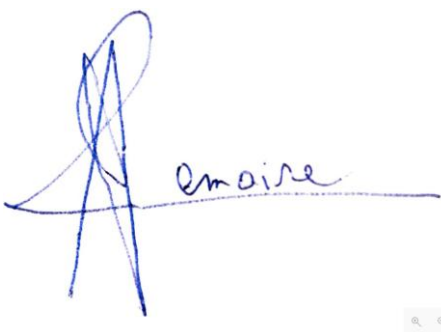
Je suis conscient·e que le fait de ne pas citer une source, de ne pas la citer clairement et complètement, de ne pas annoncer dans une partie spécifique en début du mémoire l'utilisation que j'ai faite des outils d'intelligence artificielle ou de les utiliser de manière contraire à ce qui est prévu dans la note institutionnelle constituent des irrégularités graves au regard du Règlement des études et des examens de l'Université catholique de Louvain (Chapitre 4, section 7, article 107 à 114) au sein de l'Université. J'ai notamment pris connaissance des risques de sanctions académiques et disciplinaires encourues.

Au vu de ce qui précède, je déclare sur l'honneur ne pas avoir commis de plagiat ou toute autre forme de fraude et de n'avoir pas utilisé les outils d'intelligences artificielles en dehors de ce qui est accepté à l'UCLouvain.

Nom, Prénom : Arnaud Lemaire

Date : 12 aout 2025

Signature de l'étudiant·e :

A handwritten signature in blue ink, consisting of a stylized, overlapping loop followed by the name 'Lemaire' written in a cursive script. A horizontal line extends from the end of the signature.

Pour réaliser de grandes choses, deux choses sont nécessaires : un plan, et pas assez de temps.

Léonard BERNSTEIN

Remerciements

Nous tenons à remercier Pierre Piret, pour tous ses enseignements, pour la découverte qu'il nous a fait faire, pour un son oreille tendue, simplement.

Nous remercions également nos parents, pour leur soutien indéfectible, Martin, pour ses espaces structurants, Iulia, pour sa présence bienveillante, ainsi que tous nos proches, pour leur proximité.

Abréviations

Afin de ne pas encombrer la lecture de trop nombreuses notes de bas de page, les œuvres du corpus principal seront identifiées par une abréviation suivie du numéro de page de l'édition employée, entre parenthèse, après chaque extrait :

Paul POURVEUR, *Aurore boréale* : AB

Paul POURVEUR, *Contusione è minima* : CM

Paul POURVEUR, *La minute anacoustique* : MA

Paul POURVEUR, *Des mondes meilleurs* : MM

Paul POURVEUR, *Venise* : V

Normes orthographiques

Si l'entièreté du présent mémoire est rédigée selon les recommandations de la réforme orthographique de 1990, nous nous sommes de surcroît permis de les appliquer, par souci de cohérence et de lisibilité, aux différents extraits cités.

1. Introduction

1.1. Problématique

*il me semble que là où tu es tout
est... je ne sais pas comment dire...
inconsistant, fluctuant... des sables
mouvants où l'on s'enfoncé...*

Nathalie SARRAUTE, *Pour un oui ou pour un non*

Comment aborder et caractériser une œuvre apparemment aussi éparse que celle de Paul Pourveur ? Comment ramasser la pensée de l'auteur, lui donner une ligne de cohérence, une logique face à l'ensemble abscons, sinon opaque, que constitue non seulement son œuvre prise en entier, mais également chacune de ses pièces, chacun de ses textes ? Car la question de la complexité ne semble cesser de s'imposer à nous. Faut-il jeter un œil à la presse afin d'y retrouver semblable constat : une représentation de *L'Abécédaire des temps (post)modernes* flirtant avec « fatigue », où le besoin d'un entracte et d'un résumé explicatif s'impose, indiquant les « limites » du système narratif d'un « texte trop redondant »¹ ; un « texte en mille-feuilles savant »². Faut-il se pencher sur les commentateurs universitaires et artistes afin de conforter le constat : le metteur en scène dudit spectacle, Michaël Delaunoy demandant à l'auteur le « mode d'emploi »³, Pierre Piret soulignant « [l']apparence multiple de l'œuvre »⁴. Faut-il lire les écrits mêmes de Paul Pourveur afin d'entériner ce constat : « dramaturgie nomadique », « fragmentation », « réalité virtuelle, cyberréalité, hyperréalité, réalité par proxy, *ready-made*, réalité simulée, [...] réalité comme un champ de bataille »⁵, « incertitude », avancée dans le temps comme « avancée dans la complexité »⁶, etc. Les exemples, donc, ne manquent pas, et l'on pourrait être tenté de s'arrêter à cette seule complexité, rangeant Pourveur dans la catégorie des auteurs baroques... Cependant, et nous pouvons l'observer au nombre d'occurrences du mot *réalité*, le problème ne tient pas d'un gout purement textuel, gratuit, pour le complexe. Il y a, en effet, une véritable volonté chez Paul Pourveur de rendre compte des problèmes du

¹ JADE Christian, *RTBF actus*, 19 mars 2009 [en ligne : <https://www.rtbef.be/article/abecedaire-des-temps-modernes-de-paul-pourveur-critique-et-interview-7762085>].

² MAKEREEL Catherine, *Le Soir*, 9 mars 2016 [en ligne : <https://www.lesoir.be/29788/article/2016-03-09/la-politique-dans-le-meilleur-des-mondes>].

³ MAKEREEL Catherine, *Le Soir*, 1^{er} octobre 2008.

⁴ PIRET Pierre, présentation de *Survivre à la fin des Grandes Histoires*, Carnières, Lansman, coll. « Chaire de Poétique », 2015, p. 7.

⁵ POURVEUR Paul, « Une histoire consistante », dans *Études théâtrales*, 2008, n°102-103, p. 83.

⁶ POURVEUR Paul, « Comment j'écris », dans *Alternatives théâtrales*, 1999, n°61, p. 28.

« temps présent »⁷ ; si complexité il y a, c'est avant toute chose au sein de notre réalité (réalité matérielle et triviale, réalité affective, réalité géopolitique, réalité scientifique...) qu'elle semble s'être logée. Nous serions dès lors toutes et tous à la fois issus de cette complexe réalité, et immergés – voire noyés – dedans. À l'image de ce que les critiques et comptes rendus de presse indiquaient, une sorte d'opacité viendrait nous faire buter, quelque chose se cacherait à nous, nous maintiendrait dans une stupeur, sinon une incompréhension. Mais, né et plongé dans l'inintelligible, dans la perspective d'un défaut d'intelligence, de savoir, comment l'être humain, l'*Homo sapiens*, pourrait-il se faire une place ? N'y a-t-il pas un déficit naissant de la complexification de ce que nous pourrions penser être la chose la plus élémentaire, la réalité ?

Corrélativement à ce foisonnement, et paradoxalement, une forte impression de mélancolie, de réduction et de précarité de la condition humaine se dégage de la lecture des pièces de Paul Pourveur. À priori plus paradoxale est la présence inévitable d'épisodes, de tons, voire de simples phrases ou mots, porteurs d'humour. Ce comique bien particulier qu'est l'humour (nous en aborderons au chapitre 3 les spécificités), nous le traiterons tant comme contraire de cette précarité, comme lutte, que comme binôme obligé, lui-même précaire. Dans notre corpus d'étude, constitué de *Venise* (1992), *La Minute anacoustique* (1996), *Aurore boréale* (1999), *Contusione è minima* (2004) et *Des mondes meilleurs* (2016), nous côtoyons effectivement des personnages à l'identité au mieux frileuse, à la corporéité défaite, aux pensées emmêlées, pris entre le déploiement infini des possibles et l'impossibilité d'en réaliser le moindre :

La dramaturgie nomadique est une sorte d'apparition, une entité naïve et vulnérable, un duplicata incomplet d'un monde qui n'existe peut-être même pas.

La dramaturgie nomadique semble être la dramaturgie de la disparition. La structure et les personnages sont comme noyés dans ce réseau gigantesque mais se battent contre leur disparition. Une envie quasi attendrissante d'exister subsiste – ce qui donne aux textes des accents mélancoliques et nostalgiques.⁸

Tous les enjeux liés à cette impression se cristallisent sous ce que Pourveur nomme la « dramaturgie nomadique » : face à un monde qui, par son inaltérable complexification, devient opaque jusqu'à en remettre en cause sa propre existence, devient un « réseau gigantesque » où le sens (et l'essence) est abandonné au profit des sens et d'un certain relativisme de la vérité,

⁷ PIRET Pierre, *Ibid.*, p.6.

⁸ POURVEUR Paul, « Une histoire consistante », *op. cit.*, p. 87., repris dans *Survivre à la fin des Grandes Histoires*, *op. cit.*, p.83.

les êtres humains sont comme menacés de dissolution, privés qu'ils et elles sont de toute assise absolue, de toute assise identificatrice. Rien n'est acquis, et tout – jusqu'à leur être profond – tend à s'évanouir sous les mille couches d'une réalité en « mille-feuilles ». C'est, à ce titre, que nous pouvons nous attarder sur la définition de la précarité (via l'adjectif *précaire*)⁹ :

A. DR. Qui n'est octroyé, qui ne s'exerce que grâce à une concession, à une permission toujours révocable par celui qui l'a accordée.

B. 1. [En parlant d'une réalité abstr.] Dont on ne peut garantir la durée, la solidité, la stabilité; qui, à chaque instant, peut être remis en cause.

2. [Dans le domaine concr.] Dont on ne peut garantir la solidité, la durée; qui n'est pas sûr.

Ces définitions, ne reprenant pas l'acception que le concept a pris dans les sciences sociales¹⁰, convergent vers un état des choses « aléatoire, incertain, instable, passager », pour reprendre les synonymes donnés de la définition B.1., et que nous pouvons aisément relier à la dramaturgie nomadique, dans un perpétuel déplacement, loin de toute fixation quelle qu'elle fût. En outre, cette réalité étant composite, il nous apparaît dès lors à propos de retrouver une hétérogénéité thématique d'une œuvre à l'autre (voire au sein d'une seule œuvre) : mécanique quantique (*Aurore boréale*), biologie (*Venise*), politique (*Des mondes meilleurs*), violences sexuelles et de genre et guerres (*Contusione è minima*), relativité (*Aurore boréale*, *La minute anacoustique*), etc. ; ainsi qu'une hétérogénéité formelle dans chaque œuvre : goût pour la fragmentation, le microtableau (succession de micro-scènes sans lien logique apparent), l'achronologie (mélange ou éclatement de la temporalité), la récursivité et l'itération (répétitions de mêmes motifs, effets de boucle), l'acausalité (éclatement d'une action unie), la superposition (entremêlement de différents discours)¹¹, entremêlement des discours, des lieux et temporalités, etc. En ce qui concerne la diversité discursive, nous pouvons relever le recours fréquent, au sein même d'un texte dit « dramatique », de formes dites « poétiques », où le narrateur ou la narratrice, externes ou non à « l'action » (notion éminemment problématique, qui sera questionnée plus bas), se perd (mais tous les personnages ne se perdent-ils pas ?) en un moment d'évasion, sorte de monologue ou soliloque, de formes dites « didactiques » où le ton

⁹ « Précaire », dans *Trésor de la langue française informatisé* [en ligne : <https://www.cnrtl.fr/definition/pr%C3%A9caire>]

¹⁰ Voir WRESINSKI Joseph, « Grande pauvreté et précarité économique et sociale », dans *Journal officiel de la République française*, 1987, n°6, [en ligne : <https://www.lecese.fr/sites/default/files/pdf/Rapports/1987/Rapport-WRESINSKI.pdf>].

¹¹ Voir WERTZ Maryvonne, *Introduction au théâtre de Paul Pourveur* [mémoire], Louvain-la-Neuve, UCLouvain, 2004.

semble davantage à l'explication, à l'affirmation d'une thèse, d'interruptions presque systématiques des fils de pensées par des éléments de l'environnement concret, par des commentaires triviaux ; d'appel tant thématique que formel à la mécanique quantique – référence qui traverse pièces et écrits réflexifs. Nous le voyons, la multiplicité fait partie intégrante de la dramaturgie *pourveurienne* : nous employons le terme *multiplicité* en un sens très particulier, afin d'une part de le distinguer de la notion, entendue au sens purement péjoratif, de chaos, confusion, incohérence, éclatement, et d'autre part d'étayer une réflexion à partir d'elle, et d'en montrer par la suite la fécondité, au-delà de la perte que semble entraîner la complexification de la réalité.

Résumons : un rapide parcours de l'œuvre de Paul Pourveur nous permet d'aller plus loin que la seule hétérogénéité. Notre point d'entrée a été la sensation d'une précarité humaine née de l'inflation de la réalité (tous deux mis en évidence par l'auteur), contrée et gonflée par des notes constantes d'humour, venant donner, en filigranes, une possibilité *autre*, quoique ambivalente, par rapport à la mélancolie. Dans cette inflation des formes et discours à laquelle participe l'humour, nous est toutefois apparu plus prégnant un certain discours sur – et à partir de – la mécanique quantique, au-delà de son seul aspect thématique : bien au-delà d'exposés scientifiques, il s'agit de possibilités de modélisations autres et de développement de nouvelles formes, dès lors que notre réalité se trouve affectée, bouleversée par cette science : « Avec le peintre Cézanne et les scientifiques Werner Heisenberg et Niels Bohr, les fondateurs de la mécanique quantique, une nouvelle approche de la réalité voit le jour. »¹², et cette réalité « n'existe que lorsqu'elle est observée, mais l'observation perturbe ce qui est observé. Le fait d'observer quelque chose le fait exister, mais le change en même temps. » (AB, p.34). À cette réalité appréhendée comme aporie vient se joindre une nouvelle manière d'être, donc de percevoir, de dire, et de faire. Ce faisant, l'aporie première doit se résorber en toute logique, car l'impasse qu'elle suppose s'estompe face à une voie *autre* qui se dessine.

C'est alors qu'une problématique peut se dégager, tentant de rendre compte de la double démarche de la dramaturgie *pourveurienne*, qui, partant d'un postulat postmoderne de rupture, de crise, de précarité, et essayant d'en rendre compte par la force fragile de l'humour, par la multiplication des points de vue et les discours sur la multiplication, nous fournit un chemin (mais un chemin parmi tant d'autres) pour survivre à cette fin annoncée des grandes histoires.

¹² POURVEUR Paul, *Survivre à la fin des Grandes Histoires*, Carnières, *op. cit.*, p.32.

Identification faite de la problématique, il nous reste, avant de rentrer dans le vif de l'analyse, à éclaircir différents points : une contextualisation rapide du parcours et de l'environnement de Paul Pourveur nous semble essentielle¹³, afin de préciser concrètement ce « temps présent » auquel il accorde une importance manifeste. De plus, comme l'explique Olivier Neveux dans *Contre le théâtre politique*¹⁴, tout acte de théâtre est acte politique, c'est-à-dire acte ancré dans une réalité et un contexte donnés et qui porte presque inexorablement un message à ce propos. Cette contextualisation sera l'occasion d'une réflexion plus large sur la notion de (post)modernité, à laquelle il souscrit : « Soyons postmodernes (à défaut d'être nostalgiques) »¹⁵, et de crise. Ensuite, nous exposerons la méthode employée pour le travail, avant de consacrer quelques pages au corpus choisi : résumés, justifications, implications dans les chapitres suivants. Le dernier sous-chapitre de l'introduction rendra compte de l'état de l'art. Les parties analytiques suivront en trois chapitres, dédiés respectivement aux notions de précarité et de crise du personnage, d'humour, et de multiplicité, ce dernier chapitre étant subdivisé en une partie portant sur la science et le théâtre, et une autre portant sur le multiple.

1.2. Crise et postmodernisme

Aujourd'hui, la crise est permanente. Et la crise est partout : crise économique, crise des migrants, crise du logement, crise du couple, crise des éleveurs, crise de l'euro... c'est l'enlisement perpétuel. [...]c'est un état permanent.

MM, p.36

Paul Pourveur est né en 1952 à Anvers, de parents francophones, et sera scolarisé dans une institution néerlandophone, tout en restant plongé dans un univers familial francophone. Après des études de montage (1972-1976), il devient scénariste pour la BRT, renommée entre-temps VRT (télévision publique flamande) et pour VTM (1980-1997). C'est à cette époque (1985) qu'il commence l'écriture théâtrale, qu'il poursuivra, au fil des commandes (une tradition flamande), jusqu'à *Des mondes meilleurs*, dernière pièce en date (2016). Au-delà de son parcours proprement dit et de la seule anecdote biographique, c'est cette première

¹³ Nous ne nous intéresserons qu'aux implications de ce contexte, sans entrer aucunement dans la biographie. À ce propos, voir, entre autres, WERTZ Maryvonne, *op. cit.*

¹⁴ NEVEUX Olivier, *Contre le théâtre politique*, Paris, La Fabrique éditions, 2019.

¹⁵ POURVEUR Paul, *op. cit.*, p. 98.

ambivalence de la langue, soulignée tant par les commentateurs¹⁶ que par lui¹⁷, qui retient notre attention, et qui inscrit Paul Pourveur au « croisement de plusieurs cultures »¹⁸, à une époque où les conflits linguistiques, la question communautaire prennent de plus en plus d'importance – sûrement l'affaire de Louvain (que l'histoire wallonne retient sous le nom *Walen buiten*, « les Wallons dehors » tandis que la flamande sous le nom *Leuven Vlaams*, « Louvain flamande ») de 1968 en est-elle la cristallisation la plus marquante. Plus encore, cette double inscription, au lieu d'exacerber l'une ou l'autre des deux appartenances linguistiques, semble au contraire les miner toutes deux (nous soulignons) :

Sans vouloir être déterministe, du fait de mon bilinguisme, mon rapport au néerlandais ou au français est assez *distant*. Je ne maîtrise pas ces deux langues comme un vrai néerlandophone ou francophone. Je ne sais pas non plus quelle est ma langue maternelle. [...] Je suis devenu, en quelques sortes, comme un *touriste* dans les deux langues.¹⁹

Il y a, par ce contexte belgo-belge, une problématisation de la question de l'identité, et l'apparition d'une sorte de fissure en son sein. À côté de cela, c'est également un sentiment de « fin des choses »²⁰, de « fin du monde »²¹ qui marque l'environnement de l'époque : angoisse permanente de guerre nucléaire en pleine guerre froide, chute du mur de Berlin amenant à un espoir illusoire de développement des démocraties, de fin généralisée des guerres, guerre de Bosnie-Herzégovine s'invitant par les médias toujours plus présents jusque dans les foyers – une guerre aussi proche qu'insaisissable –, passage au numérique et au virtuel²², etc. C'est par ces nombreux exemples que Pourveur traduit cette idée de « rupture »²³ de laquelle émane sa poétique. À cela, peut-on ajouter la crise des identifications et le « délitement du symbolique » liés, entre autres, à la prééminence d'un certain discours de la rationalité scientifique, tels que décrits par Élisabeth Castadot, qui se base sur l'analyse de Jean-Pierre Lebrun²⁴, la crise de la représentation soulevée par Daniel Bougnoux²⁵, qui n'est ni étrangère à l'immixtion des médias

¹⁶ Voir PIRET Pierre, *op. cit.* ; SIREUIL Philippe, « L'écrivain, dubitatif amoureux », dans POURVEUR Paul, *Des mondes meilleurs suivi de Shakespeare is dead, get over it !* (traduction du néerlandais par Alain BORLÉE, An BOTTERMAN, Danielle LOSMAN et Paul POURVEUR), Carnières, Lansman, 2016, pp. 5-6.

¹⁷ Paul POURVEUR, *op. cit.*, pp. 41-42.

¹⁸ *Ibid.*, p.42.

¹⁹ *Ibid.*, pp. 47-48.

²⁰ *Ibid.*, p. 13.

²¹ *Ibid.*, p. 14.

²² *Ibid.*, p. 70.

²³ *Ibid.*, p.13.

²⁴ CASTADOT Élisabeth, *Dramaturgies de l'humour dans le texte francophone contemporain. Détachement et connivence face aux malaises dans l'identification chez Grumberg, Benaïssa et Pourveur* [thèse], Louvain-la-Neuve, UCLouvain, 2013, pp. 90-97.

²⁵ BOUGNOUX Daniel *La crise de la représentation*, Paris La Découverte, coll. « Sciences humaines et sociales », 2019.

modernes dans notre perception du monde ni à la crise du langage surgie avant la moitié du XX^e siècle. Nous le voyons, le mot « crise » est, en effet, partout, et est la marque caractéristique de cette époque, et de la nôtre : « Qu'on le veuille ou non, nous vivons encore et toujours une époque postmoderne »²⁶. C'est, pour lui, « une époque marquée par la fin de ces systèmes d'explication du monde qui donnent un sens univoque aux sociétés humaine », où la société est désormais « orientée non par une quête identitaire unique, mais par l'acceptation de la multiplicité, non en manque de repères mais se situant en vis-à-vis de 100 000 repères [...] »²⁷. Si son affirmation d'affiliation au postmodernisme ne semble faire aucun doute, il conviendrait d'éclaircir ce à quoi renverrait une telle idée, associée à ce contexte particulier, et mise en relation avec tout procédé artistique, dès lors qu'elle s'érige en véritable principe d'écriture. En parcourant *L'ère du vide* de Gilles Lipovetsky²⁸, qui part du même postulat d'un essoufflement de l'individualité et du vide dans les sociétés contemporaines, l'on peut rencontrer des conceptions tout à fait analogues à celles de Pourveur : « ébranlement social, apparition d'un mode de socialisation et d'individuation inédit, en rupture avec les précédents »²⁹, individu devenu « cinétique »³⁰ qui « se désagrège en un patchwork hétéroclite, en une combinatoire polymorphe, image même du postmoderne »³¹. Tant les conséquences que les causes sont identifiées (nous soulignons) :

Avec l'univers des *objets*, de la *publicité*, des *médias*, la vie quotidienne et l'individu n'ont plus de pesanteur propre, annexés qu'ils sont par le procès de la mode et de l'obsolescence accélérée : la réalisation définitive de l'individu coïncide avec sa *désubstantialisation*, avec l'émergence d'atomes flottants évidés par la circulation des modèles et de ce fait *recyclables* continument.³²

Individus pris dans un réseau (constitué ici, entre autres, des médias, des publicités) qui menace de les « désubstantialiser », éclatement du sujet en « atomes », « recyclables », interchangeables. Plus fondamentalement, cet état de fait est dû à l'émergence, et l'hégémonie, du procès de personnalisation (par lequel c'est la personne, l'individu et sa possibilité de jouir pleinement de soi-même, qui deviennent les valeurs fondamentales), concept central dans l'ouvrage. Ce procès (terme employé comme synonyme de *processus* dans l'ouvrage), érigé

²⁶ POURVEUR Paul, *op. cit.*, p. 98.

²⁷ *Idem.*

²⁸ LIPOVETSKY Gilles, *L'Ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, 1986.

²⁹ *Ibid.*, p.7.

³⁰ *Ibid.*, p. 120.

³¹ *Ibid.*, p. 125.

³² *Ibid.*, p. 120.

contre celui de disciplinarité, d'autorité, qui faisait loi auparavant, tend de plus en plus à s'affirmer comme absolu, conduisant à « la personnalisation narcissique : la fragmentation disparate du moi, l'émergence d'un individu obéissant à des logiques multiples »³³ ; constat fortement semblable à celui de Jean-Pierre Lebrun, qui voyait la cause du délitement symbolique dans un certain rejet de l'autorité, d'une altérité absolue, désormais niée. Toutefois, déjà les convergences avec la poétique *pourveurienne* s'essoufflent ici : l'éclatement de l'individu est abordé de manière purement négative, et cette « cinétique », c'est-à-dire ce mouvement perpétuel, semble l'abandonner à la dérégulation absolue, alors que Pourveur met justement à l'honneur une dramaturgie nomadique, résolument cinétique. Par ailleurs, cette dimension éminemment critique envers une société dite narcissique et hédoniste (au sens courant, non pas philosophique) apparaît en porte-à-faux, de même que la critique de la tendance à surévaluer la rupture que constituerait la postmodernité (la postmodernité étant abordée comme une « radicalisation de la modernité » sans « innovation ni audace »³⁴, dont le caractère révolutionnaire s'est simplement évaporé en devenant global), tandis que la rupture constitue un point de départ manifeste chez Pourveur.

Ainsi, se rend-t-on compte de l'ambivalence de la notion. Si des parallélismes sont à faire, il serait malheureux de tenter d'assimiler ce point de vue du postmodernisme à celui de Pourveur. C'est à ce titre que le court – pour une notion aussi large – mais très pertinent article d'André Bertin³⁵ s'impose. Concédaient l'ambivalence du terme de postmodernité³⁶, il reprend une typologie fournie par Jürgen Habermas (bien que flexible et n'en manquant pas de souligner l'hétérogénéité au sein d'une même classification)³⁷, avant d'analyser plus en profondeur les tenants et aboutissants des divers penseurs du mouvement. C'est ainsi que, trouvant dans la philosophie de Hegel l'affirmation d'une conscience moderne, Habermas trace trois courants posthégéliens (hégéliens de gauche, hégéliens de droite et Nietzsche) qui donneront les courants postmodernes qui nous sont contemporains :

Actuellement, les *hégéliens de gauche* ont leurs successeurs dans les *philosophes de la praxis* : ceux qui défendent la modernité [...] ; les *hégéliens de droite* ont comme successeurs [...] les *néoconservateurs* [...], qui séparent modernisation sociale et modernité culturelle : ils sont *postmodernes*, en un premier sens, dans leur dévalorisation de la culture et de l'histoire. *Nietzsche* a comme successeurs les *postmodernes*, en un second sens, ou encore les *antimodernes* [...] qui radicalisent la critique de la raison. Apparaît enfin un nouveau courant,

³³ *Ibid.*, p.125.

³⁴ *Ibid.*, p. 118.

³⁵ BERTIN André, « Modernité et postmodernité », dans *Revue philosophique de Louvain*, 1991, n°81, pp. 84-112.

³⁶ *Ibid.*, p. 84.

³⁷ *Ibid.*, p. 93.

les *vieux-conservateurs*, refusant également la modernité dans son ensemble et prônant un néo-aristotélisme[...]³⁸

À nouveau, certaines conceptions correspondent, d'autres s'éloignent de ce qui transparaît de l'œuvre et des écrits de Pourveur : pas de passéisme, de volonté de retour à la nature ou au passé³⁹, pas de promulgation de la mort de la raison comme chez Albrecht Wellmer⁴⁰, pas de dissipation de l'autonomie individuelle au profit de tout impératif technique comme chez Richard Wollin⁴¹, etc. Il est intéressant de constater que le concept de postmodernité, même chez des auteurs qualifiés de postmodernistes, peut être rudement critiqué, comme chez Wollin et Habermas⁴² ; de même que des auteurs peuvent à leur tour être critiqués par d'autres, car considérés comme prolongeant une visée moderne en faisant subsister un « grand récit »⁴³ qui serait selon Pourveur un anachronisme. Car même cette idée de fin des grands récits est sujette à controverses :

Est-ce que nous ne sommes pas modernes ? [...] Se peut-il que "nous" ne racontions plus rien ? Ne "nous" racontons-nous pas, que ce soit avec amertume ou allégresse, le grand récit de la fin des grands récits. Est-ce qu'il ne suffit pas qu'elle pense selon la fin de l'histoire pour que la pensée reste moderne ? ⁴⁴

Si nous nous sommes premièrement attelé à faire apparaître les caractéristiques n'allant pas dans le sens de notre lecture de Pourveur, c'est pour rendre compte concrètement de la complexité de la pensée ainsi que de son foisonnement, qui semble parler pour ce qu'elle induit : une remise en question de l'unicité, de toute prétention à la vérité absolue. C'est dans cette optique que Berten souligne que la position de chaque auteur n'est qu'« une interprétation »⁴⁵ parmi d'autres, que l'« ambivalence [...] fait partie du concept même de postmodernité »⁴⁶, et que cette postmodernité, tout compte fait, dépend très étroitement de la conception de modernité à laquelle elle s'oppose, ou dont elle suppose le prolongement⁴⁷ ; aussi en est-il du « post » qui renvoie théoriquement à une fin, une rupture, une discontinuité, mais inévitablement à un après, une perspective, malgré tout, de continuité.

³⁸ *Ibid.*, p. 88.

³⁹ *Ibid.*, pp. 99-100.

⁴⁰ *Ibid.*, p.102.

⁴¹ *Ibid.*, pp. 105-106.

⁴² *Idem.*

⁴³ Ainsi en est-il de Richard Rorty qui « estime que Habermas nous propose encore, dans sa volonté de sauver la modernité, un "grand récit" »

⁴⁴ *Ibid.*, p. 101, citant LYOTARD Jean-François, *Le Différend*, Paris, Minuit, 1983.

⁴⁵ *Ibid.*, p.107.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 102.

⁴⁷ *Ibid.*, p.101.

Ceci étant posé, l'entreprise n'est pas unilatéralement négative, et nous pouvons approcher tout de même une définition positive d'une certaine conception de la postmodernité *pourveurienne*. S'il n'y a pas passéisme, son corollaire, la « mise en question de la croyance en l'Histoire » et l'« éclectisme (qui, philosophiquement, équivaut à une forme de relativisme) »⁴⁸ transpire par l'attachement de Pourveur à la déconstruction de la linéarité et de l'unité (du discours, du texte dramatique, du monde, du sujet) au profit de la fragmentation – et Berten d'évoquer les jeux de « collage », de « juxtaposition de tous les styles et de toutes les modes », d'intertextualité, de palimpseste, en bref, « c'est le "rejet ontologique du sujet plein traditionnel, du *cogito* de la philosophie occidentale" »⁴⁹. Si une critique pure et dure, comme on la retrouve chez Lipovetsky, de la société en général ne semble pas avoir lieu, c'est parce que Pourveur tente davantage de « mettre en doute toutes les oppositions constitutives de la modernité »⁵⁰, de se situer peut-être dans un *ailleurs*⁵¹, un entre-deux permanent⁵², voire, plus minime, un *plus tout à fait* : « Mais depuis 1927 [date du cinquième Congrès Solvay, qui porta principalement sur la mécanique quantique naissante], on sait que cette vision [déterministe, liée à une certaine modernité], n'a plus tout à fait cours. »⁵³ Cette dernière citation nous permet de souligner, car il en faut, un des traits généraux, partagés par Pourveur, des postmodernités : la contestation de « la confiance mise dans les progrès d'[une] rationalité [considérée comme] totalisante »⁵⁴. Il ne s'agit pas d'une négation rectiligne de la raison, mais un questionnement de notre rationalité imposée comme seul schème valable, qui prend toute son ampleur avec le développement de la mécanique quantique, qui viendrait mettre un terme un règne de la linéarité, de la causalité, de la recherche d'une certitude, toutes facettes incarnées par la mécanique newtonienne (aussi parle-t-on de science classique et moderne ou quantique, mais nullement de science postmoderne). De même qu'il semble malaisé de vouloir rattacher Pourveur à une seule critique d'un absolu déterminisme, modernité) afin d'en constituer un autre (seul indéterminisme, seule postmodernité), il n'est pas passé inaperçu le fait que ses textes soient assez éloignés d'une pure révolution formelle, d'une absolue postmodernité (ou postdramaticité, pour reprendre le terme discuté de Hans-Thies Lehman)⁵⁵ : nous y retrouvons

⁴⁸ *Ibid.*, p. 99. Nous reviendrons au chapitre 4.2. sur cette notion, souvent effrayante, de relativisme.

⁴⁹ *Idem.*

⁵⁰ *Ibid.*, p. 103.

⁵¹ Voir CASTADOT Élisabeth, « À la recherche d'un ailleurs, d'un temps, d'une connexité : Paul Pourveur de Venise à L'Abécédaire des temps (post)modernes », postface de L'Abécédaire des temps (post)modernes suivi de Venise, Bruxelles, Espace Nord, 2013, pp. 203-223.

⁵² POURVEUR Paul, *Survivre à la fin des Grandes Histoires*, *op. cit.*, p. 34 ; « Une histoire consistante », *op. cit.*, p. 85.

⁵³ POURVEUR Paul, « Comment j'écris », *op. cit.*, p. 28.

⁵⁴ BERTEN André, *op. cit.*, p. 108.

⁵⁵ LEHMANN Hans-Thies, *Le théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002.

des éléments traditionnels, tels que le dénouement, la subsistance de noms ou de désignations pour les personnages, la survivance d'un texte, construit et constitué de répliques, qui, bien que fragmenté, demeure « cadré par une structure traditionnelle qui est connue et reconnue par tous. »⁵⁶ – et, s'assumant pleinement comme auteur sur commandes, comme auteur de bureau, c'est comme s'il laissait sciemment de côté, ou à la responsabilité de la mise en scène, la problématique de ce tout aussi discuté « art à deux temps »⁵⁷, sans chercher activement à quitter la scène, le théâtre, sans se rapprocher de la performance ou du *happening*. Mais il convient toutefois – élément primordial – d'indiquer l'attention particulière que porte Pourveur à la place des spectateurs et spectatrices dans ces textes : « l'observateur de théâtre, le spectateur, va déterminer l'histoire et ses significations »⁵⁸. La dramaturgie nomadique décide d'embrasser ce pullulement des sens – phénomène perçu comme postmoderne – en tant que tel, sans recherche de réduction, et de le transmettre tel que perçu, laissant aux spectateurs et spectatrices la grande liberté – et responsabilité – d'y trouver par eux-mêmes si pas leur chemin, du moins un chemin.

Ces différentes considérations autour d'une notion aussi problématique que celle de postmodernité nous accompagneront, tacitement, tout au long de notre travail et nous permettent de nous rapprocher « du dur ».

1.3. Méthode

Nous ne pouvons que l'observer, le tenue d'une analyse des œuvres de Paul Pourveur est loin d'être rectiligne ; il y a négation, il y a négation de négation, gout pour l'éclectisme, et la superposition des sujet, etc. Aussi, ce n'est pas parce que le sens est pluriel, indécidable, que la manière de l'analyser doit être alambiquée. Tout l'enjeu de cette partie sera de montrer la stratégie choisie pour rendre compte de cet hétéroclite, tout en préservant une structure intelligible.

Prenant appui sur la postmodernité modernité dont se réclame l'auteur, nous considérerons qu'elle est symptôme d'une thématique précarité de l'existence. Prenant acte d'une crise qui corrode notre perception du monde et, partant, ce monde même, Pourveur met en place une poétique qui manifeste l'impératif d'un renouveau des formes face au renouveau du fond qu'est notre réalité. Cette poétique, qui s'incarne dans ce qu'il nomme la dramaturgie nomadique, fait de cette béance tant un point de départ thématique (à décliner à l'envi) qu'une opportunité d'esthétisation particulière, par des procédés venant interroger l'identité des

⁵⁶ POURVEUR Paul, « Une histoire consistante », *op. cit.*, p. 84.

⁵⁷ GOUHIER Henri, *Le théâtre et les arts à deux temps*, Paris, Flammarion, 1989.

⁵⁸ POURVEUR Paul, « Une histoire consistante », *op. cit.*, p. 86.

personnages et venant briser la mise en récit bien ordonnée par laquelle nous nous constituons idéalement. De la sorte, notre analyse portera d'abord sur l'épicentre de la crise, le personnage, considéré dans une nécessaire relation avec un drame, une action, un temps, un espace tout aussi mis en crise. Cette analyse, relevant le caractère profondément duel de toute la réalité théâtrale, nous en viendrons à interroger le procédé particulier de l'humour malgré tout pléthorique chez Pourveur, et nous indiquerons par là en quoi son emploi, loin de constituer une contradiction, vient affirmer tout en rendant plus souple cette précarité. Ce faisant, l'aporie sera peu à peu écartée, et une nouvelle perception de la précarité fera jour, substituant à l'hétérogénéité, entendue comme opacité et absence de tout lien, la multiplicité de la réalité.

La ligne directrice de notre raisonnement sera donc un séquençage double : d'une part, comme indiqué précédemment, selon des thématiques de recherche (précarité et crise du personnage, humour, multiplicité) qui seront l'occasion de mettre en lumière les procédés poétiques et discursifs utilisés chez Pourveur, d'autre part selon la succession, au sein des thématiques, de deux parties : parties théorique et analytique pour les chapitres consacrés à la crise du personnage et à l'humour ; sous-parties consacrées à la science et au multiple pour le chapitre sur la multiplicité. Chaque chapitre, à l'exception de celui sur la multiplicité, s'ouvrira dès lors par des considérations théoriques, tirées de nos différentes sources, suivies d'analyses des textes du corpus selon les pistes dégagées, en leur accordant une primauté sur la lecture linéaire de chaque œuvre. Il va sans dire qu'il ne s'agira pas « d'explications », et que l'analyse d'un texte selon une thématique ne devrait aucunement l'assujettir à cette seule thématique, et que, au contraire, nous tenterons de mettre en exergue tout aussi bien les accointances que les lignes de tensions. « Il ne s'agit pas de conformer le texte à des catégories choisies d'avance, mais de réorganiser la grande variété d'éléments selon les dispositifs par lesquels ils ont été construits. »⁵⁹ Aussi ces cadrages thématiques ne constituent-ils pas un cloisonnement définitif, et tout l'enjeu sera d'en montrer les porosités et leur convergence – malgré tout – vers notre conclusion.

Une dernière précision, de taille, concerne la grande absente, la scène. Absente en ce que, n'étant déjà « plus suffisamment contemporain » des représentations, au sens d'actualisations scéniques de l'œuvre, et considérant que les articles de presse n'en reconstitueraient que des ruines, nous n'analyserons pas ces *hic et nunc* qu'ont pu être ces

⁵⁹ MICHEL Martin, *La subversion pour questionner son époque : Mirbeau et Huysmans. Analyse comparative du Calvaire (1886), de L'Abbé Jules (1888), ainsi que de Là-bas (1891) et En route (1895)* [mémoire], Louvain-la-Neuve, UCLouvain, 2023, p. 9.

représentations – aussi la question du jeu des acteurs et actrices, de tout le contexte sensible qu’implique et inclut la participation corporelle à un spectacle, ne figurent pas parmi les objets de notre questionnement. Bien entendu, nous persisterons à prendre en considération la dimension singulière que revêt le texte dit théâtral, ainsi que celle du devenir scénique, en ce qu’elles s’avèrent toujours imbriquées dans l’écriture, qu’il y a toujours une tension, le spectre de la scène, qui traverse ces écritures.

1.4. Corpus

Dieu ne joue pas aux dés.

Albert EINSTEIN

Plutôt que de faire un catalogue de l’œuvre de Pourveur, nous avons préféré nous restreindre à quelques pièces, au nombre de cinq, afin d’en approfondir les analyses et de ne pas rester trop en surface. Un premier aspect de notre corpus, mineur mais à ne pas invisibiliser, est le biais, dirons-nous, linguistique : auteur bilingue, Pourveur a laissé des pièces en néerlandais, en français, et une bilingue ; certaines ont été traduites, d’autres demeurent exclusives à leur langue de création. C’est ainsi que plus de la moitié de ses productions ont été d’avance écartées par le seul arbitraire de la langue. Le deuxième aspect concerne la logique présidant à la sélection de ces cinq textes-ci, à l’exclusion des autres. Il y a ainsi d’abord eu une dilettante question d’affinités, de sensibilité propre, qui nous fit adopter *La Minute anacoustique* pour son traitement tout en cocasserie d’une précarité qui nous sentions déjà poindre, le tout accompagné d’un discours bien affirmé sur et de la science. C’est à peu près le texte matrice dont les rhizomes nous ont menés, un peu au gré du hasard, aux quatre autres textes. Bien entendu, les avoir retenus ne relève pas du pur arbitraire, et une cohérence peut (et va) évidemment s’en retirer, mais nous voulions tout de même saluer le travail discret et dévoué du hasard.

Mais penchons-nous désormais sur lesdites œuvres.

La Minute anacoustique se présente comme une pièce dans une pièce, dans laquelle l’Actrice, l’Acteur et le Technicien s’apprêtent à jouer *La Tragédie de Macbeth*. La représentation démarre avec du retard, le Technicien n’ayant pu terminer à temps tous les préparatifs, mais ce retard s’avèrera plus long que prévu, l’Acteur se faisant électrocuter dès son entrée sur la scène de la fiction. De là, s’ensuivent arguties et tentatives d’un côté comme de l’autre d’exposer son point de vue, sans que véritable action il y ait. Alors que les façades semblent craqueler et que chacun des deux discours approche de leur point d’incohérence et

menacent sourdement de céder, l'Acteur ressuscite, tout simplement, et la représentation n'aura pas lieu, pour « perturbations techniques et découvertes scientifiques récentes » (MA, p.58).

Aurore boréale nous plonge – fait rare chez Pourveur – dans un cadre spatio-temporel exactement déterminé⁶⁰, l'Hôtel Métropole à Bruxelles, en 1927, où se tient la cinquième conférence du congrès Solvay – congrès accueillant périodiquement les plus grands scientifiques de l'époque et ayant participé à d'importants avancements dans la mécanique quantique. L'enjeu de fond est de taille : face à l'école de Copenhague et sa nouvelle interprétation de la physique, et du monde, Einstein va prochainement émettre un discours qui doit sauver la science d'alors. Mais toute « l'action » elle, se déroulera au guichet de l'hôtel, au fil des divagations et souvenirs du Réceptionniste, du Client de l'hôtel et du Scientifique, ces trois personnages portant avec eux une conception bien précise du monde (comme souvent chez Pourveur). Tout se termine dans une certaine incompréhension, dans un entre deux quantiques tandis que l'état de vie ou de mort du Client n'est plus déterminé, de même que l'état des connaissances du Scientifique.

Contusione è minima prend place sur une autoroute belge, où le Conducteur et le Passager roulent sans destination, dans le but apparent de se perdre. En parallèle, L'Auto-stoppeuse fait du stop, faisant quelques apparitions par ses répliques avant d'être prise par les deux premiers personnages. La pièce contraste avec les autres par son rapport constant à la violence – verbale, physique, sociale, genrée – et la dimension cynique bien plus patente, notamment par les points de vue portés par Le Conducteur et Le Passager quant aux questions de genre et de race, dont ils vont expérimenter la radicalisation envers et contre tout. Pas de fin à proprement parler ; ils arrivent à « la frontière » (CM, p. 64), et la promesse d'un jour suivant et banal semble incertaine, fragile.

Des mondes meilleurs met en relations (en plus du narrateur, de (La) serveuse, et de Gwen et Louise confinées à une « période analogique », zone réalité à part (MM, p. 20)) cinq personnages, Jean-Pierre, Suzanne, Raymond, Henri et Élise. À la veille d'une campagne électorale, Jean-Pierre (et tous les autres) se réveille péniblement, depuis peu célibataire et en panne d'inspiration pour le texte qu'il doit écrire pour le politicien Raymond, dont il est devenu la plume après avoir arrêté d'être celle d'Henri. Raymond et Suzanne parcourent une crise du couple, Henri, face à une crise du langage et du sens, s'est retiré de la politique et est en couple

⁶⁰ KESTENS Geert, *Shakespeare is dead ! Tekstdramaturgie in het theaterwerk van Paul Pourveur* [thèse], Louvain, KUL, 2022, p. 245.

avec Élise, qui regrette le changement d'employeur de Jean-Pierre. C'est, une fois de plus, autant d'univers et de visions du monde différents qui se côtoient avec plus ou moins de succès – Suzanne et Raymond finissant par rompre et ce dernier se crevant les yeux lors de son discours ; Jean-Pierre et Élise mourant, après avoir créé un nouveau couple, dans un attentat terroriste. Henri, quant à lui, est simplement soustrait de l'écriture sans explication, sa dernière réplique ne laissant aucune explication.

Enfin, *Venise*, détonne des quatre pièces précédentes par sa brièveté, sa forme, sa fragmentation et récursivité. Il convient de préciser que cette « pièce » n'est qu'une des trois parties d'une précédente, *Congo* (1989), œuvre en néerlandais dont la première partie est le monologue de l'homme, la deuxième de la femme, la dernière un dialogue entre les deux. Seule la deuxième partie a été traduite en français, lui conférant une unité hors de *Congo* et donnant *Venise*. Une femme, donc, à l'aune des progrès de la biologie, entreprend un « retour aux sources » (V, p. 178), allant découvrir son corps, de ses organes jusqu'à son ADN, en passant par les enzymes, jusqu'aux interactions moléculaires et atomes qui les constituent tous. La fin boucle avec le début avec ce double constat : Venise ne s'enfoncé plus, mais l'eau monte.

En revenant désormais à la logique de sélection des pièces, nous pouvons souligner une convergence manifeste entre *Aurore boréale*, *La minute anacoustique* et *Venise* quant aux questions de la place de la science (questions émergeant toutefois dans *Contusione è minima*). La question de la précarité et de la crise de l'identité et du personnage, la question de l'humour et de la multiplicité, quant à elles, se retrouvent partout, selon des perspectives naturellement différentes.

1.5. État de l'art

Consacrer son travail à un auteur aussi peu étudié que Pourveur implique une liberté et une exigence. Une liberté, car les chemins ne sont pas encore trop balisés, que le risque de redite est maigre. Une exigence, car il faut justement trouver par soi-même des idées, des angles pertinents, sans sombrer dans l'accumulation de détails sans consistance générale. Le pari est pourtant plus que fructueux, d'autant si l'on considère l'intention de l'auteur de faire du lecteur, du spectateur, de l'observateur, la pierre de touche de la dramaturgie.

Bien sûr, les thématiques ne sont pas nouvelles – elles ne sauraient l'être –, et malgré le peu d'études sur Pourveur, chacune d'entre elles pourrait se retrouver dans tel article, dans tel ouvrage, dans tel mémoire ou thèse consacrés à l'auteur. Nous pouvons citer Maryvonne

Wertz⁶¹ et Marie-Garance Nolet⁶² ayant respectivement orienté leur mémoire vers la mécanique quantique et les plurivers (ensemble d'univers présents concurremment), la multiplicité, ou celui de Giulia Garagnani⁶³ ; deux thèses, l'une d'Élisabeth Castadot⁶⁴ portant sur l'humour, l'autre de Geert Kestens⁶⁵, adoptant une approche plus globale des œuvres tant néerlandophones que francophones ; des articles publiés çà et là dans des revues⁶⁶, mais rien de plus. L'on notera à nouveau l'importance de la barrière linguistique, et le fait que notre affiliation à une université francophone nous laisse dans l'inconnu (hormis pour la thèse de la KUL de Geert Kestens) quant aux études réalisées du côté flamand. Quoi qu'il en soit, l'on réalise que les études externes à Pourveur constitueront donc l'écrasante majorité de nos sources.

La question de la précarité est d'abord considérée hors de sa synonymie avec pauvreté, au sens matériel du terme. Elle a déjà été abordée par des recours à divers textes traitant du postmodernisme (dont il suffit de lire l'article d'André Bertin pour en voir le foisonnement des écoles de pensée), mais restera chez nous latente, non pas comme sujet principal, mais en tant qu'elle transparait dans les écritures dramatiques et semble entretenir avec une relation singulière. De plus, dresser un état de l'art complet impliquerait de ne pas citer des auteurs d'une seule école de pensée et donc de se perdre dans un flot sans fin de noms. Plutôt que de l'aborder frontalement donc, nous en passerons par des textes théoriques sur le théâtre, avec comme fer de lance la *Poétique du drame moderne* de Jean-Pierre Sarrazac ainsi que *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*⁶⁷ de Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon⁶⁸, deux ouvrages exemplaires pour la saisie des enjeux contemporains du théâtre et de leurs implications, tout en rendant compte des évolutions de la (perception) de la subjectivité.

Le comique est un sujet vaste, ancien quoique encore trop peu étudié. Toutes les études contemporaines pointent dans cette direction : il y a autant de comiques que de rieurs, et la

⁶¹ WERTZ Maryvonne, *op. cit.*

⁶² NOLET Marie-Garance, *La fragmentation dans la dramaturgie postmoderne chez Paul Pourveur : singularité langagière, errance et perception métaphysique au cœur de plurivers [mémoire]*, Louvain-la-Neuve, UCLouvain, 2015.

⁶³ GARAGNANI Giulia, *Le théâtre de Paul Pourveur : le bonheur dans la quête [mémoire]*, Bologne, Université de Bologne, 2011.

⁶⁴ CASTADOT Élisabeth, *Dramaturgies de l'humour, op. cit.*

⁶⁵ KESTENS Geert, *op. cit.*

⁶⁶ En particulier *Études théâtrales*, Louvain-la-Neuve, L'Harmattan.

⁶⁷ SARRAZAC Jean-Pierre, *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2012.

⁶⁸ RYNGAERT Jean-Pierre, SERMON Julie, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Montreuil-sous-Bois, Éditions Théâtrales, coll. « Sur le théâtre », 2006.

notion appelle une nécessaire diversité. Dans le domaine francophone cependant, l'ombre du *Rire* de Bergson persiste⁶⁹, et avec elle, la tentation de ne faire du rire que du « mécanique plaqué sur du vivant ». Le relativisme absolu n'est pourtant pas de mise, et nous pouvons citer comme travaux exemplaires *Esthétique du rire*⁷⁰, *Le comique* de Jean-Marc Defays⁷¹, *Approches du discours comique* de Jean-Marc Defays et Laurence Rosier⁷², *Le comique. Essai d'interprétation générale* de Jean Émélina⁷³. Mais la notion seule de comique est encore trop vaste et renvoie à des réalités distinctes ; aussi avons-nous affiné notre objet pour se concentrer, à l'instar d'Élisabeth Castadot, sur l'humour (qu'on approchera d'une tentative de définition), et son implication au théâtre. À ce propos, nous citons « *Rien n'est plus drôle que le malheur* » : *du comique et de la douleur dans les écritures dramatiques contemporaines*⁷⁴ de Mireille Losco-Lena.

Le domaine de la science, pour notre étude, s'est décliné sous trois aspects. Le premier d'entre eux et le plus familier a été celui de la relation entre science et théâtre. Si la majorité des ressources se sont dédiées à la perspective d'une science qu'il s'agirait d'explicitier par l'intermédiaire de la scène, dans une visée davantage didactique, nous cherchions une visée plus générale pour explorer les interpénétrations entre science et théâtre : *Le théâtre de sciences*⁷⁵, *Au théâtre des sciences : faire se rencontrer sur scène arts et cultures scientifiques*⁷⁶, *Théâtre et science*⁷⁷ nous ont paru pertinent, et d'actualité à ce propos. Le second aspect concernait la science et son évolution : *La nouvelle alliance. Métamorphose de la science*⁷⁸ et *La structure des révolutions scientifiques*⁷⁹ quoiqu'un peu datés, offrent un panorama clair des évolutions scientifiques, de leurs causes et implications, tout en portant une attention particulière à ne pas les traiter comme des sujets isolés des aspects sociaux ou culturels. Enfin, la mécanique quantique et ses interprétations, sans tomber dans les détails purement techniques ne relevant pas de ce travail, est très bien résumée dans *Le grand roman de la physique*

⁶⁹ VAILLANT Alain, « Le lyrisme de l'ironie », dans *Esthétique du rire*, Paris, Presses universitaires de Paris Ouest, 2012, p. 277.

⁷⁰ VAILLANT Alain (dir.), *Esthétique du rire*, Paris, Presses universitaires de Paris Ouest, 2012.

⁷¹ DEFAYS Jean-Marc, *Le comique*, Bruxelles, Hatier, 1999.

⁷² DEFAYS Jean-Marc, ROSIER Laurence, *Approches du discours comique*, Sprimont, Mardaga, 1999.

⁷³ ÉMÉLINA Jean, *Le comique. Essai d'interprétation générale*, Paris, Sedes, 1991.

⁷⁴ LOSCO-LENA Mireille, « *Rien n'est plus drôle que le malheur* » : *du comique et de la douleur dans les écritures dramatiques contemporaines*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire », 2011.

⁷⁵ VALMER Michel, *Le théâtre de sciences*, Paris, CNRS, 2005.

⁷⁶ LETTE Michel, TOURNIER Frédéric (dir.), *Au théâtre des sciences. Faire se rencontrer sur scène arts et cultures scientifiques*, Avignon, Éditions universitaires d'Avignon, coll. « En-jeux », 2023.

⁷⁷ FIX Florence, *Théâtre et science*, Paris, Orizons, 2018.

⁷⁸ PRIGOGINE Ilya, STENGERS Isabelle, *La nouvelle alliance. Métamorphoses de la science*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1979.

⁷⁹ KUHN Thomas Samuel, *La structure des révolutions scientifiques*, Paris, Flammarion, 1972.

quantique : Einstein, Bohr... et le débat sur la nature de la réalité⁸⁰, et approfondies dans le plus complexe *Mécanique quantique. Une introduction philosophique*⁸¹.

Du côté du multiple, nous nous sommes appuyé principalement sur la très claire synthèse des œuvres de Nelson Goodman et Jacques Derrida en ce qui concerne ce thème : *Chaos multiples. Derrida et Goodman face à l'ordre et à l'un*⁸²

2. De la précarité à la crise du personnage

2.1. Théorie

Things look bad for Jones.

Nelson GOODMAN, *Of Mind and other Matters*

Cette précarité que nous n'avons pas manqué de souligner touche à notre condition humaine dans ses fondements. Combinaison d'une crise du langage nous coupant de toute prétention à pouvoir dire *les choses*, et créant entre l'être humain et les choses un gouffre insoluble, des désillusions de la modernité scientifique face aux horreurs qu'elle a enfanté lors des deux guerres mondiales, de l'effondrement de l'universalisme occidental et de ses promesses d'avenir, de « civilisation » des tous les autres peuples, aliénations par la technique et le développement du fordisme ou du taylorisme – sans oublier la déchirure que fut la psychanalyse pour la conscience humaine –, cette précarité fait place au constat d'un sujet sans prise sur son univers, sur son quotidien, ni même sur son être. Car cette perte de maîtrise se traduit à tous les niveaux : le mythe de la science newtonienne et du « Dieu de la rationalité classique »⁸³, et avec elle du déterminisme, de la causalité, de la possibilité absolue de pouvoir s'autodéterminer par l'explication de tout phénomène, et par-là par la domination humaine sur la nature, s'est effondré⁸⁴, plongeant l'être humain dans un monde incertain, voire inconsistant ; même la distinction qu'incarnait la donnée biologique la plus intime – le genre – et que l'on pensait incontestable, fondamentale, se retrouve troublée⁸⁵, faisant éclater cette ancienne piste

⁸⁰ KUMAR Manjit, *Le grand roman de la physique quantique : Einstein, Bohr... et le débat sur la nature de la réalité*, Paris, Flammarion, coll. « Champs sciences », 2012.

⁸¹ BITBOL Michel, *Mécanique quantique. Une introduction philosophique.*, Paris, Flammarion, coll. « Champs sciences », 2008.

⁸² BARRAU Aurélien, *Chaos multiples. Derrida et Goodman face à l'ordre et à l'un*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2017.

⁸³ PRIGOGINE Ilya, STENGERS Isabelle, *La nouvelle alliance. Métamorphoses de la science*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essai », p. 26.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 63.

⁸⁵ BUTLER Judith, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité* (traduction de l'américain par Cynthia KRAUS), Paris, La Découverte, 2012.

de définition. C'est, à vrai dire, tant les notions d'Unicité que de Vérité, ces notions constitutives de la pensée occidentale⁸⁶ qui s'effritent, nous laissant tout le poids d'un réel marqué par « la destruction systématique du sujet et de tous les domaines qui le définissent »⁸⁷, et partout où l'on porte le regard, l'on ne voit que ces « paysages dévastés », qui ne renvoient qu'à un défaut de notre être, privé de définition absolue, d'assise stable. L'on peut en quelque sorte reprendre cette idée de fin du monde qu'évoquait Pourveur : « la fin du monde n'aura pas lieu parce qu'elle a déjà lieu », c'est-à-dire « le processus d'effondrement des absolutismes et des espérances infondées en la découverte d'une unique réalité ou d'une vérité comme accord rigoureux avec le réel »⁸⁸. Car ce n'est pas tant que le sujet se trouve absolument évidé que le fait qu'il n'ait plus aucune garantie, qu'il doive tendre vers une définition à jamais inatteignable. Ce grand Autre, unique, n'est plus à même de sous-tendre notre monde et notre être et de leur assurer une quelconque consistance :

[...] tant que le monde était essentiellement en rapport avec l'autre (avec un autre monde ou avec l'auteur du monde), il pouvait avoir un sens. Mais la fin du monde, c'est qu'il n'y a plus essentiellement (c'est-à-dire existant) que le monde lui-même.⁸⁹

Paradoxalement, nous nous retrouvons ainsi non seulement submergés par le presque infini réseau des sens possibles, et son corollaire qu'est l'impermanence, la fluctuation constante de tout, mais également esseulés, incapables de se trouver quoi que ce soit qui serait *autre* que ce magma informe. Tout peut être tout, alors rien ne peut être un. C'est ainsi au creux de la *possibilité* d'être que se situe la défaillance fondamentale. Reprenons cette citation de l'auteur :

La dramaturgie nomadique semble être la dramaturgie de la disparition. La structure et les personnages sont comme noyés dans ce réseau gigantesque mais se battent contre leur disparition. Une envie quasi attendrissante d'exister subsiste – ce qui donne aux textes des accents mélancoliques et nostalgiques.⁹⁰

On comprend dès lors que ce n'est pas tant la perspective de la disparition entendue comme mort, comme finitude, que représente cette « envie quasi attendrissante d'exister » qui anime les personnages, mais bien la possibilité même d'être qu'ils semblent défendre, l'envie de s'en sortir face à toutes ces dé-faites. D'où une mélancolie et une nostalgie ressenties par les

⁸⁶ BARRAU Aurélien, *op. cit.*

⁸⁷ NAUGRETTE Catherine, *Paysages dévastés*, Circé, coll. « penser le théâtre », 2004, p. 18.

⁸⁸ BARRAU Aurélien, *op. cit.*, pp. 65-66.

⁸⁹ NANCY Jean-Luc, *Le sens du monde*, Paris, Galilée, 1993.

⁹⁰ POURVEUR Paul, « Une histoire consistante », *op. cit.*, p. 83.

lecteurs et lectrices : nostalgie, c'est-à-dire « [r]egret mélancolique d'une chose, d'un état, d'une existence que l'on a eu(e) ou connu(e); désir d'un retour dans le passé. »⁹¹, donc marque d'une perte, d'un délitement qui a eu lieu, et qui n'a pas toujours été (bien qu'elle se soit désormais érigée comme constitutive de notre ontologie). Cette nostalgie, nous pouvons la rapprocher de ce qu'Evelyne Grossman appelle « angoisse », de ce qu'Artaud, Blanchot et Derrida appelèrent « *impouvoir* », du « je me sens pourri », de la « brèche béante » de Bataille, de « l'expérience abjecte » de Lacan, toutes des « expériences à chaque fois singulières, profondément apparentées pourtant, et qui ébranlent les tranquilles assises de ce que nous pensons être notre pensée, notre identité. »⁹² Plus près de nous encore, *La fatigue d'être soi*⁹³, née à la suite de la libération des normes sociales vers les années 1950-1960, substituant au clivage interdit/permis d'une socialisation disciplinaire⁹⁴ le clivage possible/impossible. Mais, ce faisant, ce qui s'apparente à une libération des tabous et des interdits sociaux, laisse des êtres nécessairement incomplets en prise avec le besoin d'actualiser un de ces possibles – entendu comme stabilisation, comme identité –, toujours hors de portée : « rien n'est vraiment défendu mais rien non plus n'est vraiment possible »⁹⁵. Tous morcelés qu'ils sont, les voilà privés du « repos dans l'Unité »⁹⁶. C'est, encore, ce qu'Emmanuel Levinas appelle la « lassitude de soi », qui vise « l'existence même » :

Au lieu de s'oublier dans la légèreté essentielle du sourire, où l'existence se fait innocemment, où dans sa plénitude même elle flotte comme privée de poids [...], l'existence dans la lassitude est comme un rappel d'un engagement à exister, de tout le sérieux, de toute la dureté d'un contrat irrésiliable. Il faut faire quelque chose, il faut entreprendre et aspirer. [...] l'obligation du contrat s'impose comme un « il faut » inévitable.⁹⁷

Ces personnages qui ne sont pas menacés de quelque disparition biologique que ce soit se sentent se dissiper sous l'injonction tacite du « il faut ». Ils sont compressés de part et d'autre par la limitation de leur être reliée à cet impossible, et par « l'illimité du pré-humain », le *il y a*, « cet être qui n'est l'être de personne, qui précède l'avènement de tout sujet »⁹⁸ ; l'on pourrait dire cet illimité par essence en puissance, « [d]ont le mirage rend le gouffre [toujours] plus

⁹¹ « Nostalgie », dans *CNRTL* [en ligne : <https://www.cnrtl.fr/definition/nostalgie>].

⁹² GROSSMAN Evelyne, *L'angoisse de penser*, Paris, Minuit, 2008, p.10.

⁹³ EHRENBURG Alain, *La fatigue d'être soi*, Paris, Odile Jacob, 2000.

⁹⁴ LIPOVETSKY Gilles, *op. cit.*, p. 7.

⁹⁵ GROSSMAN Evelyne, *op. cit.*, p. 13.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 24.

⁹⁷ LEVINAS Emmanuel, *De l'existence à l'existant*, Vrin, Vrin-poche, 1990, p. 31.

⁹⁸ GROSSMAN Evelyne, *op. cit.*, p. 17.

amer»⁹⁹. C'est, plus trivialement, cette « pathologie dite limite du XX^e siècle : [...] ces deux désirs contradictoires : *être comme tout le monde, n'être comme personne.* »¹⁰⁰ Par-delà le simple culte de l'originalité peut-on percevoir la double défaillance de *être* : « être comme tout le monde » et parvenir à stabiliser une certaine cohésion, à trouver les linéaments de notre humanité ; « n'être comme personne », se trouver, simplement, un être à soi.

L'on pourrait certainement poursuivre les exemples et variations d'auteurs en auteurs, le nœud du problème nous paraît *être là*, dans ce paradoxal mouvement de dépersonnalisation par l'inflation des possibles – l'avènement d'une certaine forme de dépersonne¹⁰¹. Ce terme – et toute la réalité que nous venons de décrire – n'est pas sans rappeler celui d'*impersonnage*, tel que décrit par Jean-Pierre Sarrazac, avec toutes ses implications (que nous soulignons) :

[...] le théâtre moderne et contemporain nous incite à faire le deuil du personnage *vivant*, voire du personnage tout court. En tout cas, du personnage *autonome, indépendant* – au profit, peut-être, de *personnages en réseau* de *personnages en série*.¹⁰²

Cette citation seule semble embrasser une grande partie de toutes ces crises de la personne, mettant l'accent sur un être diaphane, dépossédé d'épaisseur intrinsèque. Une semblable observation est tirée de *La crise du personnage dans le théâtre moderne*¹⁰³. Dans cet ouvrage, Robert Abirached trace l'évolution du personnage au travers de l'histoire du théâtre occidental, de sa naissance en Grèce jusqu'aux années 1950, avec, entre autres, Beckett. Si cette dernière période marque en effet une remise en question profonde du personnage, notamment tel qu'il avait pu se décliner de la période classique au drame bourgeois : causalité, caractère en définissant une psychologie fondamentale et propre, présence d'une action claire, d'une fable auquel le personnage répond nécessairement... Abirached se garde pourtant bien d'en tirer une conclusion radicale et de proclamer la mort du personnage. En effet, dès les premières pages de ce livre, il définit le personnage, à partir de ses origines mêmes, par la tension entre songe et réel, entre puissance et acte, entre mot et corps¹⁰⁴, par un langage pareillement tendu entre théâtralité et ordinaire¹⁰⁵. Si le théâtre moderne (mais cela se retrouve déjà avec le drame bourgeois) a définitivement remis en question la distinction entre personnages tragique et comique, cette définition par la tension doit nous rappeler que le personnage est, en quelque

⁹⁹ BAUDELAIRE Charles, « Le Voyage », dans *Les Fleurs du mal*.

¹⁰⁰ GROSSMAN Evelyne, *op. cit.*, p. 36.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 37.

¹⁰² SARRAZAC Jean-Pierre, *op. cit.*, p. 183.

¹⁰³ ABIRACHED Robert, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Grasset, 1978.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 7.

¹⁰⁵ *Ibid.*, pp. 23-24.

sorte, crise par définition, ou, plus précisément, problématisation, mise en évidence d'une inévidence de sa condition. Loin d'un horizon mortifère, ce malaise, ce « mal à dire » constitue avant tout « l'un des signes de sa vitalité »¹⁰⁶, et c'est ce qui fait que l'on puisse encore parler, même cahin-caha, de *personnage* sans tomber dans le non-sens. Selon lui, ce n'est rien d'autre que semble incarner la fameuse *mimésis* : non pas une tentative – toujours vaine – de reproduire la réalité fidèlement, d'en faire un copier-coller, mais bien une « transformation poétique », provoquant une hésitation continue entre réel et imaginaire : « la fiction scénique n'est ni une rêverie coupée du monde (ce sera le piège symboliste) ni une simulation de réel (piège bourgeois) »¹⁰⁷. En d'autres mots, « la distance au monde est constitutive du personnage théâtral »¹⁰⁸.

Bien entendu, le personnage étant défini par sa mise en réseau, par sa distance d'avec le monde (mais peut-être plus généralement d'avec quelque chose, fût-ce lui-même), il serait illusoire d'en rester à une définition absolue. Aussi la question plus fondamentale de la représentation est-elle formidablement problématique, car elle indique de rendre présent tout comme elle met en exergue le fait qu'elle est « signe de », autrement dit qu'elle est écart, distance, médiation¹⁰⁹. Elle marque par le *présent(ation)* une « inféodation au présent » et dans le même mouvement nous arrache par le *re* à l'immédiateté¹¹⁰ (*l'immédiat* étant doublement entendu comme présent et comme im-médiation, absence de médiation).

S'il y a donc mutation chez le personnage, il s'avère nécessaire de la mettre en relation avec les divers processus qui « contaminent »¹¹¹ le drame, la représentation, et qui participent, tout autant qu'ils le traduisent, au basculement du paradigme de drame-dans-la-vie au drame-de-la-vie. La fable, si elle n'est pas abrogée, est en tout cas corrodée, et l'on assiste à la fin du « bel animal » aristotélicien, « ni trop grand ni trop petit [...] bien proportionné dans toutes ses parties »¹¹² ainsi que de ses trois exigences : « ordre, étendue, complétude »¹¹³. Elle se trouve ainsi fragmentée : les fragments – incomplets – pouvant s'assembler selon des logiques désordonnées, en camouflant tout un pan de leur étendue. Cette perte d'unité dramatique peut

¹⁰⁶ RYNGAERT Jean-Pierre, SERMON Julie, *op. cit.*, p. 7.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 112.

¹⁰⁸ *Idem*, citant Aristote, *La poétique*.

¹⁰⁹ GROSSMAN Evelyne, « Modalités imprésentables », dans *Représenter à l'époque contemporaine. Pratiques littéraires, artistiques et philosophiques*, Bruxelles, Presses universitaires Saint-Louis Bruxelles, 2010, p. 86.

¹¹⁰ PIRET Pierre, « Introduction », dans *Ibid.*, pp. 7-8.

¹¹¹ DURET-PUJOL Marie, « La comédie contemporaine : problématique de la contamination », dans *Le contemporain en scène*, v. 2, Paris, L'Harmattan, coll. « Arts et médias », 2011, pp. 103-108.

¹¹² SARRAZAC Jean-Pierre, *Ibid.*, p. 29.

¹¹³ *Idem*.

par ailleurs être figurée comme involontaire, et traduisant une « pure et simple perte de modèle »¹¹⁴ vécue dans un contexte de fin de XX^e siècle. À cette métamorphose peut-on rajouter toute une panoplie de procédés l'exprimant textuellement : répétitions, perçues comme « omniprésentes dans la vie – souvent ressentie comme quotidienne et répétitive – de l'homme moderne »¹¹⁵ ; interruptions, qui « elle[s] seule[s] permet[tent] le renversement du sens de l'action »¹¹⁶ ; « commentaire[s]-parasite[s] »¹¹⁷ qui semblent prendre le dessus sur le drame, sur les répliques des personnages, et les réduire à de simples fantoches ; multiplication des titres ou intertitres « segmentant l'œuvre, [...] la démembrant »¹¹⁸ ; « énoncé "infiltré" par d'autres énoncés »¹¹⁹ (textes à dire, didascalies, monologues, adresses au public), etc. Tous ces processus participant *in fine* à une mise à l'écart supplémentaire du personnage, devenu « réflexif » : « il n'est plus pris dans son drame ; il se retrouve dehors-dedans, voire totalement à l'extérieur, en surplomb ou tout simplement "à côté". »¹²⁰ Nous le voyons, la poétique dramatique (post)moderne se trouve bien éloignée de la « puissance d'unification déployée par l'acte configurant qu'est la *poésis* elle-même »¹²¹. Il ne s'agit plus de mettre en texte un *drame-dans-la-vie*, considéré comme unité isolable, parfaitement délimitée (à l'image d'une tragédie classique mettant en action des personnages exceptionnels dans des situations tout aussi exceptionnelles), mais un *drame-de-la-vie*, considéré comme la vie elle-même, en ce qu'elle se trouve morcelée, et ce y compris dans ce qu'elle a de plus trivial et quotidien.¹²²

Ce survol des enjeux de la condition humaine et de théâtre contemporains nous a permis de pouvoir passer du constat sociologique, social et philosophique à celui de la dramaturgie. Les différentes avancées et crises ayant profondément affecté ce qu'on appelait l'identité humaine, jusqu'à l'identité individuelle – mythe fondateur du libéralisme –, le théâtre, en tant que production humaine, en tant qu'émanant obligatoirement d'une perception située, en tant qu'en prise avec une société, un monde, en tant que perméable au *Zeitgeist*, n'a pu que traduire et exposer ces différentes modifications, qu'il s'agît d'une intention délibérée des auteurs et

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 295.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 59.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 62.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 25.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 50.

¹¹⁹ RYNGAERT Jean-Pierre, « Dilatation du temps de l'énonciation et épaissement des phénomènes de perceptions », dans *Le contemporain en scène, op. cit.*, p. 77.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 80.

¹²¹ RICŒUR Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1990, p. 169.

¹²² SARRAZAC Jean-Pierre, *op. cit.*, pp. 65-107.

autrices, ou non. C'est alors que nous allons pouvoir analyser les tenants et aboutissants d'un tel état de fait dans la dramaturgie *pourveurienne*.

2.2. Analyse

*Mieux vaut s'enfoncer dans la nuit
qu'un clou dans la fesse droite.*

Pierre DAC

Bien que Paul Pourveur se réclame d'une certaine postmodernité, il serait malheureux tout autant qu'inopportun de l'y circonscrire. En reprenant les quelques caractéristiques tracées précédemment, force est de constater que certaines ne conviennent simplement pas à notre situation. Ainsi, si les répétitions sont pléthoriques dans les cinq œuvres du corpus, les interruptions sont bien moins prégnantes et cèdent leur place à des phénomènes d'alternances : des fragments de dialogues ou monologues plus ou moins complets, entiers, vont se succéder, définissant des pseudo-scènes, qui, même si elles se répondent et jouent fortement de l'écho, même si elles jouent du coq-à-l'âne, conservent une certaine unité :

Conducteur : [...]

...

Entends-tu ce bruissement ?

Tout est mouvement. Même si chaque mouvement est un mouvement qui se meurt. Nous vivons constamment dans l'exception à la règle.

Passager : Attention au chemin.

Auto-stoppeuse : Est-ce que je suis dans le chemin ? Cette question est une synthèse incisive de ma vie.

Conducteur : Je fixe un point au loin.

[...] (CM, p. 6)

La question « Entends-tu ce bruissement ? » ne trouve pas de réponse, mais le Conducteur poursuit, laissant entendre qu'elle était rhétorique, plus destinée à lui-même. Elle indique la présence d'un élément extérieur (ils sont au volant, sur une autoroute), sans l'identifier pour autant. Même si le passager ne semble pas inclus dans le dialogue (qu'il s'en soit exclu lui-même ou qu'il le soit par le Conducteur), sa réplique « Attention au chemin » relève uniquement du coq-à-l'âne sans avoir interrompu la pensée du Conducteur, la laissant faire unité, tout en ajoutant un nouveau point d'attention, la remarque étant laissée comme ouverte, non reprise qu'elle est par la future remarque du Conducteur « Je fixe un point au loin. » De manière similaire, l'intervention de l'Auto-stoppeuse ne vient pas interrompre le dialogue ; peut-être indique-t-elle une ellipse, un écart temporel ; probablement nous mène-t-elle à une

autre spatialité, mais elle ne vient pas contrefaire explicitement à l' « unité » que constitue le Conducteur et le Passager. Cette unité, bien sûr, n'est pas entière et relève davantage du fragment, les remarques ne faisant que retranscrire des fragments de réflexion laissés en suspens. De même, cette unité, en étant parcourue par celle que constitue l'intervention de l'Auto-stoppeuse, s'ouvre nécessairement à celle-ci, laissant une sorte de brèche, une béance, mais mineure, bénigne ; phénomène accentué par la reprise du motif du chemin. Le « Attention au chemin. » qui apparaissait comme un coq-à-l'âne, comme une phrase en « cul-de-sac », se retrouve ouvert par l'intervention de l'Auto-stoppeuse. Bilan des courses : nous avons un Conducteur ouvrant deux lignes discursives non-bouclées (ou closes sur elles-mêmes), avant d'en reprendre une nouvelle (qui elle sera bouclée par le Passager) ; un Passager qui, sous couvert d'une remarque anodine et très contextuelle, ouvre une ligne qui sera bouclée par l'Auto-stoppeuse ; cette dernière, en reprenant « le chemin » selon l'interrogative sans y trouver réponse, laisse aussi une ligne en flottement, tout en ouvrant une autre, la question de la synthèse d'une vie. Ces éléments ne seront pas sans pertinence pour la suite.

Ces alternances n'impliquent dès lors pas le même « renversement du sens de l'action » qui nous avons soulevé précédemment. Ce faisant, il n'y a pas « dédramatisation du drame »¹²³ au sens d'absence de progression vers un dénouement au profit de moments plus ou moins autonomes. Le dénouement, nous l'avons déjà évoqué, est maintenu chez Pourveur (non pas naïvement, sans tenir compte des bouleversements dramatiques contemporains, tant il s'avèrera être un nœud gordien jamais tranché), l'autonomie des moments, des fragments est loin d'être absolue, et l'on peut les replacer dans une certaine logique de progression des propos, peut-être linéaire, mais entrecroisée avec d'autres progressions. Cette structuration chez Pourveur s'éloigne d'un travail de sappe et de déconstruction explicites, le squelette reste « connu et reconnu par tous »¹²⁴, même si mis en réseau et plus épais que traditionnellement.

Du côté des personnages, nous sommes également dans un rapport intimement équivoque, où la prudence est de mise. En nous inspirant des onze critères d'analyse de personnages exposés dans *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*¹²⁵, nous allons développer notre réflexion sur la place du personnage dans les pièces de notre corpus (en réservant une place particulière à *Venise*, que nous traiterons en dernier), en mettant un accent particulier sur leur identité, leur rapport à l'action (et, par-là, à la

¹²³ SARRAZAC Jean-Pierre, *op. cit.*, pp. 42-43.

¹²⁴ POURVEUR Paul, « Une histoire consistante », *op. cit.*, p. 84.

¹²⁵ RYNGAERT Jean-Pierre, SERMON Julie, *op. cit.*, pp. 18-30.

parole) ainsi qu'à l'espace et à la temporalité. Naturellement, ces analyses ne sauraient s'imposer comme absolument vraies (à l'exclusion de toute autre), et il ne faudra pas perdre de vue le fait que « les rêves du lecteur – comment lire sans rêves ? – se distinguent de ceux du metteur en scène »¹²⁶, et que cette tentative n'en est qu'une, parmi une constellation d'autres.

2.2.1. Action et parole

Je profite de cette courte pause [...] pour dénoncer la technique indécente du « coup de théâtre » qui consiste à accroître l'intérêt des spectateurs pour l'action. (MA, p. 36)

Comme l'exprime cette intervention du « Didascaliteur »¹²⁷, il n'y a résolument pas d'action, jugée suspecte, simple technique creuse de sens ; comme une survivance du drame-dans-la-vie incompatible avec les drames modernes.

L'action principale d'*Aurore boréale* se situe en arrière-plan, en l'intervention d'Einstein ; dans *La minute anacoustique*, les protagonistes ne font qu'attendre la résurrection de L'Acteur, résurrection qui aura lieu sans raison – de manière acausale – ; dans *Contusion* le Conducteur et le Passager ne font que conduire et parler, la montée à bord et la sortie de l'Auto-stoppeuse étant les seules véritables actions, bien qu'il soit impossible de déterminer leur temporalité précise, et qu'il n'y ait aucune indication didascalique :

Conducteur : Nos cordes vocales vibrent sans cesse,
[...]
sans but.

Passager : Sans but.

Auto-stoppeuse : Où allez-vous ?

Passager : ... (MM, p. 40)

Des mondes meilleurs, bien que mêlant d'avantages les situations, en reste justement aux situations, ou à la non-action : Raymond et Suzanne veulent manger des croquettes de crevettes à Ostende et le font, Jean-Pierre ne parvient pas à écrire le discours (mais cette non-action n'est implicite, aucune « scène » n'est véritablement dédiée au processus de non-élaboration), à un rapport sexuel avec Élise, femme d'Henri, dont la conséquence est leur décision de prendre un bateau pour l'Angleterre, conduisant à leur mort, décrite uniquement par le narrateur. Suzanne et Raymond semblent à ce niveau être les seuls à poser un acte : Suzanne, celui de se séparer de Raymond pour contempler la mer, tandis que ce dernier se crèvera les yeux dans un geste

¹²⁶ *Ibid.*, p. 29.

¹²⁷ Nom qui figure entre guillemets dans la liste des personnages de *La minute anacoustique*. Nous ne les maintiendrons pas par la suite, afin d'éviter la confusion avec les citations.

qui n'est pas sans rappeler Œdipe – la dimension tragique est peut-être à prendre à son sens plein, tant ce geste semble mu par une nécessité, un inexorable.

L'intérêt dramaturgique ne tient plus de la geste ou d'un ensemble de grands faits marquants, mais bien du dialogue, du monologue, du commentaire. C'est que les personnages, pour l'exprimer selon J. L. Austin¹²⁸, ne font que dire, ou encore, que « [celui] qui parle se révèle être parlé, [agissant] moins à travers le monde que dans et par le discours qu'il tient sur le monde. »¹²⁹ L'agir se trouve désormais dans la parole, et l'on peut désormais parler d'une véritable « dramaturgie de la parole »¹³⁰ ; et c'est par elle que ces personnages dont on ne sait plus trop le statut vont entrer dans l'« espace inter-personnage »¹³¹, espace de tous les enjeux.

2.2.2. Des espace(s) et temporalité(s) aux espaces-temps

Aucune indication didascalique en ce qui concerne l'espace-temps dans *La minute anacoustique*, *Des mondes meilleurs* ou *Contusione è minima*. Dans les deux premiers cas, c'est le verbe du Didascaliteur qui façonne l'espace : « *le soir venu de la première* » [...] *La scène est encore jonchée de câbles* [...] *Dans les coulisses* [...] *sent que le public commence à s'impatienter* (MA, pp. 9-10) ; « *La pièce se déroule en Belgique, à la veille d'une campagne électorale.* » (MM, p. 9), « Raymond, quant à lui, se trouve à Ostende en compagnie de sa femme. » (MM, p. 13). Dans le dernier cas, ce sont les personnages qui manifestent l'espace-temps : « Attention au chemin. » (CM, p. 6), « Tu as écrasé un chat ! » (CM, p. 18), « Pourquoi tu prends cette route-là ? Bientôt on va arriver sur l'autoroute. » (CM, p. 31), « Ça c'est bien la Belgique ! » (CM, p. 63). S'il renvoie à une réalité, bien qu'indéterminée, tangible, il se trouve toutefois miné par son envers (nous soulignons) :

Ils prennent la voiture avec l'intention de se *perdre* comme ça, au *hasard*.

Ils se *perdent* comme ça pendant une heure et paf... ils sont déjà à la *frontière* ! (CM, pp. 63-64)

[...]

Qu'est-ce qu'il va advenir de ce pays ?

Qu'est qu'il va advenir de cette invraisemblable possibilité ou cette plausible invraisemblance ? (CM, p. 64)

L'autoroute, symbole de vitesse et de trajectoire bien définie, d'infrastructure que l'on emprunte dans le but d'aller quelque part s'avère ici utilisée pour se perdre, c'est-à-dire n'aller nulle part, jusqu'à arriver à la frontière – frontière nationale et/ou frontière d'une réalité, d'une logique ?

¹²⁸ AUSTIN John Langshaw, *Quand dire, c'est faire* (traduction de l'américain par Gilles LANE), Paris, Seuil, 1970.

¹²⁹ RYNGAERT Jean-Pierre, SERMON Julie, *op. cit.*, p. 84.

¹³⁰ RYNGAERT Jean-Pierre, « Personnage (crise du) », dans *Études théâtrales*, n°22, 2001, p. 89.

¹³¹ RYNGAERT Jean-Pierre, SERMON Julie, *op. cit.*, p. 68.

Car le pays pourtant bien identifié, la Belgique, est lui aussi saboté dans son identité, oscillant entre invraisemblance et possibilité, oscillation entérinée par le chiasme grammatical : invraisemblable (1, adj.) possibilité (2, nom) // plausible (1, adj) invraisemblance (2, nom). Cet espace-temps de l'envers et de l'endroit, s'il est nébuleux, n'est rien d'autre qu'une réalité très proche ; aussi profond soit le doute, il ne s'agit pas, ici, d'un ailleurs, mais bien d'un ici et maintenant au cœur de notre réalité :

Passager : ... Tu habites où ?

Auto-stoppeuse :

Pas si loin d'ici

mais pas non plus si près

il y a une ville pas si grande

mais pas non plus si petite.

[...]

C'est donc une ville comme tant d'autres villes, sans balafres, tout au plus quelques contusions.
(CM, p. 65)

La description de cette ville ne fait elle-même qu'osciller – de même en est-il pour tous les habitants et habitantes qui l'habitent –, la plaçant dans une même hésitation constitutive : « une ville comme tant d'autres villes ». C'est alors que toute la violence qui traverse la pièce et qui ne semblait être qu'une malheureuse manifestation isolée, confinée à une voiture, révèle toute son étendue, toute sa banalité : « tout au plus quelques contusions » venant irrémédiablement faire système entier avec le titre *Contusione è minima* (la blessure est minime), rendant l'un et l'autre euphémistiques, ou litotiques, ou les deux.

Aurore boréale fait exception, en nous situant précisément au guichet de l'hôtel Métropole de Bruxelles. La pièce fait de manière encore plus étonnante une description minutieuse du temps, là où les trois autres pièces ne l'évoquent que très anecdotiquement : « *le soir venu de la première* » (MA, p. 7) ; et seules quelques *minutes* sont indiquées textuellement par le narrateur ; « *La lueur crue des phare de la voiture balaie la routes* » (CM, p. 5) semble indiquer la nuit, « Ils se perdent comme ça pendant une heure [...] » (CM, p. 64) ; *Des mondes meilleurs* se déroule sur une journée « À cause de Marie Vancutsem, la Belgique se réveille mi-figue mi-raisin ce matin-là » (MM, p. 11), « La Belgique [...] qui, à la fin de cette journée nageait dans la déprime, malgré tout, va au lit avec une bonne résolution pour le lendemain. » (MM, p. 66). *Aurore boréale*, en revanche, se découpe en 33 mesures, étalées de « Mesure 1 : 23 heures 15 » (AB, p. 17) à « Mesure 33 : 5 heures 59 » (AB, p. 95) et semble ainsi afficher un découpage minutieux, un balisement strict.

Mais, si nous avons jusqu'à présent décidé d'analyser espace et temps séparément, ce n'était que par souci de structure, car l'un et l'autres sont fondamentalement imbriqués, en plus d'être profondément mixtes. Nous n'avons ici que décrit ce qu'il en était de l'espace-temps le plus proche, celui de surface, qui se retrouve en première couche, en tant que réalité concrète dans laquelle se meuvent physiquement les personnages. Sous cette surface, une multitude d'autres espaces-temps circule, et va être convoquée – et donc rendue réelle – par les personnages ou le narrateur.

Ce dernier, s'il pose la première couche de réalité dans *La minute anacoustique* d'une manière très « factuelle », commentant les moindres faits, gestes et pensées des personnages jusqu'à paraître comme marionnettiste, introduit les trois autres pièces par un discours qui contraste fort par son ton avec l'univers qui se bâtit (nous conservons les mises en page originales) :

Prenez les 26 lettres de l'alphabet,
mettez-les dans un « mixer »
– n'oubliez pas le couvercle –
mélangez pendant au moins cinq minutes
[...] (AB, p. 15)

D'abord
les pas précipités sur le gravier.
Ensuite
le tintement hâtif d'un trousseau de clés
[...] (CM, p. 5)

Et ensuite,
et à nouveau,
énième fois,
se retrouver dans ce magma familier,
sorte de « maintenant » interminable,
[...] (MM, p. 9)

L'usage de séquences distinctes (séquence explicative pour *Aurore boréale*, séquences descriptives pour les deux autres) de ce qui va suivre (séquences dialogales, bien que marquées par la porosité)¹³² induit dès les soubresauts des pièces un ailleurs, la présence d'un discours et de sa (ses) réalité(s) parallèle(s) – aussi la question du devenir scénique du narrateur pas même nommé est problématique. Le ton davantage poétique pris dans les deux derniers cas renforce cette installation de faisceaux parallèles, en instaurant une certaine parole vaporeuse, qui laisse les sens en suspens – suspension du sens en tension avec le caractère concret que revêt le contenu de ces séquences descriptives, interrogeant davantage « la ligne de flottaison »

¹³² Voir ADAM Jean-Michel, *Les textes : types et prototypes*, Paris, Armand Colin, 2017.

esquissée. De manière encore plus marquée, le narrateur d'*Aurore boréale* va signifier cette confusion espace-temps : « Entre ces deux repères dans le temps, // en l'espace de sept heures [...] » (AB, p. 16) en jouant d'une part de la polysémie de « repère »¹³³, d'autre part en jouant du signifiant « en l'espace de », malgré un signifié exclusivement temporel.

Les personnages quant à eux, installent irrémédiablement par leurs paroles autant de bouts des espaces-temps qui les travaillent. C'est, dans *Aurore boréale*, la convocation par le Réceptionniste de ses souvenirs éclatés de la guerre 14-18 à Paschendaele, ou l'attente du Client d'un appel de sa femme depuis Londres, en plus de la perspective de trouver, en Chine, les restes du premier Homme, clé de voute pour tracer toute une causalité évolutive des débuts au futur de l'humanité, envoyant par-là à toute une diversité d'espaces-temps à travers l'évolution. Le Scientifique, résolument attaché au présent et à sa description, introduit des espaces-temps connexes en rapportant les faits et dires des différentes chambrées (toutes métonymies de scientifiques venus pour la conférence, porteurs de discours sur la mécanique quantique). Plus globalement, toute la situation de la pièce est en tension constante avec l'action principale qui se passe hors-scène : la conférence.

La minute anacoustique introduit avec l'Acteur et l'Actrice tout l'univers de *Macbeth*, que l'Actrice convoquera verbalement, en même temps que celui de *Hamlet* : « Je n'ai jamais vu la brume envahissant les Highlands d'Écosse, ni les heures douteuses au réveil des montagnes de la Norvège. » (MA, p. 24) L'emploi de la négative rend cette évocation plus fantomatique, virtuelle, et par un même effet plus en tension avec le *hic et nunc* de première couche, et paradoxalement plus prégnante. de son côté, le Technicien va en appeler, pour le critiquer virulemment, à un musée idéalisant (MA, pp. 40-41) ,qu'il situe de fait dans des espaces-temps divers. Par son discours scientifique, il fait des allers-retours de « l'infiniment petit à l'infiniment grand », pour reprendre la formule consacrée, et va jusqu'à inviter le Big Bang, point d'une densité inouïe, sans avant (du point de vue de la relativité générale), par une allusion à ce qui semble être un fond diffus cosmologique à l'échelle de l'individu :

Le Technicien : Ce bruit de fond, c'est ce qui reste de la vie. La vie est une gigantesque explosion et, quand la vie quitte le corps, il reste de cette gigantesque explosion un bruit de fond... (MA, p. 16)

Pareillement, le Conducteur et le Passager de *Contusione* vont faire vivre dans cette voiture sur l'autoroute Waterloo, le soldat de Napoléon et la guerre de Troie (CM, p. 7) qui

¹³³ Son premier sens étant : « Marque, signe servant à signaler, à retrouver un point, un emplacement à des fins précise. » ; « Repère », dans *CNRTL* [en ligne : <https://www.cnrtl.fr/definition/rep%C3%A8re>].

suiront tout le récit, imposant leur propre guerre, jusqu'à la fin « Le carré tient sa position. // [...] // L'ennemi va dormir. » (CM, p. 68) Plus grande ouverture se fait avec « l'universalité, // un ciel parsemé d'étoiles [...] à travers le magma du temps, // se faufilent à travers l'histoire pétrifiée de l'humanité. » (CM, p. 6). Cette conflagration des espaces-temps est parfaitement mise en relief avec :

Auto-stoppeuse : Où allez-vous ?

Passager : ...

Conducteur : ... Waterloo. Carrefour de l'Histoire Humaine. Et lui à Troie, carrefour libidineux d'Hélène. Et toi ?

Auto-stoppeuse : Sarajevo, Tampax de l'Histoire Humaine. (CM, p. 40)

Des mondes meilleurs se situe plus dans la tension entre l'inscription dans une réalité sociale belge assez familière, concrète, et une virtualité nébuleuse. Tout se joue entre des personnages qui aspirent à un ailleurs quelconque, et d'autres qui restent strictement ancrés dans le concret du monde, créant un brouillage de fréquences constant entre ces deux tendances. Les personnages de Gwen et Louise, par leur appartenance à « un bar qui se niche dans la période analogique » (MM, p. 20), une réalité parallèle dont le flou même du nom ne peut que souligner le flou conceptuel, participent activement à cet émiettement réalité réelle-réalité virtuelle. En effet, outre l'utilisation de « période » pour désigner ce qui s'apparente davantage à un espace (bien qu'un espace à l'actualisation toute paradoxale), le qualificatif « analogique » ne fait qu'achever cette ambiguïté de la désignation :

A. PHILOSOPHIE

1. Qui s'appuie sur l'étude des rapports de ressemblance entre des objets différents (cf. jugement, raisonnement par analogie).

2. THOMISME et NÉOTHOMISME. Se dit de l'être, de la structure des êtres, de l'amour humain en tant que participation de l'amour divin, de la conception de l'univers en tant qu'elle requiert l'unité de l'être dans la diversité des êtres. Anton[yme :] univoque.

B. par extension

2. ELECTRON[IQUE]. Calculateur analogique. « Machine qui permet de résoudre un problème mathématique ou autre par analogie. Elle utilise la correspondance ou la similitude de deux systèmes ayant un comportement identique quelquefois dans des situations nettement différentes. »

3. LINGUISTIQUE

a) [En parlant de faits de lang.] Formation analogique (de mots), phénomènes analogiques.¹³⁴

L'analogique est par nature polysémique, et ne cesse de faire se multiplier en lui les liens entre divers réalités. Nous pouvons aussi penser à son usage dans le domaine de l'électronique – les systèmes analogiques étant les ancêtres du numérique –, venant ajouter une couche

¹³⁴ « Analogique », dans CNRTL [en ligne : <https://www.cnrtl.fr/definition/analogique>].

supplémentaire de virtuel (au sens informatique du terme) à une réalité déjà éclatée. Cet épaissement du sens n'empêche toutefois pas Gwen de décrire ce bar dans sa plus crue matérialité

Le papier peint est décoloré, les fauteuils effilochés et tachés de sperme. Le tapis est déchiré, l'éclairage défectueux. La poussière s'amoncelle partout. Des disques griffés émettent une musique nasillarde. (MM, p. 20)

ni d'entrer en dialogue avec les trois personnages masculins, Raymond, Jean-Pierre et Henri, qui incarnent chacun une obéissance différente et absolue à l'une ou l'autre de ces réalités. Au-delà de la question de la multiplicité d'une réalité, la pièce nous positionne ainsi au centre de la question de la multiplicité des réalités.

Lointain est le temps de la règle des trois unités : l'action a implosé pour ne laisser que de la parole (quand ce n'est du verbiage) ; le lieu et le temps ont fusionné, pour fissionner. Il ne semble dès lors rester que la règle des nulles unités, un terreau bien précaire pour l'épanouissement de précaires identités.

2.2.3. Identité, ou « ligne de conduite générale », « inclination majeure »¹³⁵

C'est à ce niveau que figure le caractère à priori le plus traditionnel chez Pourveur. En effet, même si nous ne sommes aucunement dans la caractérisation psychologique dure, les personnages restent fortement identifiables et leur « ligne de conduite générale » tout autant. Pour cause, dans chaque pièce, ils semblent incarner un point de vue, une perception, une logique bien propre, qu'il s'agira tout au long de la pièce de confronter, voire agglomérer aux autres. Un exemple éloquent de clarté est la reprise, en guise d'introduction à la pièce *Aurore boréale* dans notre édition, d'un extrait de *Survivre à la fin des Grandes Histoires* :

Il y a trois personnages que je situe à la réception de l'hôtel Métropole : un réceptionniste qui a survécu aux tranchées de la guerre 1914-1918, un scientifique qui ne comprend pas grand-chose à cette nouvelle science et espère qu'Einstein va invalider cette théorie, et puis un paléanthropologue, qui croit avoir trouvé le premier homme en Chine, et qui attend à l'hôtel une femme qu'il est censé épouser.

Trois perceptions de la réalité s'opposent : celle de la nouvelle science (l'incertitude), celle du déterminisme (idéalisé) et puis celle que l'on construit afin de survivre (mystification ou mythification). (AB, pp. 11-12.)

La même observation peut se faire pour les autres œuvres : l'Actrice comme une conception irrationaliste et subjectiviste du monde, qui exige du Technicien, représentant de la logique scientifique, de ressusciter L'Acteur dans *La minute anacoustique* ; le Conducteur

¹³⁵ *Ibid.*, p. 18.

comme prédateur belliqueux, misogyne (masculiniste ou *incel*¹³⁶ dirons-nous aujourd'hui), raciste, le Passager comme représentant d'une masculinité complice¹³⁷ et l'Auto-stoppeuse comme femme, objet et sujet de la violence patriarcale (cf. *infra*) dans *Contusione è minima* ; Jean-Pierre, Suzanne, Raymond, Henri, et Élise dans *Des mondes meilleurs* :

Jean-Pierre : Avant d'ouvrir les yeux, toujours la même pensée qui s'impose comme une évidence : « Au secours, je vis... » Suivie d'un découragement : « Et merde... Impossible d'ouvrir les yeux après de telles réflexions.

Suzanne : J'ouvre les yeux et je vois le plafond – une plafond qui semble s'étendre comme un immense paysage de boue blanche. Est-ce pour me rappeler que je dois soigner ma cellulite ?

Raymond : Des crevettes ? Des croquettes aux crevettes ? Comme un besoin irréprouvable qui s'impose dès le réveil.

Henri : Après une nuit bercée par Zolpidem, l'impression d'avoir acquis, comme d'un coup de baguette magique, une acuité visuelle pure, cristalline, diaphane... Affolant.

Élise : Je flâne paisiblement dans une rue, mais mon ombre est déçue. Un passant le remarque et me dit que c'est mauvais signe. (MM, p. 11)

Ces répliques inaugurales (bien que se prolongeant et que précédées d'une introduction du narrateur selon un ton plus poétique, mais qui rend compte de manière flagrante de la répétition dans la vie de l'homme moderne : « *Et ensuite // à nouveau // une énième fois [...] // et à nouveau // énième fois* » (MM, p. 9)) permettent de replacer derechef chaque personnage dans une ligne de conduite relativement bornée : Jean-Pierre exprime une véritable lassitude, est associé à un déni ou une résignation « Donc je n'ouvre pas les yeux. [...] Mais tôt ou tard... il faut bien ouvrir les yeux. (MM, p. 12) ; Suzanne davantage préoccupée par son corps, le soin de sa tenue ; Raymond par les croquettes de crevettes ; Henri, tout au contraire de Jean-Pierre, est pris d'une fulgurante acuité visuelle « Terrifiant. Comme si je voyais tout avec des rayons X. // il y a des choses qu'on ne devrait jamais voir, qui ébranlent tout, qui vous donnent l'impression d'avoir été aveugle tout votre vie... » (MM, p. 12) ; Élise en proie à une ombre « cette part de nous que l'on préfère ignorer » (MM, p. 12) et qu'elle s'évertuera effectivement à ignorer : « Je quitte ce rêve idiot. » (MM, p. 12). Il n'est pas inintéressant de consulter la liste des personnages (présente uniquement dans *La minute anacoustique* et *Des mondes meilleurs*) ou d'examiner les dénominations pour en constater l'apparente clarté : des noms de fonctions – identités génériques¹³⁸ – (Actrice, Technicien (MA), Serveuse (MM), Passager (CM),

¹³⁶ De l'anglais *involuntary celibacy* (en français, célibataire involontaire), qui désigne une sous-culture en ligne d'hommes se considérant rejetés par les femmes, et ayant dès lors évolué vers un ressentiment généralisé, voire vers la promotion de la violence contre les femmes.

¹³⁷ Voir CONNELL Raewyn, *Masculinités. Enjeux sociaux de l'hégémonie* (traduction de l'américain par Meoïn HAGÈGE et Arthur VUATTOUX), Paris, Éditions Amsterdam, 2014. Nous reviendrons sur la notion *infra*.

¹³⁸ RYNGAERT Jean-Pierre, SERMON Julie, *op. cit.*, p. 66.

Scientifique (AB)...) ou des prénoms relativement banals (Raymond, Jean-Pierre, Louise, Suzanne, Henri... (MM)). Aucune désignation ne semble à priori contraster avec les autres, aucun prénom ne connotant une culture ou réalité autre, à l'exception du narrateur et de (La) serveuse des *Mondes meilleurs*. Plus encore, ces désignations par des identités génériques induisent « un point d'attache référentielle tout en maintenant le personnages en-deçà d'un véritable effet-personnage »¹³⁹, les faisant plus ressembler à des figurants qu'à de réelles subjectivités. Cette perspective est amplifiée par les introductions souvent très efficaces des personnages et de leurs motivations ; on saisit d'entrée de jeu les « différentes polarités imaginaires » qu'incarnent ces personnages, « entre lesquelles la parole va ensuite se répartir, passer, buter, rebondir »¹⁴⁰. Dans le cas de *Des mondes meilleurs*, le choix de prénoms occidentaux ne manque pas d'en appeler à l'idéal bourgeois, au triomphe de l'individu¹⁴¹ bien à l'opposé des impersonnalisations du théâtre d'après-guerre. Si nous ne sommes donc à priori pas avec des présences anonymes, des pantins, cette apparence de clarté, d'individualité va s'estomper rapidement, déstabilisée qu'elle sera par la mise en forme de la parole

Ces grandes lignes directrices et cette clarté de surface ne doivent pas occulter la dimension programmatique d'évolution, de rigidification ou d'assouplissement (l'un ou l'autre pouvant mener à l'éclatement) des personnages et de leur monde, mais elles permettent de mettre en évidence le procédé *pourveurien*, dont l'enjeu n'est pas tant la détermination d'une identité (nous pensons qu'elle nous est donnée d'emblée) que son évolution, la place qu'elle va laisser ou non à un certain évidement, du moins à un certain flottement. De cette manière, nous pouvons parcourir les différents textes pour y déceler cette problématique du trouble.

Aurore boréale mêle ainsi trois personnages attachés à une logique bien particulière, dont les perceptions de la réalité s'opposent » (AB pp. 11-12) : le Réceptionniste semble encore vivre au présent les affres de la guerre :

RÉCEPTIONNISTE : Au milieu des corps pourrissant de mes compagnons,
mon corps et mon esprit hurlent d'envie de dormir,
mais je ne veux pas dormir,
parce que lorsque je dors,
je rêve de mes compagnons,
de leurs corps pourrissant dans la boue des tranchées.
Dormir ou état de veille. Il n'y avait aucune différence à Paschendaele. (AB, p. 32)

¹³⁹ *Idem*.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 67.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 61.

Si l'usage de l'imparfait clôture cette séquence, celui du présent simple « au milieu des corps pourrissant de mes compagnons » traduit un mélange, une contamination du présent par le passé, et inversement. De plus, le Réceptionniste se trouve être comme le lieu d'un conflit entre son « corps et [son] esprit [qui] hurlent d'envie de dormir » tandis que lui « ne veut pas dormir » ; le traditionnel dualisme corps/esprit est comme nié, introduisant une étrangeté dans le sein même du sujet : ni défini comme un esprit dans un corps, ni défini comme un corps dans un esprit, il est en dehors, tant de l'un que de l'autre. Sa logique que l'on nous présentait immuable tend elle-même à se résorber, comme si, se radicalisant, elle conduisait à sa propre négation, à sa nécessaire complétude dans la confusion. La pseudo-antépiphore que constitue « corps pourrissant » ne fait que renforcer ce phénomène de cloisonnement, faisant comme macérer le fragment, lui conférant une unité dans la décomposition – celle des corps et de la contamination du discours. Loin d'être isolé, ce phénomène est à vrai dire tout à fait symptomatique de la pièce :

Prenez les 26 lettres de l'alphabet,
mettez-les dans un « mixer »
– n'oubliez pas le couvercle –
mélangez pendant un moins cinq minutes [...] (AB, p. 15)

Introduction classique chez Pourveur, cet extrait de phrase inaugurale doit nous « mettre la puce à l'oreille » : cette recette qui nous est donnée est celle qui permet de concocter « *Australopithecus Afarensis* », qui deviendra « *Homo Habilis* [sic] », puis « *Homo Visionis* » et enfin « *Homo Probabilis* » (AB, pp. 15-16), l'être humain donc. Par ce rapprochement avec la cuisine et le mixeur, l'être humain est exposé comme le résultat d'un mélange, à la fois situé dans un double déterminisme héréditaire et logique (on nous donne la recette pour obtenir l'être humain ; tous les ingrédients rassemblés, il s'agit d'appliquer les gestes idoines afin d'avoir nécessairement le résultat escompté), et en proie au hasard, son dernier stade évolutif étant placé sous le signe de la probabilité. Cette perte de la causalité va traverser tout le binôme Client/Scientifique : ce premier recherche le fameux chaînon manquant, le premier Homme, qui permettrait d'expliquer toute l'humanité :

CLIENT DE L'HÔTEL : Il y a longtemps, un singe s'est mis debout. Et ce n'est pas le fruit du hasard. Toute l'évolution de la vie sur terre s'est agencée pour produire l'homme. L'homme est une créature spéciale, dont l'évolution n'a pour objet que d'atteindre la perfection de l'intelligence, du pouvoir et du contrôle sur l'environnement.

Il se situe par son discours clairement dans une perspective certes évolutionniste, mais inscrite dans un déterminisme flagrant, une foi en le progrès et en l'exception humaine toute classique. De l'autre côté, bien que Pourveur nous le présente comme quelqu'un qui « espère qu'Einstein

va invalider cette théorie [la théorie quantique, et le bouleversement qu'elle va impliquer (cf. Chapitre 4)] », le Scientifique paraît déjà contaminé, lui aussi, par cette idée :

SCIENTIFIQUE : Savoir, c'est mesurer.
Mais mesurer c'est perturber.

...

Prétendent chambres 66 et 67.

Une réalité n'existe que lorsqu'elle est observée,
mais l'observation perturbe ce qui est observé.

Le fait d'observer quelque chose le fait exister,
mais le change en même temps.

Donc...

...

...

Une même réalité qu'on observe deux fois n'est donc jamais la même. Parce que la nature de la réalité dépend de l'observation.

Disent chambres 66 et 67.

[...] (AB, p. 34)

Son énonciation se fait à la troisième personne, comme s'il était lui-même en pleine observation d'un fait ; il rapporte ce qui disent les chambres 66 et 67, métonymie de deux défenseurs de l'école de Copenhague, et ce faisant se retrouve dans ce « mixeur ». Les prétentions des chambres 66 et 67 deviennent des dires qui, encore, par pseudo-antépiphere, viennent encadrer cette partie du segment. La réalité observée se meut effectivement, et, rétroactivement, c'est cette nouvelle réalité perturbée qui vient perturber l'identité du Scientifique. La contagion semble ainsi inscrite dans la logique même de la pièce, épousant par l'énonciation la thèse quantique. C'est de la sorte que le Client qui voulait dompter l'évolution par la causalité stricte va finir dans l'incertitude :

RÉCEPTIONNISTE : Avez-vous vu ma boîte avec le revolver ?

...

Où est passé votre ami [le Client] ? (AB, p. 91)

[...]

J'ai retrouvé ma boîte.

SCIENTIFIQUE : ...

RÉCEPTIONNISTE Mais je n'ai plus vu votre ami.

SCIENTIFIQUE : ...

S'est-il servi de votre revolver ?

RÉCEPTIONNISTE : Je n'ai pas encore ouvert la boîte.

SCIENTIFIQUE : Attendez.

N'ouvrez pas.

[...]

si vous laissez la boîte fermée, vous serez à la fois mortel et immortel.

La même chose vaut pour notre cher ami.

Ouvrez la boîte et vous saurez s'il est vivant ou mort.

Gardez la boîte fermée et il sera à la fois vivant et mort.

...

Qu'est-ce qui est le plus simple pour vivre ?

RÉCEPTIONNISTE : ...

...
Et si on réveillait Einstein ? (AB, p. 95)

Ni mort ni vif, ou plutôt les deux à la fois, le voilà qui prend la place du célèbre chat de Schrödinger, sa vision du monde placée de la sorte dans cet état d'incertitude, elle ne peut que périlcliter, tandis que ce même doute s'est emparé définitivement du Réceptionniste, « à la fois vivant et mort », à la fois à Paschendale et au Métropole. Mais la forme la plus aigüe va jaillir chez le Scientifique :

Je suis un électron,
sans identité,
sans ancrage,
parce que personne ne m'observe.
Je suis un électron,
ayant perdu toute définition,
ayant uniquement un potentiel
pour adopter certaines valeurs
avec une certaine probabilité .
Je m'éloigne des mots, de leur contenu.
Je m'éloigne de ce que j'ai été.
Je me dissipe de plus en plus.
La tragédie d'être un électron.
Je suis la probabilité.

...
Je ne suis qu'une probabilité. (AB, pp. 93-94)

Les anaphores « Je suis un électron », « sans », « ayant » apparaissent comme un enfoncement inexorable, chaque mot faisant se rapprocher le Scientifique de cet état probable. Plus paradoxalement, ce « Je suis » passe de l'électron (particule ou onde, il n'en demeure pas moins une des entités fondamentales de la physique), à la probabilité (concept), pour n'en être finalement plus qu'une. Le « Je suis » persiste, mais dans un état devenu inconsistant « sans identité, sans ancrage ». Ces trois personnages-visions-du-monde vont, au contact l'un de l'autre, être profondément modifiés, à la limite de la destruction ; plus encore, nous pourrions avancer que c'est à cause de leur mise en contact que cette vision *acausale* s'est propagée, comme si elle portait en elle, dans son évolution, les germes d'une condition changeante, et changée. Des assises reposantes de l'Unité, nous retirons des probabilités, éclatées, dans le besoin d'une autre réalité pour les observer et actualiser.

Si nous nous sommes tant concentré sur *Aurore boréale*, c'est parce la pièce nous semblait illustrative de ce phénomène de *dégénérescence identitaire* au cœur des pièces du corpus : *La minute anacoustique* met en scène une Actrice portant en elle le paradoxe de son identité :

Je suis une actrice. [...] Je n'ai jamais vu la brume [...] Je n'ai jamais ressenti [...] je n'ai rien vu, rien ressenti de tout cela. Et pourtant, je suis la seule à pouvoir donner une densité à la brume [...] (MA, p. 24)

Dans un pareil mouvement d'affirmation de son identité « Je suis » et de définition par la négative de son expérience « Je n'ai », elle va s'inscrire bien à rebours du Technicien, qui, lui, prolonge la vision pragmatique, rationaliste, de l'homme de la technique. Leur coexistence s'apparente d'ailleurs à un duel :

Quoi qu'il en soit, face à la logique de l'Actrice, le Technicien oppose la logique de la science. (MA, p. 16)

L'Actrice poursuit son excursion dans l'in vraisemblable, tandis que le Technicien veut rester rationnel et tente de trouver, à des questions insensées...

L'Actrice : Qu'est-ce qu'il faut faire maintenant ?
... *des réponses cartésiennes.* (MA, p. 22)

L'on ne saurait être plus clair... Mais, l'Actrice, forte de son incomplétude et de sa proclamée invraisemblance, va se montrer capable d'adopter sans dissonance cognitive un discours manifestement rationnel, en donnant une définition exacte de la seconde, devançant le Technicien sur ce point :

Le Technicien : C'est une montre à quartz.

L'Actrice : Est-ce que seconde sur ta montre est définie comme la durée de neuf milliards cent-nonante-deux millions six-cent-trente-et-un-mille-sept-cent-septante périodes de l'onde magnétique émise ou absorbée par un atome de césium 133 lorsqu'il passe d'un certain niveau d'énergie à un autre ?

Je ne tiens pas à m'immiscer dans la conversation, mais il est un fait qu'aucune montre-bracelet n'a une telle précision. (MA, p. 52)

Naturellement, l'on ne se trouve pas dans un théâtre à thèse, et peu à peu se meuvent les choses, à l'image de l'Actrice toujours changeante. Les cinq silences qui font office d'intertitres, de segmentations de la pièce deviennent ainsi *Le silence objectif*, *Le silence relatif*, *Le silence subjectif*, *Le silence intérieur* puis *Le silence éternel* (MA, pp. 7, 24, 36, 37, 50), et le Technicien semble aussi fluctuer, frôlant très faiblement la contradiction lorsqu'il se lance dans des explications d'explications (« *Puis soudain – peut-être se rend-il compte de l'importance de ses paroles – un doute s'installe dans son esprit.* » (MA, p. 8)), sans y parvenir pleinement de lui-même. Toutefois, une brèche finira tout de même par s'ouvrir :

Le Technicien : Non, ce n'est pas... je ne...

L'Actrice : Tu es arrivé à la frontière de l'inexprimable.
... Pourquoi ne la franchis-tu pas ?

Le Technicien : ... (MA, p. 56)

Toujours dans l'entre-deux *pourveurien*, le Technicien ne franchira pas la limite, ne basculera pas entièrement dans une nouvelle modalité qui lui conférerait une nouvelle identité.

Mais le Technicien n'est plus tellement affirmatif. [...] Et la tristesse du Technicien devient plus légère.

Ce qui ne veut pas dire que tout est bien qui finit bien. Une récente découverte scientifique prône que le « tout-est-bien-qui-finit-bien » n'existe pas.

La seule vérité, pour l'instant, c'est que tout devient – avec les secondes qui passent – un peu plus incompréhensible, un peu plus inexprimables... (MA, p. 58)

Sa *scientificité* n'est pas simplement évacuée, elle cohabite avec cet inexprimable, tandis qu'elle vient en renforcer les effets : « La seule vérité », qui n'est que temporaire, tire vers l'opacité, la déclarification des choses. Le présent que parcourt les personnages s'épaissit de plus en plus, à mesure qu'ils avancent dans le(s) temps, ils avancent dans la complexité¹⁴².

Dans ces deux premiers cas, la dégénérescence tenait avant tout du mélange, de la mise en réseau d'identités présentées comme typologiques. En revanche, *Contusione è minima* et *Des mondes meilleurs* offrent un traitement différent.

Le Conducteur et Le Passager de *Contusione* semblent à vrai dire prendre le chemin inverse : très peu déterminés dès le début de la pièce, ce n'est dans un premier temps qu'en filigrane, comme nous l'avons observé avec la séquence du bruissement et du chemin (CM, p.6), que va se déployer leur logique. Dans cette analyse que nous avons livrée, l'on peut sentir sourdre une certaine violence, du moins, une matérialisation d'une domination : le Conducteur crée des lignes discursives autonomes, pose une question manifestement rhétorique, n'accorde pas d'importance au chemin, que le Passager doit lui faire remarquer. C'est par cette remarque apparemment anodine que l'Auto-stoppeuse va pouvoir comme s'accrocher, pour nous faire part d'une question sur sa vie. un peu plus tôt, c'est elle qui ouvrait les répliques par

Auto-stoppeuse : Promis, juré. Pas d'exhibitionnisme émotionnel ce soir. D'accord. Je le promets. Pas de strip-tease sentimental. Je ne vais pas vous couvrir de sentiments visqueux. Promis. Pas d'entorse aux règles de savoir-vivre. Pas d'exaltation effrénée. Pas de thermomètre au point d'ébullition. Juré. Je lève mon pouce et je me tais. Promis. (CM, p. 5)

La longueur de l'intervention contraste avec son message : promesse de ne pas se répandre, de suivre les règles de savoir-vivre, de se taire. L'usage manifeste de l'asyndète vient renforcer ce positionnement d'intruse, de personne qui a honte et ne veut pas empiéter sur les autres, s'en tenant au minimum de mots prononcés. En outre, se dessine aussi tout un champ lexical autour de la sexualité : « exhibitionnisme », « strip-tease », « visqueux », « exaltation effrénée ». Bien

¹⁴² POURVEUR Paul, « Comment j'écris », *op. cit.*, p. 28.

aux antipodes de cela, le discours du Passager et du Conducteur semble marqué par la parole (pléthorique) :

Conducteur : Dis quelque chose... Dis quelque chose, je t'en prie.

Passager : Quatre « goodyears »

grondant sur l'asphalte [...] (CM, pp. 5-6)

Succédant textuellement à l'intervention de l'auto-stoppeuse, la séquence s'ouvre sur l'impératif, émis par le Conducteur, de « dire quelque chose », chose qui sera fait, le Passager répondant par une réplique de dix-sept lignes, évoquant voitures, artillerie, Bagdad, arbres, puis « l'immensité [qui] fige le mouvement ». Mélanges des thèmes, pseudo-logorrhée, cet échange place les deux personnages dans un monopole de la parole, dans une situation d'ascendance sur les mots, qu'ils déploient et déploieront avec profusion. Très vite (p. 7), ils évoquent longuement le thème des guerres, thème qui ne les quittera pas : « Tu veux une victime ? Cher frère d'armes, tu vas l'avoir. » (CM, p. 69). Mais cet état latent des choses prend peu à peu consistance. Abordant le sujet de leur ex-femme, la violence premièrement sourde commence à poindre pur s'exposer en tout complaisance très rapidement :

Passager : Ces gens d'Afrique du Nord ont une vision tout à fait différente du monde – une vision très large, d'une largeur écrasante. (CM, p. 20)

Conducteur : [en parlant de son ex-femme] Cinq ans de malheur... mais quel cul, bordel ! (CM, p. 23)

Conducteur : [...] Le vent tiède et indolent qui se cache sous la jupe et caresse doucement le corps féminin...

Je ne veux pas penser au printemps.

...

Toutes des salopes. Toutes les femmes sont des salopes.

Passager : Sauf maman.

Conducteur : Sauf maman.

[...]

Conducteur : Toutes des salopes. Toutes les femmes sont des salopes.

Passager : Sauf maman.

Conducteur : Sauf maman.

[...]

[...] je plonge maintenant d'un con à l'autre. Peu importe lesquels. Deux fois par semaine, un entretien. Changer l'huile. Contrôler les pneus. (CM, p. 27)

Conducteur : Est-ce que tu as déjà vu les lèvres de la vulve d'une noire ?

Elles sont si charnues. Si pleines de...

...

Un jour, je n'ai pas pu m'empêcher. J'ai mordu un bon coup. Le sang a commencé à couler. Je léchais le sang en même temps que le jus vaginal. Mélange divin : la sève de la forêt noire. (CM, p. 31)

Un petit air d'exotisme nous parvient premièrement – innocent, il n'en témoigne pas moins d'une vision idéalisée d'une culture perçue radicalement autre, le « Ils n'ont rien mais ils donnent tout » qui témoigne souvent d'un apriori strictement superficiel. Ceci étant dit, ce n'est pas tant la haine raciale que celle de la femme qui va éclater. Après la remarque potache « mais quel cul, bordel ! » arrive le « Toutes des salopes. » qui traduit cette misogynie on ne peut plus clairement, avant de faire place à la réification du corps féminin, comparé à une voiture dont on fait l'entretien, mécaniquement, puis au récit d'une violence physique (fétichisme consenti ou non, nous n'en saurons rien de la bouche du Conducteur), à l'intrusion des vocables « érection », « bander », « con » (au sens de région où aboutissent l'urètre et la vulve), « bite », « cul » (le motif du « cul » de son ex-femme faisant leitmotiv). Le portrait semble à ce stade clair : deux hommes hétérosexuels, l'un, le Conducteur, dans l'affirmation sans retenue de sa violence, l'autre plus discret, pas en accord ni en désaccord fondamental, se contentant de modérer le « Toutes des salopes. » d'un « Sauf maman. » Sans entrer dans l'analyse sociologique, il nous semble toutefois à propos de convoquer l'ouvrage *Masculinités. Enjeux sociaux de l'hégémonie*¹⁴³ dans le but d'éclairer ce binôme. Dans le courant des études de genre, l'autrice dresse dans son livre une typologie des masculinités : masculinités hégémoniques, masculinités complices, masculinités subordonnées et masculinités marginales, tout en prenant bien le soin d'en préciser la caractère poreux et non fixe, un idéal hégémonique variant d'une époque à une autre. Ce sont ces deux premières qui vont nous intéresser : la première est celle de l'homme, hétérosexuel, hégémonique, dont les attributs physiques, sociaux, économiques, font de lui le haut de la pyramide, celui à qui le système profite le plus, celui à qui le système de valeurs mis en place permet le plus l'exercice d'une domination ; en dessous se trouve notre deuxième type, la masculinité complice : celle qui, sans être au « sommet de la chaîne alimentaire » en tire grandement bénéfice et fait preuve d'une complicité – volontaire ou non – qui consolide le système. Précisons qu'aucun jugement d'intention n'est véhiculé par cette typologie, un homme de la catégorie « dominant » n'étant certainement pas *de facto* un tyran masculiniste. Là où veut en venir notre propos avec cela, c'est d'une part dans le parallélisme que l'on peut établir entre, respectivement, le Conducteur et le Passager, et la première et deuxième typologies, d'autre part dans la mise en évidence du système. Nous l'avions dit, la logique du binôme se révèle peu à peu, éclate, mais se radicalisera avec la montée en voiture de l'Auto-stoppeuse. Mais, là où l'Auto-stoppeuse affichait une identité vaporeuse, soumise, elle va déton(n)er par son apparente adhésion au système, corps et âme, jusqu'au fond :

¹⁴³ CONNELL Raewyn, *op. cit.*

Auto-stoppeuse : J'aime ce vrombissement,
ces trépidation,
ces convulsions.
J'en bave.
Et je mouille illico.
...
Je suis amoureuse des voitures.
[...]
Et je mouille illico.
[...]
Et je mouille illico.
[...]
Et je mouille illico.
[...]
Et je mouille donc illico. (CM, p. 41)

Cet extrait s'inscrit dans la deuxième réplique suivant le « Où allez-vous ? » (CM, p. 40) qui indiquait sa montée en voiture (avec la suppression du retrait typographique, la mettant au même niveau que les deux automobilistes) ; son désir est sans ambages exprimé, et mis en parallèle, par épiphore, avec son amour des voitures ; les « Et je mouille illico. » viennent scander le rythme à la manière d'un moteur de voiture : plus que dans un système, elle vient de s'insérer dans une mécanique implacable, aussi froide que brûlante (des réactions exothermiques se passant dans un moteur), que l'introduction du « donc » dans la dernière épiphore ne fait que radicaliser en en soulignant le caractère logique, conclusif. Cette mécanique va ainsi s'emballer, non pas dévier, mais se poursuivre, imposer un rythme de plus en plus débridé à ceux qui s'y trouvent enclos, l'Auto-stoppeuse n'y faisant nulle exception :

Auto-stoppeuse : Tu es là devant moi comme une chose indéfinie.
Sois quelque chose.
Mets-toi dans la file ! Prends un ticket !
Au suivant !
Des files d'hommes, nus, un ticket à la main. En train d'attendre leur tour de violer une femme.
Au suivant !
Ils attendent leur tour pendant que le numéro « untel » la viole.
Un pénis dur qui ouvre un vagin sec.
La femme crie, se défend.
Au suivant !
L'homme la frappe au visage.
Son nez saigne.
Les cris et le sang excitent encore davantage l'homme.
Au suivant !
Il veut faire mal.
L'homme se voit un moment comme un soldat courageux.
Une « Force Très Spéciale ».
Au suivant !
Je le fais pour mon pays, pour ma race, crie l'homme.
Je le fais pour tous les hommes qui ont un jour été abandonnés par une femme, grince l'homme.
Au suivant !

Puisque j'ai décidé de mettre mon con divin entièrement et totalement au service de mon plaisir débridé, j'exige de ta bite une reddition sans conditions.
 Au suivant !
 Et pas d'exhibitionnisme émotif au programme.
 Pas de sentiment visqueux, rien que du sperme gluant.
 Au suivant !
 Mes seins sont pétris d'une main ferme.
 Mon con déborde de sperme.
 Au suivant !
 Venez venez messieurs. Pas de strip-tease sentimental.
 Rien que du sexe brut.
 Au suivant !
 Mon con est devenu une serre chaude.
 Au suivant !
 Et quand mon con aura rendu l'âme,
 il reste toujours ma bouche et mon anus.
 Au suivant !
 Je peux aisément subir une armée entière.
 Toutes les femmes peuvent subir une armée entière.
 Au suivant !
 Après l'acte, l'homme s'effondre.
 tandis que la femme vit l'extase.
 L'extase PAR le dégoût.
 Le dégoût : c'est tout ce que vous êtes capables de nous donner.
Passager : tais-toi maintenant !
Auto-stoppeuse : Au suivant !
Conducteur : À toi ! (CM, pp. 50-51)

Le rythme s'est accéléré, s'est affolé et la pseudo-stichomythie qui traversait tout le texte (par le retour à ligne après chaque phrase d'une même réplique) manifeste plus que jamais son implacabilité ; afin de n'être pas « une chose indéfinie », le Conducteur doit entrer dans la file, dans la mécanique ; l'Auto-stoppeuse tient paradoxalement son rôle de violée, appelant sans faillir le suivant ; les promesses qu'elle avait faites en premier lieu reviennent, étonnamment préservées ; ressurgissent les thèmes martiaux ; par synecdoque, elle perd tout attribut pour embrasser l'identité absolue par son con, sa bouche, son anus :

Conducteur : [...]
 L'être humain se déshumanise, cher ami. Accepte-le.
 ...
 Regarde-la.
 Qu'est-ce que tu vois ?
Passager : Une femme.
Conducteur : Faux. Tu vois un con. Rien de plus, rien de moins. (CM, p. 59)

La complicité du Passager s'effrite, tandis que le Conducteur plonge dans l'engrenage :

Passager : Arrête !
Conducteur : Tu ne comprends pas que c'est à présent impossible. La logique doit s'accomplir.
 [...]
 Pouvons-nous tomber encore plus bas, pense notre ami.
 Toujours.

[...]
Le fond n'existe pas. (CM, p. 52)

Il le fait en toute connaissance de cause, entièrement consumé qu'il est par la mécanique, par cette « logique [qui] doit s'accomplir », et qui, comme l'annonçait le retournement de perspectives « homme s'effondre/femme vit l'extase », le Conducteur n'est presque plus que réduit à des onomatopées, un cliquetis de jurons le faisant devenir pièce du moteur : « Con, bite, cul. » (CM, p. 62), « Nom de Dieu de merde de bordel de merde ! » (CM, p. 63), répète-t-il. « Après l'acte l'homme s'effondre. », l'effondrement (c'est-à-dire, étymologiquement la perte du fond, la perte de toute assise) annoncé aura lieu mais pas seulement pour l'homme : l'Auto-stoppeuse semblera se dissoudre « Aidez-moi...// ramenez-moi à la maison...//Je dois faire ma piqure avant de redevenir... // ... // Je ne veux pas subir le dégout comme dégout... // Je veux... » (CM, p.67) dans cette ultime réplique ponctuée de points de suspension encore plus prolifiques qu'à l'accoutumée. La dernière réplique du Conducteur – lui qui semblait avoir un ascendant symbolique sur le langage – se délite pour ne même pas finir « La nuit, ils couchaient sur la dure. // Avec leur sac... » (CM, p. 68). Le Passager, seul survivant avéré, est laissé seul, envisageant un lendemain « À sept heure. // Café, petits pains. // Douche. // S'habiller. // Files de voiture pour Bruxelles. // Le boulot. » (CM, pp. 68-69), tandis qu'il implore presque une réponse de quelqu'un, dans une posture camusienne :

Dis quelque chose, maintenant.
Dis quelque chose, bordel.
[...]
Crie donc quelque chose.
Ou chuchote quelque chose.
Murmure ou marmonne quelque chose.
Bredouille quelque chose.
Ou bafouille...
Ou n'importe quoi...
Mais fais vibrer tes cordes vocales...
tes ondes sonores
dans le vaste monde,
sans but,
nulle part,
partout. (CM, pp. 69-70)

Bouclant la totalité de la pièce « **Conducteur** : Dis quelque chose... Dis quelque chose, je t'en prie... » (CM, p. 5), le Passager semble mieux que jamais porter sa désignation tant il s'amoindrit : un entremêlement très compact de gradations descendantes venant en saper la parole. Une première concerne « Crie », « chuchote », « murmure ou marmonne », « bredouille », « bafouille », et voit la réduction de la demande faite. La deuxième marque le passage du domaine de l'activité, de l'humain (avec l'usage de l'impératif, de verbes) à celui

du passif, des seuls effets physiques (« Fais quelque chose » devenant une vibration de « cordes vocales », qui perdent jusqu'à leur biologie, leur vie, pour ne devenir qu' « ondes sonores » perdues « dans le vaste monde, sans but »). La troisième s'apparente davantage à une déstructuration par la ponctuation (les points faisant place au points de suspension, qui s'effacent au profit des virgules, voire de l'absence de ponctuation et de majuscule « tes ondes sonores // dans le vaste monde » : les unités sémantiques sont brisées, le partout côtoie le nulle part.

Cette dernière analyse montre en quoi l'inféodation absolue à une logique conduit à l'anéantissement du sujet : la femme, victime de première ligne de cette mécanique, y participe littéralement comme une bacchante – l'ambiguïté de sa position est prégnante –, alors qu'elle semblait afficher une position semblable à celles des personnages au sortir d'*Aurore boréale* ou de *La minute anacoustique*. De même, les deux automobilistes ont plongé, enfermés qu'ils étaient dans cette voiture-système, jusqu'au non-fond de leur logique – si le Passager, plus modéré, a abandonné, après un épisode de délire lié aux règles de savoir-vivre et de politesse (CM, pp. 52-55), ses velléités d'absolu (« **Passager** : Le contrat doit être mené à son terme. » (CM, p. 29) faisant aussi leitmotiv), il finira (mais finit-il vraiment ?) dans une profonde dérélition, le Conducteur s'étant textuellement évanoui.

Similairement, *Des mondes meilleurs*, par son exposition (cf. *supra*), met les personnages et couples sur des rails qu'ils vont suivre jusqu'à leur achèvement. Le titre, qui insiste sur une idée de la virtualité (le *meilleur* appelant un *ailleurs*, qui à son tour appelle un *ici*) manifeste ces deux voies parallèles dont il va être question, et que cristallise le duo Jean-Pierre/Raymond. Raymond est une radicalisation du concret, un politicien uniquement intéressé par le contexte politique, économique, social, par la croissance : « Ça c'est bien. C'est concret. [...] C'est dans ce sens qu'il faut aller. » (MM, p. 27). À contrario, Jean-Pierre incarne le virtuel, contaminé par « une rage de dents linguistique » (MM, p. 24) ou crise du langage aigüe l'enfermant dans un nominalisme radicalisé : « Les déprimés veulent entendre des mots qui les emmènent ailleurs, loin de cette réalité maussade... » (MM, p. 27), « Les mots semblent alors infectés. Totalement inutilisables. » (MM, p. 24). Leur antinomie se concrétise en plein milieu de leur dialogue portant sur le discours que doit rédiger Jean-Pierre :

Raymond : Je veux ramener plus de réel dans le discours politique, Jean-Pierre.

Jean-Pierre : Qui a besoin de réel ? (MM, pp. 27-28)

Femme de Raymond, Suzanne est aussi traversée par ce souci du réel : vue du plafond au réveil lui faisant penser à sa cellulite ; son introduction la place dans un éminent concret. Cette apparente superficialité laisse paraître quelques fissures :

Suzanne : C'est l'histoire d'une jeune fille qui est dans son lit et qui regarde les étoiles phosphorescentes au plafond de sa chambre misérable. Elle rêve d'un avenir avec des paysages couleur pastel et des maisons en forme de champignons. Elle voit un mariage avec un pompier courageux, des enfants jouant dans le jardin.

Trente ans plus tard, la jeune fille, dans son lit, regarde un plafond sans étoiles et tente de rêver plus loin... mais elle n'arrive pas plus loin que le plafond blanc, elle n'arrive pas plus loin qu'une constatation puérile : elle doit s'acheter de la boue blanche pour sa cellulite !

(MM, p. 15)

Parallélisme tant par les thèmes que la structure entre les deux moments de sa vie, antithèses entre la jeune et la plus âgée, entre les étoiles phosphorescentes et le plafond misérable. Ambiguïté dans les symboliques de l'enfance : des étoiles, certes, mais des étoiles en plastique, collées sur un plafond qui fait écran au ciel et ses promesses d'ailleurs ; rêve, certes, mais tout perclus de stéréotypes (marier une figure de bravoure et virilité, se marier, avoir des enfants, vivre dans une maison de Schtroumpf). Ambiguïté dans le caractère révolu de cette enfance (nous soulignons) : « Trente ans plus tard, *la jeune fille* [...] n'arrive *pas plus loin* qu'une constatation *puérile* ». De même que le plafond, un quelque chose vient faire écran aux rêves, vient faire obstacle à la possibilité de quitter le puéril. Encore un Ouroboros *pourveurien*.

Élise, elle, moins quand dans le virtuel, elle se trouve dans le déni, renvoyant le mauvais présage qu'elle semblait avoir reçu à un « rêve idiot » (MM, p. 12) ; elle est, à proprement parler, atteinte de bovarysme, en témoigne la scène de rapport sexuel qu'elle a avec Jean-Pierre (MM, pp. 62-65), durant laquelle, tandis que ce dernier la pénètre, elle poursuit sa lecture à haute de voix de *Madame Bovary*. Ce qui est communément considéré comme ce qu'il y a de plus charnel révèle ici une béance : les deux s'accordent pour se faire mutuellement l'amour comme s'ils le faisaient avec leur mari et ex-femme respectifs. Au sein de ce théorique retour à la réalité ce n'est que l'absence et le virtuel qui étendent leur emprise.

Ce dernier couple mourra d'un attentat, acte qui « provoque un excès de réalité afin de détruire le système »¹⁴⁴. Jean-Pierre, jusque dans son décès, reste attaché au « monde narratif » qu'il quitte (MM, p. 67), accordant sa dernière pensée à « cette fabuleuse histoire d'amour avec sa femme, une histoire qui [...] deviendra bouffie, tuméfiée et se figera comme une statue de cire. » (CM, p. 67) ; encore des antithèses : *fabuleuse*, c'est-à-dire digne d'une fable, côtoyant

¹⁴⁴ POURVEUR Paul, « Une histoire consistante », *op. cit.*, p. 83.

la tuméfaction, et la réification en une bougie de cire. Élise suit la même structure : dernière rêverie d'une repêche et d'un mariage avec le PDG de Chanel, après quoi « [les] poissons ont rapidement grignoté son corps et, quatre jour plus tard, d'Élise il ne reste que des os – Élise assumant son rôle dans la chaîne alimentaire. » (MM, p. 67) ; toujours des antithèses : rêve jusqu'au bout (mais rêve antithétique par sa trivialité), rattrapé par la transformation du corps en nourriture, l'inclusion dans la très concrète chaîne alimentaire.

Le couple Raymond/Suzanne admet une fidélité et un écart à cette structure : Raymond se crève les yeux après avoir regardé les feuilles blanches de son discours : « Blanc, comme le plafond blanc de sa femme, comme les histoires blanches de sa femme. » (MM, p. 68), et est pris, lui qui n'admettait que le concret, d'une vision : « Il voit la cité du mouvement perpétuel, // un flux continu [...] le rêve incarné de l'être humain » (MM, p. 68). Antithèse cécité/vision doublée de la boucle avec la scène inaugurale, placée sous l'égide de la vision : « Normalement, tout commence avec une vision » (MM, p. 9) ; antithèse de la vision qui porte à la fois sur des notions abstraites ou virtuelles « forêt féérique, désir, mouvement perpétuel, rêve » et des notions concrètes « incarné, tours chromées, mât » ; oxymores « rêve incarné », « forêt féérique de tours chromées », etc. Suzanne, elle, aboutit à une ambiguïté. Ayant décidé de ne plus suivre Raymond, refusant « l'hypothèse » (MM, p. 65) qu'aurait été sa vie avec lui. Elle « se sent libérée, mais également prise d'une peur claustrophobe [...] [puis] soudainement atrocement seule et une lourde tristesse l'envahit. » (MM, p. 66) Contrairement à Raymond, elle a su garder, et affirmer, une certaine lucidité, et ne pas se disloquer dans la folle virtualité qui l'a saisi lui. De même, elle échappe à l'arrêt le plus concret et strict du décès et de la putréfaction.

Suzanne s'engage désormais dans un long monologue sans but ni direction. Uniquement des fantasmes. C'est du moins ce qu'elle espère. (MM, p. 66)

La vulnérabilité l'embrasse toute entière, car la voilà désormais seule (« monologue »), sans « direction », sans parachèvement. Mêmes ces fantasmes qui devraient être son lot ne sont que fruits de son espoir, laissant entendre une nécessaire ouverture, un entre-deux fondamental.

2.2.4 Voir Venise ?

Si nous avons laissé jusqu'à présent de côté *Venise*, c'est parce qu'elle nous semble constituer une singularité dans la dramaturgie de Pourveur, tant elle étire ce principe d'entre-deux, et qu'une division telle que nous l'avons observée en Action-parole/Espaces-Temps/Identité ne se prête résolument pas à ce texte. Sa genèse, pièce née du démembrement d'une autre, *Congo*, n'est à ce titre pas anodine, et tendrait presque à en éclairer le projet même. Du bas de ses vingt-quatre pages, rajoutée, dans l'édition que nous utilisons, comme un membre

atrophie après les plus de cent-cinquante pages de *L'Abécédaire des temps (post)modernes*, elle est des cinq œuvres du corpus celle qui s'enfonce au plus intime de la fragilité, presque de l'évanescence.

Tu me demandes si je suis Marilyn Monroe. Je n'en sais rien. Je ne suis pas un fichier-réponse. Je ne suis qu'un système qui éventuellement peut fournir une réponse. Et encore, ma réponse n'est pas une finalité. Ma réponse ne fera que modifier ta question. Une nouvelle réponse modifiera à nouveau ta question. Une nouvelle réponse fera évoluer la question, ou qui sait la fera dégénérer, ou qui sait la rendra magique.

Tu insistes, tu demandes si je suis Marilyn Monroe. [...]

Tu me demandes toujours si je suis Marilyn Monroe. Tu me regardes et tu me soupçonnes de faire des mystères. Je me regarde et je suis prudente. Je vois que je pourrais être Marilyn Monroe et je suis charmée. [...] (V, p. 177)

La première phrase introduit un « tu » comme sujet de la proposition principale, tandis que le « je » est relégué à la subordonnée. C'est ce « tu » rapporté, dont la parole n'existe que par celle du « je », qui fait véritablement exister le « je » et qui va lui donner une identité hypothétique en Marilyn Monroe. Ce « tu » scande anaphoriquement ces trois premiers segments, en prenant de plus en plus de place par double gradation ascendante : « Tu me demandes » ; « Tu insistes, tu demandes » ; « Tu me demandes toujours », en parallèle du « tu » qui augmente de un ses occurrences à chaque paragraphe. Nous comptons sur cette première séquence trois demandes, puis un regard, mais surtout un soupçon, qui n'est peut-être pas sans rappeler qu'« Un soupçon pèse sur les personnages de roman »¹⁴⁵ par lequel leur réalité est explicitement questionnée.

Dans le paragraphe initial, le premier « suis » est définitivement hors du domaine de définition : « Je n'en sais rien. » se présentant comme un superlatif de « Je ne sais pas. », pour insister plus lourdement sur l'absence de contours de l'identité. Car suit directement un « Je ne suis pas », qui fera place à « Je ne suis *qu'un* système », le fichier-réponse induisant une causalité trop forte – à une question, une réponse, à une réponse, une question. Nous passons donc d'une identité humaine plus qu'incertaine à une négation, puis – malgré tout – à une affirmation, mais une affirmation si fébrile, entourée de tout un appareil de nuances : une minimisation par le « qu' », une relativisation par le « un », un quasi pléonastique « peut éventuellement » (les sens de *pouvoir* et *éventuellement* étant assez lâches, on peut considérer tout un spectre d'interprétation rendant leur conjonction plus ou moins pléonastique). Le tout pour mener à une réponse « qui n'est pas une finalité », qui ne peut que modifier ce qui l'a engendrée dans un cercle la renvoyant sans cesse à son propre décalage, à sa propre genèse

¹⁴⁵ Voir SARRAUTE Nathalie, *L'ère du soupçon*.

cyclique. *Au final*, si c'est bien la réponse qui est sujet de « fera », c'est la question, elle, qui pourra évoluer, dégénérer ou être rendue magique. Dans tous les cas, la réponse ne sera pas première à recevoir ces nouveaux attributs, elle sera toujours seconde, en retard sur elle-même.

Ce phénomène de boucle établi entre le « tu » et le « je » se retrouve lui-même dédoublé d'une boucle « je » / « je » par « Je me regarde » : extérieur à lui-même, le sujet peut effectivement porter un regard sur lui. Mais peut-être plus intéressante serait la perspective spéculaire du stade du miroir. Ce stade de développement dans la constitution du sujet, mis en évidence par le psychologue Henri Wallon, et introduit en psychanalyse par Jacques Lacan stipule que le jeune enfant, à travers l'expérience qu'il fait de voir sa propre image dans un miroir, parvient à l'unification de son corps. Chez Lacan, cette unification concerne davantage le « je », en tant qu'il est affirmé par opposition à l'autre (de la sorte, il voit l'image de sa mère dans le miroir et observe, à côté de la sienne, qu'elle est distincte de lui). Mais ce regard dans le miroir ne dresse ici aucun contour précis : il n'y a aucune unification (corporelle ou symbolique), tout restant soumis à la prudence et n'aboutissant qu'un conditionnel « je pourrais être », qui n'en demeure pas moins une perspective, ce qui charme le « je ».

L'extrait sélectionné place ainsi *Venise*, d'une façon bien plus poussée que pour les quatre autres pièces, dans une logique de « questionnement des limites et [de] dissolution des contours et des distinctions qui fondent pourtant nécessairement l'identification »¹⁴⁶ que prolongera toute la démarche entreprise par le « je » :

[...] nous devons retourner aux sources, au temps où Marilyn Monroe était Norma Jean [nom de naissance de Marilyn Monroe], au temps où Norma Jean surgissait, au temps où surgissait la vie. Nous devons parcourir l'évolution humaine tout entière. Peut-être trouverons-nous dans le processus les réponses nécessaires et nous éloignerons-nous de l'ignorance qui nous ronge.

Combien de temps peux-tu me consacrer ? (V, p. 178)

Après la gradation descendante qui caractérisait le sujet, c'est une gradation ascendante qui vient caractériser l'entreprise : passage de la naissance d'un individu, à la naissance de la vie, passage de l'évolution d'un individu (indiquée par le changement de nom de Monroe) à « l'évolution humaine tout entière ». Il y a donc une contraction qui se fait entre ce « je » – que nous appellerons Elle désormais¹⁴⁷ – vapoureux et l'histoire de la vie depuis ses origines. En remontant dans son propre ADN pour trouver cette genèse, elle se fait matrice de tout ce qui vit, multipliant en elle les espaces-temps, les histoires personnelles (épisodes de vie),

¹⁴⁶ CASTADOT Élisabeth, *op. cit.*, p 156.

¹⁴⁷ Aucune indication dans le texte ou le paratexte ne suggère la moindre dénomination. Nous ne connaissons le genre du « je » que par l'accord des adjectifs

historiques (Histoire humaine), évolutifs (évolution de la vie sur Terre), et cosmologiques (histoire de l'univers) : naissance et accueil par ses parents (V, p180), ascension de l'Everest et naufrage du Titanic (V, p. 182), découverte de la structure de l'ADN par Watson et Crick (V, p. 180), référence aux fossiles (V, p. 199), à la « Soupe Originelle » (V, p. 188). Tous les éléments convoqués ne cessent de se coudoier et d'être amalgamés dans des jeux constants de parallélismes :

Mon père prend ma mère dans ses bras et lui murmure [...] la Vie me prend aussi dans ses bras et me chuchote [...] Ma mère me prend alors dans ses bras et me susurre [...] Watson et Crick me prennent aussi dans leur bras et me marmonnent [...] (V, p. 180)

Tout s'enchaîne et se confond dans cette prise dans les bras généralisée, doublée de la variation du murmure adressé à Elle. Un autre type d'amalgame peut s'observer avec « la Soupe Originelle [qui] contient le Texte Originel » (V, p. 188) : à la dimension scientifique, « factuelle » que constitue la Soupe se superpose, dans une relation d'inclusion, le Texte, référence aux religions monothéistes amorcée par l'évocation d'un « Adam blanc [et] d'une Eve noire » (V, p. 180). De surcroît, cette Soupe, si elle semble renvoyer à la soupe primitive (c'est-à-dire l'environnement prébiotique que constituait la Terre et qui aboutit à la formation des molécules de base du vivant) par la connaissance potentielle que le lecteur-spectateur en a, elle renvoie textuellement davantage au Big Bang, à « l'origine de toute chose » marquant le début de « l'histoire du monde » (V, p. 188). Se retrouvent imbriquées la Genèse (mythique), l'abiogénèse (émergence de la vie à partir de la matière inanimée) et la cosmogénèse (émergence de l'Univers), cette première reprenant tant une cosmogonie qu'une histoire des premiers êtres humains, ne finissant pas de boucler les liens. Dans un jeu d'emboîtement semblable aux poupées gigognes, tous ces épisodes à la matérialité assez fragile se retrouvent dans le corps de Elle, corps dans lequel se trouvent « l'intestin grêle, le cæcum, le colon ascendant, le sigmoïde et l'anus » (V, p. 184), intestin grêle qui, une fois déplié, devient par sa surface la Grand-Place de Bruxelles (V, p. 184), Grand-Place de Bruxelles sur laquelle se rencontrèrent Elle et Tu (V, p. 192). Mais, tandis que nous semblons perdre pieds et nous diriger vers l'immense, la remarque « Combien de temps peux-tu me consacrer ? » vient remettre le tout que porte Elle sous le signe de la finitude. Ces espaces-temps presque infinis se retrouvent délimités dans le temps (finitude humaine) et l'espace (les atomes du corps).

Comme l'indique cette attention au temps que peut lui consacrer Tu, tout le texte n'est pas uniquement marqué par la rétrospection. Si presque tous les espaces-temps du passés se retrouvent bel et bien actualisés par la narration faite par Elle à l'indicatif présent (deux passages y dérogeant : « L'échographie prévoyait un garçon. [...] » (V, p. 189) et « Si tu étais revenu

cette nuit-là, tu m'aurais trouvée en pleurs. Je t'aurais dit [...] » (V, p. 196)), la limite imposée par la biologie humaine est nécessairement présente pour conduire Elle à son extinction. Des facteurs morbides sont nommés en tant que constitutifs de son corps : virus, maladies, « [l]a peste, le choléra, la lèpre, la tuberculose [...] pour ne nommer que celles qui ont fait le plus de décès, de douleurs et de souffrances. J'ai tout cela en moi. » (V, p. 196), de même que la sénescence est évoquée : « la logique de ma biologie m'y contraint : peut-être que les enzymes ne savent plus lire correctement l'ADN, ou le lisent autrement. » (V, p. 197). Face à cette « tyrannie du temps »¹⁴⁸ irréversible (car les liaisons dans notre corps se font et se défont, mais finissent par se défaire), l'impératif de l'avenir émerge, qui sera porté par Tu.

Ce « tu » qui garantissait le « je », ce « tu » qui a été l'interlocuteur du début à la fin « Tu me demandes [...] » (V, p. 177), « Tu me demandes ce que l'analyse a donné jusqu'à présent. » (V, p. 200), se révèle protéiforme. Jamais clairement nommé, il ne semble ramener à rien de concret avant de s'incarner tour à tour dans divers « personnages », sans que jamais une transition ne soit annoncée. Avant cela, un premier « vous » émerge :

[...] moi je suis... le capitaine du Titanic qui se dit raisonnablement que la situation est grave mais pas tout à fait... Je ne partage pas votre joie. Nous sommes si loin l'un de l'autre. [...] Vous essayez d'éveiller mon attention pour le décor, costumes, lumière et son. (V, p. 182)

Ce « vous » inédit, qui se révélera porteur de la marque du pluriel « Vous n'avez pas l'air trop chagrinés » (V, p. 182), par son appel aux éléments théâtraux semble indiquer les spectateurs et spectatrices (ce qui participe encore et toujours à l'éclatement des espaces-temps par l'ajout du *hic et nunc* de la représentation, par définition toujours changeant). Peu après, il fait irruption dans le récit qu'Elle commence à échafauder et se transforme en ses parents :

Vous faites irruption dans ma chambre. C'est toi qui me prend dans tes bras. Je crie en pleurant que mon corps est un musée. Tu souris avec indulgence. Tu dis que j'ai mérité la punition, que j'aurais dû mieux écouter et avoir plus d'attention pour le décor, costumes et lumière. Tu me racontes une petite histoire. (V, pp. 188-189)

L'interlocuteur a instantanément changé, ayant pris spontanément vie dans le récit, se voyant conféré implicitement le statut de parent par le contenu dudit récit et les références qu'il fait un monde de la petite enfance : irruption de plusieurs (on en imagine instinctivement deux) individus dans une chambre, prise dans les bras, sourire indulgent, verdict de punition, narration d'une « petite histoire » – sans oublier le retour du motif scénique venant troubler cette identité en train d'être façonnée. Incontinent ce « tu » va se faire « je » :

¹⁴⁸ POURVEUR Paul, « Comment j'écris », *op. cit.*, p. 28.

Tu me racontes une petite histoire. L'échographie prévoyait un garçon. À la naissance, cette prédiction fut démentie. En soi pas si grave, sauf que l'on avait prévu un nom de garçon, pas de fille. Ta mère était épuisée par l'accouchement, donc c'est ton père qui partit à la recherche d'un nom [...] Pour le premier nom, ton père ferme les yeux et prit un livre à l'aveuglette, l'ouvrit et choisit une page au hasard. Ton père lut cette page et s'imposa de prendre le premier nom qui se présenterait et tu me racontes que ce nom devint mon nom. Mais je suis tombée endormie dans tes bras. Quand je me réveille, tu as disparu. (V, p. 189)

L'histoire enchâssée devient l'histoire de premier niveau, elle n'est pas simplement rapportée : usage de l'indicatif imparfait et du passé simple (symptomatiques du récit traditionnel), mise à la troisième personne de l'un et l'autres des parents : « ta mère », « ton père ». Le genre n'étant à ce stade pas textuellement indiqué, un flottement persiste entre mère et père. L'interprétation en faveur du père est certes *plus probable* si l'on replace *Venise* en tant que fragment de *Congo*, qui met dans sa dernière partie en dialogue un homme et une femme (mais là, il faut le savoir, car rien ne l'indique dans le cas de *Venise*), ou si l'on se réfère à un certain registre traditionnel de la paternité : regard indulgent et punition, deux marqueurs typiques d'autorité (mais cette distinction est éminemment tributaire d'un contexte historique aujourd'hui bien remis en question), mais elle ne reste qu'une interprétation ; l'entre-deux persiste. Quoi qu'il en soit, cette narration, sans s'interrompre, retourne au niveau initial, dans une même phrase « Ton père lut [...] et s'imposa .. et tu me racontes que [...] », avant de disparaître et de revenir à la troisième personne :

C'était tellement bon de m'endormir dans tes bras. [...] puis, après un temps, ma mère vient dans ma chambre. Elle s'en va. Ensuite, mon père rentre dans ma chambre [...] Il me met au lit, éteint la lumière. J'entends quelqu'un quitter la maison, je pleure l'espoir : est-ce qu'elle reviendra ? (V, p. 189)

Le départ de la mère rappelle la disparition du « tu » après l'histoire, et fait ainsi boucler le début de l'histoire de la vie d'Elle avec la fin de l'histoire commune de ses parents. Le « tu » ne disparaît pas très longtemps, et refait surface :

À nouveau tu rentres tard à la maison, seul. Tu ne dis rien. Les plissements ont gravé quelques rides sur ton front. Tu me souris faiblement et sans conviction. [...] je ne sais pas comment « lire » tes silences, comment « lire » ces rides sur ton front, ni comment « lire » ce sourire sans conviction. Tu ne dis plus rien. [...] Tu pars, pour toujours. Tu me laisses une lettre, une longue lettre, une lettre longue comme la vie.

Tu me demandes ce que l'analyse a donné jusqu'à présent. Je te dis que le moment n'est pas encore venu de te répondre, mais si tu veux rester encore un peu. (V, p. 191)

Cette fois, l'adjectif « seul » permet d'attribuer au « tu » le genre masculin qui, combiné au marqueur de vieillesse « rides », et au « À nouveau » qui indique une familiarité, semble favoriser la figuration du père. Dès lors, ce « tu as disparu » contredit notre intuition initiale en faisant de la mère celle qui a disparu du texte et de la vie d'Elle – à moins que cette disparition

ne relevât d'un autre niveau : hyperbole, disparition du présent de cette histoire bien délimitée ? Dans tous les cas, les deux figures parentales ont toutes deux disparu, et le père, que Elle ne savait plus comment « lire », lui donne à lire une lettre « longue comme la vie » : la voilà désormais qui doit lire deux vies¹⁴⁹, tout en retournant au présent initial par la demande réémise par ce « tu ». Cette nouvelle demande est l'occasion d'une antithèse entre « Tu pars, pour toujours. » et « si tu veux rester encore un peu. », plaçant cette fin de séquence dans un flottement entre vie narrative et mort biologique.

Le « tu » se réincarne sur la Grand-Place : « Je me souviens de notre première rencontre sur la Grand-Place de Bruxelles [...] tu m'expliques qu'Amour et Bonheur sont effectivement du gaz. [...] Tu m'invites chez toi [...] Tu viens chez moi [...] » (V, p. 192). Les termes « rencontre », « Amour », « Bonheur », « inviter » orientent fortement une interprétation en faveur d'un amant, tout en soulignant le caractère fugace d'une telle relation par l'emploi du terme « gaz ». Et, de fait, la séparation est vite consumée :

Tu es si peu à la maison. [...] Je pense au jour où tu m'as fait l'amour pour la première fois. [...] D'abord je pleure le désespoir ; est-ce que tu vas revenir ? Je sèche mes larmes tel une grande chercheuse modeste [...] Je reste seule avec ton décor, costumes, lumière et son. (V, p. 193)

Ces segments, mêlés à des réflexions autour du Marquis de Sade, des sorcières et des courtisanes, poursuivent la même logique de contraction : indicatif présent à valeur de vérité générale « Tu es si peu à la maison » (en plus du rappel de la maison paternelle), analepse « je pense au jour où tu m'as fait l'amour », marqueur d'enchaînement logique « D'abord » sans « ensuite » (« Je sèche mes larmes tel [...] » relevant de l'asyndète), prolepse « est-ce que tu vas revenir ? », retour du motif scénique « décor, costumes, lumière et son » mais cette fois sous le possessif « ton ». Une nouvelle répétition-variation de « Tu me demandes si [...] si tu veux rester encore un peu. » (V, p. 194), vient à nouveau modifier la tonalité du leitmotiv, désormais investi de cet état de rupture, une sorte d'imploration à ne pas partir. Ce « tu » se maintient pourtant, en marge : « je remarque que ces derniers temps, tu tournes en rond autour de ma maison » (V, p. 195), sans revenir réellement dans le récit : « Je ne te vois plus ces derniers temps tourner autour de la maison. Les dernières semaines non plus, les derniers mois non plus. » (V, pp. 196-197). Le mouvement circulaire de la voiture est rompu dans un étirement du temps manifesté par la gradation ascendante « semaines », « mois ». Lui aussi a disparu, ne

¹⁴⁹ Or, nous avons mis en évidence le paradoxal infini que recèle une vie humaine ; la voilà donc avec deux infinis, mais, après tout, deux fois l'infini donnent toujours l'infini.

laissant que des artéfacts « Ou peut-être est-ce ton décor, ta lumière, tes costumes qui me "lisent" ainsi... » (V, p. 198)

À ces trois disparitions consécutives (mère, père, puis amant) va s'ajouter la perspective d'Elle, qui vient rompre le fil rouge de la narration par son impératif et sa soudaineté « Subitement tout m'est imposé. Tout s'impose.[...] Je dois tout rassembler [...] Je suis obligée de [...] Il le faut. Je dois [...] » (V, pp. 198-199). Dans cette urgence qui s'avère être celle du corps mourant, infiltré de toute part par la maladie naît toutefois cette perspective d'avenir que nous avions évoquée précédemment.

Tout semble éclater. J'ai mal. Douleur d'être un corps. Douleur d'être un corps de douleur. [...] Une dernière pensée quand même, aussi absurde que la logique de ma biologie [...] (V, p. 200)

Alors que toutes les voies narratives qui avaient été ouvertes n'en restaient qu'à des passés et présents et ne finissaient que par se dissiper ; alors qu'à son tour celle qui faisait récit va sombrer dans l'absurde qu'est le simple effacement, un nouveau « tu » est appelé, qui contraste d'autant plus par une identification univoque :

Subitement tout m'est imposé. Tout s'impose. Ton décor, ta lumière, même mon propre corps. Le temps est sans doute venu de réécrire le texte. Peut-être pourrais-je alors me « relire » et par là me retrouver en toi, mon cher enfant. (V, p. 198)

Les éléments scéniques qui parsemaient le texte semblent acquérir une dimension matérielle différente, comme du matériel génétique laissé par le Tu-Amant, offrant l'occasion biologique de réécrire un nouveau code génétique, issu de la fusion du code de Tu-Amant et de ce code que Elle aura tenté de déchiffrer (« l'ADN m'introduit dans un univers codé » (V, p. 186)). Faisant l'inventaire de tout ce matériel génétique porteur des espaces-temps vécus, Elle va s'inscrire dans un double mouvement de dissipation et de conception (au sens biologique du terme) :

Je dois tout rassembler, pour la continuité, pour l'avenir, pour l'enfant, pour moi. Les sucres, les phosphates, les bases, je te les donne. [...] Mon cœur, mes poumons, mes ovaires, ce sont les tiens. Je veux que tu sois belle.[...] J'aimerais te donner une norme de lecture universelle qui te permette de tout comprendre, de tout interpréter de façon adéquate, mais la seule chose que je puisse te dire, c'est que ce n'est pas aussi simple que ça en a l'air et que la vie a plusieurs niveaux. Et je te laisse seule avec cette explication monstrueusement compliquée. [...] (V, pp. 198-199)

À mesure qu'Elle se démantèle et se sépare de ses bases constitutives à ses organes, s'élabore un peu plus distinctement le Tu-Enfant (dont le sexe est clairement identifié par « Je veux que tu sois belle »), dont Elle « redessine le programme » (V, p. 198). Cette Tu-Enfant qui s'édifie est cependant marquée dès avant son existence par la finitude :

Je dois te léguer toutes les maladies de l'histoire du monde. Pis. Je dois te léguer l'ombre de la maladie, la mémoire de la maladie : la douleur. [...] la honte d'être un borbier puant et putride. Je dois te donner la honte, la honte d'accepter la maladie. (V, p. 199)

S'ensuit une accumulation et une gradation ascendante tumorales par lesquelles se multiplient les exemples de pathologies précédemment « [l]a peste, le choléra, la lèpre, la tuberculose » (V, p. 196) et de détails de leurs symptômes (V, p. 199), pathologies qui ne cessent dès lors d'ensevelir cette passation sous la douleur, qui s'empare de plus en plus d'Elle jusqu'à en arrêter le discours :

Une dernière pensée quand même, aussi absurde que la logique de ma biologie : oui, je suis Marilyn Monroe. Une nouvelle vague de douleur fait irruption.

Tu me demandes ce que l'analyse a donné jusqu'à présent. La conclusion est double : Venise ne s'enfonce plus ; mais l'eau monte. (V, p. 200)

La conclusion sera double. Il y a une bonne et une mauvaise nouvelle. La bonne nouvelle : Venise ne s'enfonce plus ; la mauvaise : l'eau monte. (V, p. 178)

La nouvelle vague de douleur interrompt performativement le discours d'Elle, mais une dernière demande nous parvient malgré tout, et vient boucler cette fin avec le début, « La conclusion sera double » s'étant mu en « La conclusion est double » : phénomène d'anticipation qui semble placer ce véritable drame-de-la-vie dans une logique causale de trajectoire dont on pourrait prévoir, à partir de notre ADN entre autres, tout le développement. En inscrivant Tu-Enfant dans l'hérédité par la transmission de ses organes et facteurs de maladie, Elle semble entériner ce constat. Aussi, avons-nous pris soin de placer cette analyse du « tu » dans la linéarité structurale du récit de vie (la pièce ne procédant pas autrement) : naissance, départs des parents, rencontre amoureuse, fécondation, décès (ou, pour les plus optimistes, accouchement/décès), de la première à la dernière page. Mais notre première analyse de « l'identité » d'Elle, située dans tous les éclatements et contractions des espaces-temps et des actions (à ce titre, c'est plus que jamais sa parole qui fait action), ne peut manquer de nuancer ce constat simplificateur :

Mais entre-temps, j'ai appris que la simplicité conduit au fascisme. On est désarmé face à la simplicité. La simplicité ne fait rien évoluer, contracte tout. La simplicité conduit à l'effroyable, mène à l'effrayante simplicité de la douleur. (V, p. 199)

Au-delà de cette structure linéaire et inexorable, dont la simplicité ne conduirait qu'au silence, à la douleur et à l'« absurde » (V, p. 200), réside une structure éclatée et *complexifiante*, qui vient travailler cette première et marquer le fait que « ce n'est pas aussi simple que ça en a l'air et que la vie a plusieurs niveaux. » (V, p. 198) Paradoxalement, c'est par un travail d'isolation des segments retraçant cette vie du berceau au tombeau que nous avons pu dégager cette structure linéaire qui était comme enfouie sous le magma de la structure du complexe : c'est

elle qui, subrepticement, travaillait la narration comme une maladie, l'empêchant de partir en démultiplication sans fin des espaces-temps, l'empêchant de tourner en boucle infinie. De même, c'est cette surface de complexités qui fait que le texte ne peut se réduire à une progression linéaire induite par la lecture ou la représentation scénique, en multipliant les procédés de renvois en tout genre. Dans une réalité qui ne mène qu'à la fin ineffable – car la fin, comme le néant, ne peut induire que l'impensable, l'ineffable, le seul fait de la penser la faisant s'effondrer¹⁵⁰ – évolue ainsi, en dépit de tout, une réalité qui affirme sa vivacité dans son inconstance et dans sa précarité mêmes.

Cette partie analytique particulièrement longue nous a permis d'éclairer et de préciser en quoi le personnage est le siège d'une identité en permanente tension : identités menant à la neutralisation dans leur achèvement, identités relevant leur « unité » dans leur entre-deux, voire dans leur éclatement. Le semblant de stabilité que laissaient entendre les différentes dénominations a fait place à un double travail d'évidement et de suraccumulation. Les répétitions, répétitions-variations, antithèses et parallélismes s'infiltrèrent tant dans les énoncés que les énonciations, œuvrant à faire se dissoudre et s'amalgamer les différents linéaments qui constituaient les fondations de chaque personnage. Le résultat en est l'édification d'un flottement permanent, une fusion-effondrement des réalités : « dramaturgie-zinneke¹⁵¹ ». Il va s'agir désormais de montrer en quoi cette logique, par-delà le discours sur et l'énonciation par les personnages, se retrouve dans la poétique particulière qu'est l'humour ainsi que dans le discours particulier sur, et de, la science.

3. Comique, humour

3.1. Théorie

*Est-ce d'avoir trop ri
Que leur voix se lézarde
Quand ils parlent d'hier ?
Et d'avoir trop pleuré
Que des larmes encore
Leurs perlent aux paupières ?*

Jacques BREL, *Les vieux*

¹⁵⁰ KLEIN Étienne, *Ce qui est sans être tout à fait. Essai sur le vide*, Arles, Actes Sud, 2019, p. 26.

¹⁵¹ « Les Zinneke étaient donc à l'origine ces petits chiens bâtards, sans race, destinés à être jetés dans la Senne. » : « Zinneke », dans *Wikitionnaire* [en ligne : <https://fr.wiktionary.org/wiki/zinneke>].

Comme nous l'annonçons dans notre introduction, les notions de comique, de rire, d'humour sont des notions particulièrement problématiques, tant elles portent en elles une irrémédiable idée d'ambivalence, voire de plurivalence. Un rapide tour d'horizons des études contemporaines sur le sujet permet de se rendre compte du constat partagé :

la vérité humoristique est renvoyée à l'infini, car elle est toujours au-delà...¹⁵²

La majorité des études se rapportant, de près ou de loin, au comique ou à l'humour en particulier commencent par exposer le caractère insaisissable et protéiforme de leur objet.¹⁵³

Plus assertif encore : « L'humour, en tant que phénomène clairement identifié et généralement accepté, n'existe pas. »¹⁵⁴ À l'instar de la dramaturgie de Pourveur, nous sommes face à un brouillard de complexité, ce qui ne doit pas pour autant nous mener à l'écueil de l'impossibilité du discours. En effet, en dépit de cette lâcheté de la forme, « le rire est un »¹⁵⁵ et constitue bel et bien un phénomène que l'on peut expérimenter, saisir, et analyser. Dans cette optique, nous allons tenter d'établir, malgré le flottement des termes dans l'usage, une distinction entre les notions de comique, de rire, et d'humour.

Le comique, tel que défini par Alain Vaillant, se rapproche de « toute entreprise littéraire ou artistique dont la finalité ultime est le déclenchement et l'approfondissement du rire. »¹⁵⁶ Cette définition, qui est, rappelons, loin d'être unique, nous offre l'avantage d'aborder le comique dans une perspective relativement large, tout en signalant d'emblée une caractéristique : la finalité risible. Cette directionnalité nous permet d'introduire le rire, pensé comme manifestation physique, « petit ébranlement », « cascades de secousses où l'on se quitte et se retrouve toutes les demi-secondes »¹⁵⁷, c'est-à-dire comme surgissement « soudain »¹⁵⁸ de la réalité matérielle de notre corps et de notre subjectivité. Le rire s'arrache un instant au texte pour se manifester dans nos convulsions. De la sorte, nous pouvons parler d'une « force de subjectivisation »¹⁵⁹, tant le rire « impose un sujet rieur » : parler d'un comique absolu se révélerait simplement insensé, tant il y a besoin d'un sujet pour « constater » ce comique et être pris de rire. Bien entendu, cette subjectivisation est toute paradoxale, comme semble l'exprimer ces tremblements « où l'on se quitte et se retrouve toutes les demi-secondes ». Il y a donc dans

¹⁵² BERLOWITZ Béatrice (interviewer), JANKÉLÉVITCH Vladimir, « Le vagabond humour », dans *Quelque part dans l'inachevé*, Paris, Gallimard, coll. « nrf », 1978, p. 154.

¹⁵³ CASTADOT Élisabeth, *op. cit.*, p. 19.

¹⁵⁴ MOURA Jean-Marc, « Poétique comparée de l'humour », dans *Esthétique du rire*, *op. cit.*, p. 309.

¹⁵⁵ VAILLANT Alain, « Introduction », *op. cit.*, p. 11.

¹⁵⁶ *Idem.*

¹⁵⁷ SIBONY Daniel, *op. cit.*, p. 9.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 38.

¹⁵⁹ VAILLANT Alain, « introduction », *op. cit.*, p. 13.

ce rire une oscillation intrinsèque, mais une oscillation qui touche à tous les domaines : elle nous recentre et nous expulse de nous-mêmes, elle vient « revivifier le réalisme [et] ouvrir les vannes d'une fatrasie littéraire »¹⁶⁰, elle est affirmation du corporel et « intrusion de réflexion [...] à l'intérieur de la fiction »¹⁶¹ elle implique à l'égard de l'objet risible une « anesthésie momentanée du cœur »¹⁶² concomitante d'une complicité : « on ne rit pas que du personnage et ses vices, mais aussi du comédien et en toute complicité avec lui »¹⁶³. Pour reprendre l'exemple formulé par Bergson du badaud qui trébuche et s'étale, exemple qui se voulait traduction d'une stricte mise à distance de l'objet risible, nous pouvons imaginer que, voyant ledit bonhomme trébucher, notre rire est provoqué en ce que nous pourrions très bien nous retrouver dans sa situation ; à la mise à distance et au soulagement de n'être ce badaud s'est ajoutée une identification – certes éphémère – au personnage. Nous nous sommes vu un instant choir, nous avons vécu avec lui, le temps d'une demi-seconde, l'embarras de sa condition. Dans le cas singulier du rire au théâtre¹⁶⁴, ce rire est d'autant plus affirmé que le spectateur « rit de l'écart qu'il devine entre la personne et le personnage. »¹⁶⁵ ; toute considération qui n'est pas sans creuser davantage le caractère polymorphe du personnage. Ce rire, nous le voyons, vient causer en nous un entre-deux. Mais revenons-en à la définition de Vaillant et précisons cette finalité du comique : si le comique semble avoir un but en le rire, le rire, quant à lui, semble simplement arriver, sans but, il « n'est pas fait pour servir »¹⁶⁶. Bien entendu, il n'est pas inconcevable qu'une personne se mette à rire dans un but bien précis : rire à une blague (plus ou moins drôle) d'une tierce personne pour ne pas paraître déplaisant et préserver une certaine paix sociale, rire pour marquer sa participation à un groupe ou ne pas paraître trop en retrait, rire pour ostraciser, réprimander une personne ou son comportement (nous nous rapprochons là d'une définition de la comédie classique, qui vient sanctionner des personnages dans une visée didactique), etc. Tous ces exemples qui soulignent le caractère éminemment social du rire et de ces enjeux dans la cimentation des liens d'une société¹⁶⁷, s'ils ne sont certes pas à négliger, relèvent d'une perspective sociologique et anthropologique que nous n'explorerons pas davantage. Cet intermède toutefois nous permet de signaler une dimension qui n'est pas sans lien avec le théâtre. L'absence de but du rire donc : je ris parce que c'est drôle. Le rire qui, par

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 16.

¹⁶¹ SARRAZAC Jean-Pierre, « Douleur du comique », dans *Études théâtrales*, 1998, n°14, pp.118.

¹⁶² BERGSON Henri, *Le rire Le rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, Flammarion, 2013, p. 64.

¹⁶³ VAILLANT Alain, « Le lyrisme de l'ironie », *op. cit.*, p. 279.

¹⁶⁴ CASTADOT Élisabeth, *Dramaturgies de l'humour*, *op. cit.*, p. 9.

¹⁶⁵ VAILLANT Alain, « Le lyrisme de l'ironie », *op. cit.*, p. 279.

¹⁶⁶ SIBONY Daniel, p. 10.

¹⁶⁷ Voir DUVIGNAUD Jean, *Le propre de l'homme. Histoires du comique et de la dérision*, Paris, Hachette, 1985, qui adopte une approche diachronique, diatopique et diastratique du rire.

son caractère autosuffisant et non orienté, semble contrer la lassitude de vivre que Levinas associait à ce *il faut* dans l'existence (voir chapitre 1). Pour neutraliser cette impasse du but de rire, nous distinguons ainsi la manifestation du rire (qui, elle, *peut* effectivement être motivée) du risible, du rire au sens abstrait, du drôle. C'est donc en ce sens que l'on peut lire ce rire qui est « un », comme un système propre, qui fait sens par et en lui, un système autotélique. Alors, la finalité du comique s'en retrouverait-elle comme absorbée dans ce système qui tourne sur lui-même et ne serait qu'une bouffonnerie inepte ? Une première nuance à apporter serait l'élaboration d'une autre distinction, entre intention du rieur (la personne qui fait rire)¹⁶⁸, et réception du lecteur-public. Si nous pouvons concevoir qu'un public donné rie spontanément, sans visée socialisante, à un risible, nous devons considérer le comique comme pouvant relever d'une autre finalité que le rire : je veux marquer mon assentiment envers telle personne, et que cet assentiment soit partagé, en me moquant d'elle ; de la sorte, je me sers du comique dans une visée *autre*, qui peut être purement égoïste, intéressée (moquerie), didactique (comédie classique), etc. Par cette distinction, nous nous rapprochons d'une définition de l'humour, en reprenant une typologie établie dès Baudelaire : comique absolu et comique significatif¹⁶⁹. Le premier, que Baudelaire rapprochait du grotesque, comme son qualificatif l'indique, est celui que décrit Vaillant dans sa définition, un comique qui vaut pour lui-même (à l'image de certains stand-up contemporains), tandis que le deuxième serait un comique instrumentalisé, dans lequel le rire ne serait qu'un simple moyen (à l'image de la caricature politique). Cette tension, que n'ignore pas Vaillant, et qui lui permet d'introduire l'étude du comique pour lui-même en « [p]renant le contrepied de ces orientations actuelles »¹⁷⁰ et qui a son bienfondé méthodologique doit nous mettre en garde pour la suite : il ne sera pas question d'interpréter le rire à l'aune de la simple intention de l'auteur, tout comme il ne sera pas question de considérer l'humour comme une catégorie du comique rigoureusement distincte des autres. Si nous placerons, comme nombre d'auteurs le font très justement, l'humour du côté de ce comique absolu et l'ironie du côté de l'humour significatif, nous ne tracerons aucune frontière stricte entre les deux, car cette oscillation qu'induit le comique doit imposer une double lecture :

[...] s'exprimer indirectement, fût-ce ironiquement, sous-entend déjà une complication fondamentale : à savoir que la vérité ne se prête pas à une saisie directe ; ce trouble, cette buée sur la transparence immédiate annonce la complexité d'une vérité fuyante, qui ne peut être jamais dite exhaustivement [...] ¹⁷¹

¹⁶⁸ Nous empruntons la terminologie de Jean-Marc MOURA.

¹⁶⁹ BAUDELAIRE Charles, « De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques », dans Œuvres complètes, tome 2, Paris, Michel Lévy Frères, 1868-1870, pp. 359-387.

¹⁷⁰ VAILLANT Alain, « Introduction », *op. cit.*, p. 11.

¹⁷¹ BERLOWITZ Béatrice (interviewer), JANKÉLÉVITCH Vladimir, *op. cit.*, p. 155.

Ce qu'exprime cet extrait ne semble pas étranger à ce que Lacan appelle la « "castration", c'est-à-dire [la] reconnaissance d'une division subjective impliquée par les contraintes de la parole »¹⁷², cette même castration qui semble accabler les personnes et personnages, privés irrévocablement de quelque accès que ce soit à une Vérité *une*. Ce comique, qui « n'existe nulle part à l'état pur, élémentaire, mais [qui] apparaît toujours en composition avec de multiples facteurs dont on ne peut le dissocier »¹⁷³, semble épouser opportunément la poétique de Pourveur, en se montrant causé par une impossibilité d'accès à la Vérité, en se montrant nécessairement lié à la complexité, à l'hétérogénéité de toute situation, et s'exprimant par un procédé *indirect*, qui relève du détour, de l'interférence, de la succession de microstructures¹⁷⁴, par un procédé « qui se refuse à l'architecture planifiées, préméditée, où l'idée prétend soumettre le réel. »¹⁷⁵ D'où l'interfécondité contemporaine entre le comique et le malheur, qu'exprimaient avec le plus d'évidence Beckett et Ionesco dès le milieu du XX^e siècle. En fin de compte, il y a comme une idée de perte irrécupérable dans l'éclat du rire :

Le rire s'invente à partir du moment où l'homme a précisément perdu la béatitude édénique, où il commence à souffrir, à manquer, à être nostalgique. [...] Pour que le rire advienne, il lui faut une conscience douloureuse.¹⁷⁶

Cette citation sert à introduire une des caractéristiques principales de cet humour dont nous allons finalement préciser la nature. Si nous avons indiqué sa promiscuité avec le comique absolu en ce qu'il formalise l'impasse dans laquelle nous nous situons en tant qu'êtres humains ne pouvant plus en recourir à un système *autre*, à une transcendance, pour faire sens, c'est que l'humour se place dans ce que Sibony appelle la consolation : « L'humour, c'est de pouvoir se consoler d'en être là »¹⁷⁷, une « force jubilatoire mais [qui] ne peut rien sauver »¹⁷⁸. Il implique un lien plus apaisé entre le rieur et le public, dans le constat partagé d'une petite déchéance, il implique une porosité particulière entre le rieur et l'objet risible : là, l'anesthésie du cœur qu'avait diagnostiquée Bergson se retrouve minimisée (mais jamais niée en bloc, l'humour absolu ne paraissant être qu'une idéalisation), l'objet risible se trouve au contraire au plus intime du rieur. C'est cette petite béance qui empêche toute plénitude de l'être dans l'identité mais qui, pourtant, et partant, offre la condition de sa vitalité dans le « sublime inversé » dont parlait l'écrivain Jean Paul, c'est-à-dire dans un processus permanent de devenir, une

¹⁷² CASTADOT Élisabeth, *Dramaturgies de l'humour*, *op. cit.*, p. 92.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 19, citant DEFAYS Jean-Marc, *Le comique*, Seuil, 1996, coll. « Mémo », p. 6.

¹⁷⁴ DANAN Joseph, « L'humour, probablement », dans *Recherches et travaux*, 2006, n°69, p. 113.

¹⁷⁵ LOSCO-LENA Mireille, « Rien n'est plus drôle que le malheur », *op. cit.*, p. 57.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 15.

¹⁷⁷ SIBONY Daniel, *op. cit.*, p. 164.

¹⁷⁸ LOSCO-LENA Mireille, « Du comique dans le dialogue dramatique contemporain », dans *Études théâtrales*, 2005, n°33, p. 156.

dynamique¹⁷⁹, une « cinétique » que déplorait Gilles Lipovetsky. Une synthèse que nous pourrions faire de toutes ces implications serait, en définitive : « L'humour, c'est quand on rit quand même. »¹⁸⁰ La visée principale ne se situe ni dans une finalité de la conscience souveraine, qui tenterait, à l'instar de l'ironie, de faire valoir et d'assoir son point de vue¹⁸¹, ni dans une exaltation unicolore du bas, de la joie, de la vie dans sa simplicité, ni dans une mise à distance pure du risible. Ce « vagabond humour » qui vient faire le lien, toujours avec ambivalence, entre le rieur, le risible, et le public, les mettant dans une position d'influence mutuelle¹⁸², joyeusement bringuebalante.

De tout ceci, nous pouvons donc retenir ceci de l'humour : dans un premier temps la part liée du comique en général, de l'humour en particulier, à l'hétérogénéité, à l'ajout successif de couches de lecture qui introduisent un obligatoire effet de balancement sisyphéen. Dans un deuxième temps, l'humour marque son inféodation à un ailleurs inexpugnable tout autant que continuellement présent. Dans un dernier temps, l'humour affirme une position immanquablement centrale du sujet et de son inscription parmi ces autres sujets, en cultivant une bienveillance, une inclusion permanente (mais jamais parfaitement complète) du trio rieur-objet-public.

C'est dans ces dimensions-ci que l'humour de Pourveur nous semble se loger : en jouant du sabotage presque constant des imageries figées, en faisant intervenir régulièrement un élément en trop, un élément *à côté*, il vient dynamiter le sens tout en réintégrant dans le même geste les sens, il « transforme la réalité en un espace de jeu où impossibles et indicibles perdent leur consistance, mais se maintiennent toutefois sur un plan sous-jacent »¹⁸³. Toujours dans cet entre-deux – qui n'est pas une troisième voie, mais bien la mise en place d'un spectre infini de nuances entre deux extrêmes – cet humour ne traduit pas la seule faillite du langage et de l'être humain, qui n'a que le langage comme médiation pour appréhender sa réalité, comme l'explique Castadot, en résumant la pensée de Simon Critchley :

[...] l'humour ne se limite pas à une anamnèse du sens commun ; il constitue également une revanche du sujet sur les diktats de ce sens. Il le présente comme un rappel du surmoi, qui indique au sujet qu'il n'est pas seulement écrasé par sa situation – qu'il serait ridicule de l'être

¹⁷⁹ LOSCO-LENA Mireille, « Rien n'est plus drôle que le malheur », *op. cit.*, p. 210.

¹⁸⁰ MOURA Jean-Marc, *op. cit.*, p. 312, citant Otto Julius Bierbaum.

¹⁸¹ BERLOWITZ Béatrice (interviewer), JANKÉLÉVITCH Vladimir, *op. cit.*, p. 153.

¹⁸² MOURA Jean-Marc, *op. cit.*, p. 323.

¹⁸³ CASTADOT Élisabeth, *op. cit.*, p. 66.

– et que celle-ci peut toujours être envisagée autrement, qu’une autre configuration reste possible.¹⁸⁴

Par-là même, l’inflation de possibles qui positionnait l’être humain contemporain dans une constriction sans horizon se meut en une libération – toujours en demi-teinte – par l’horizon des possibles, qu’il ne nous reste plus qu’à analyser.

3.2 Analyse

Une première remarque doit être faite avant de procéder à l’analyse des œuvres : nous nous sommes attelé jusqu’à présent de définir un humour que l’on trouverait dans les œuvres dramatiques que sont celles de Pourveur. Or, nous n’ignorons pas que cet humour – que nous avons relié par le rire à la dimension matérielle – se manifestera tant dans le texte que par la représentation. Sans vouloir entériner la dichotomie d’un art à deux temps, il nous faut toutefois signaler que tout un pan de l’humour *pourveurien* va se trouver balayé dans notre analyse. Un rapide exemple de cette perte serait celui du traitement de la matérialité de *Contusione è minima*. Si l’action-parole se déroule tout du long dans une voiture et que cela ne pose aucun problème pour une seule approche textuelle, l’on peut légitimement se demander de ce qu’il en sera de la scène. Ainsi, nous pouvons imaginer qu’une des possibilités d’actualisation scénique serait le très littéral mime du Conducteur conduisant tout du long, à la manière des scènes de films des années cinquante. L’on établirait une potentielle connivence avec les spectateurs et spectatrices maîtrisant cette référence, tout en venant faire un travail de sape par le caractère éminemment artificiel du mime, d’autant s’il est maintenu du début à la fin de la représentation. Mais cela n’est qu’une hypothèse, et seul un travail d’analyse scénique pourrait l’infirmier ou la confirmer.

Une deuxième remarque porte sur l’inscription du comique en général dans un réseau, le caractère non absolu de son émergence. Ainsi, nous essayerons autant que possible de replacer les extraits dans leur contexte d’énonciation, sans quoi le comique ne saurait être perçu.

Une troisième, et dernière, remarque porte sur l’emploi des mots *comique* ou *humour* lors de l’analyse. Nous avons insisté sur le placement de l’œuvre de Pourveur du côté de l’humour, dont le comique est le domaine élargi, mais, pourtant ce sera le terme *comique* qui reviendra presque exclusivement. La raison en est que l’humour est compris comme une certaine intention (ce qui fait qu’on le distingue de l’ironie, c’est entre autres l’intention significative et de mise à distance dont elle part), que l’on ne saurait attribuer à un extrait pris

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 34, résumant CRITCHLEY Simon, *De l’humour* (traduction de l’anglais par Nicolas PINET), Paris, Kimé, 2004, coll. « Le collègue en acte », p. 90.

isolément. Si l'on en revient à l'idée de constitution en réseau, l'humour s'inscrit comme une démarche poétique ou philosophique *supra*, qui est assemblée par la mise en lien d'une constellation de comiques en *infra*. Le caractère humoristique d'un extrait ne le sera conséquemment que dans la mesure où un réseau de comiques se répondant les uns aux autres pourra se constituer – c'est, du moins, l'interprétation que nous en ferons.

Précautions prises, nous pouvons désormais exemplifier cet humour textuel, en essayant de ressembler les effets de comique jouant de procédés semblables.

3.2.1. Jeux sur le signifiant

Cette première appellation regroupe les procédés qui se rapprochent le plus du jeu de mots entendu comme jeu sur la polysémie d'un signifiant, sur le passage de l'abstrait au concret (zeugma), et qui, par l'attention explicite qu'ils nous font porter à la forme, se révèlent être les plus perceptibles.

a) *Aurore boréale* :

[une coupure de courant vient d'avoir lieu, plongeant la salle dans le noir] *Silence gêné. Mais comme nous nous trouvons dans l'obscurité, il est évidemment difficile de « voir » le silence gêné.*

L'Actrice : C'est toi qui a juré ?

Le Technicien : Je n'ai pas juré, je te le jure.

[...]

Silence angoissé. Mais comme nous nous trouvons toujours dans l'obscurité, l'angoisse n'en devient que plus terrifiante. (MA, p. 11)

Le premier effet comique vient de la mise à nue de la personnification « silence gêné », qui attribue dans ce cas une caractéristique humaine au silence, un concept si pas abstrait, du moins d'une prégnance moindre qu'un être humain. Le recours à ce jeu de mot ne relève pas de la simple gratuité, tant il met à nu un procédé que l'on retrouve dans le langage courant : « J'exige de toi un silence religieux ! », « un silence austère », pour ne parler que du silence. Une interférence a lieu, qui vient gonfler la signification effective du silence, et placer la suite de la pièce (divisée en cinq silences qui font office de pseudo-actes) sous le signe du dédoublement, immédiatement entériné par le jeu sur la polysémie de jurer-juron et jurer-promettre. Le silence revient peu après, qui subit un traitement semblable, mais semble produire un effet d'un comique diminué. Au rire apparemment gratuit succède – dans le même procédé – une inquiétude. Le comique qui venait travailler le sens commun pour en mettre à nu le figement se trouve à son tour travaillé, l'empêchant de se figer dans la blague gratuite.

b) *Contusione è minima* :

Auto-stoppeuse : Je n'ai rien contre les cons.

Conducteur : Tu parles de l'organe ou d'une manière d'être ? (CM, p. 57)

Cette pièce que nous avons qualifiée de particulièrement cynique n'est pour autant pas dépourvue d'humour, d'un humour surtout noir mais relevant d'un enjeu semblable. La polysémie « con-sexe » et « con-idiot » n'est pas même sous-entendue, mais vient subvertir en catimini la position du Conducteur (aucune réponse ne sera donnée pour dissiper le doute quant à la nature du « con »). Alors qu'il a précédemment assimilé le corps féminin à une voiture dont il faut faire hebdomadairement l'entretien (V, p. 27), et qu'il le réduira explicitement à un « con » (V, p. 59), la légère déviation faite par ce jeu de mot préfigure un possible retournement, qui aura effectivement lieu par après, l'Auto-stoppeuse en venant à expliquer au Conducteur les causes hormonales de la tristesse qui le prend, l'assujettissant de fait à sa corporéité.

Conducteur : ... Elle s'appelait Dolorès [son ex-femme] et portait dans son sac mon arrêt de mort rempli et cacheté en bonne et due forme.

Passager : D'où venait-elle ?

Conducteur : Du latin « dolere » : faire mal.

Passager : Espagnole ?

Conducteur : Kenyane. (CM, p. 10)

Une fois de plus, le comique vient de la polysémie du verbe *venir* : venir-concret d'un lieu géographique, venir-abstrait d'une étymologie. Le comique est renforcé d'une part par la rupture logique qu'induit la réponse (« D'où venait-elle » ne pouvant syntaxiquement pas renvoyer à autre chose que Dolorès ou la « bonne et due forme ») : en plus d'être une réponse qui n'était pas amorcée par la présence de la notion d'origine étymologique, elle semble être l'une des réponses auxquelles on penserait le moins spontanément, la situation des deux personnages étant assez quotidienne de surcroît. Le comique se poursuit par le fait que le Passager ne fait aucune remarque explicite (« Non, je ne te parlais pas de cette origine-ci. ») et ne semble pas souligner le caractère douloureux que revêt par-là Dolorès. La douleur, la violence n'est à ce stade, nous l'avons observé au chapitre 2, que latente, et ce comique vient creuser subrepticement un nouveau niveau de réalité, en indiquant sa part liée au malheur.

c) *Des mondes meilleurs* :

Raymond : [...] il y a aussi la disparition d'Henri et la rumeur surtout qui n'arrange pas les choses. On ne parle que de ça. Faut-il mentionner cette rumeur et prouver que c'est totalement irréaliste comme recette économique ? Je me demande vraiment ce qui lui a pris !

Jean-Pierre : La rumeur n'est que le pet d'une grande histoire. Mais cela s'entend de loin et peut sentir mauvais. (MM, p. 25)

Le comique ne vient pas tant de l'usage du mot « pet », qui ne provoque aucune interférence et semble se placer comme une volonté d'amoindrir, de dénigrer cette rumeur inquiétant, que par sa rigidification dans son sens plein. L'abstrait « pet-insignifiance » est démasqué, et prolonge jusqu'au bout sa logique, confondant bruit et odeur à cette réflexion sur la rumeur et la place préminente qu'elle a prise dans une société des médias, qui place l'être humain sous la passivité face au flux toujours plus effréné des images et vidéos. Cet asservissement nouveau se trouve ainsi dévié, faiblement, en étant creusé tant par l'abstrait que le concret de son impermanence.

D'une manière analogue, nous pouvons nous intéresser à la logique du jeu de mot poussée à l'absurde :

[le narrateur, après avoir évoqué la précarité due à la crise économique, annoncée à la radio par la présentatrice radio Marie Vancutsem]
À cause de Marie Vancutsem, la Belgique se réveille mi-figue mi-raisin ce matin-là.
Et, pour certains, le réveil est plus figue que raisin. (MM, p. 11)

L'expression « mi-figue mi-raisin » est disloquée et expose l'inanité de ses composantes prises séparément. Le cas est intéressant, car ce comique-ci ne consiste pas seulement à passer de l'abstrait au concret, mais à rendre ce concret vide de sens et de réalité et, par contagion, à dévider une expression pourtant bien établie. Si ce comique vient contraster avec l'évocation précédemment faite d'une précarité économique (sérieux interrompu par le comique), il porte la suite du récit dans l'entre-deux du dicible, dressant une nouvelle fracture entre le virtuel (langage insensé) et le réel (langage signifiant).

Ces quatre analyses nous permettent déjà de mettre en lumière la double portée des jeux sur le langage : ils viennent arracher au sens son apparence d'évidence et de stricte réalité, en en déplaçant la fixité (et partant en la supprimant), tout en tendant une main amicale au lecteur-public. Ce sont en effet à chaque fois des jeux sur le langage quotidien qui sont faits et qui viennent convoquer (et peut-être interroger) récepteurs et réceptrices, les plaçant, sous couvert de naïve légèreté, face à la faille qu'ils portent irrémisiblement en eux.

3.2.2 Interruption

L'interruption est similaire au jeu de mot par sa manifestation plus directement perceptible. Elle est ce qui se rapproche le plus de la disgrâce bergsonienne, à savoir ce qui vient buter sur la grâce, entendue comme « continuité dans l'enchaînement » (impression de

fluidité) et « prévisibilité » (le geste ou l'acte peut être relié à un autre et s'insérer dans un continuum)¹⁸⁵. Par ce rapprochement fait avec Bergson, l'on se rend compte du caractère strictement causaliste et déterministe de la grâce telle qu'il l'a conçoit, et qui semble surtout adopter, paradoxalement, la logique du mécanique qu'il oppose à cette grâce. Ceci étant, l'on imagine facilement en quoi ce procédé de l'interruption qui vient déjouer la prévisibilité et la continuité est souvent employé chez Pourveur.

a) *Aurore boréale* :

SCIENTIFIQUE : Selon la nouvelle théorie le verre ne peut être qualifié de transparent que si on a effectivement observé qu'il est transparent. Mais pour cette observation, il me faut de la lumière. Je dois donc éliminer l'obscurité. Mais si j'élimine l'obscurité, j'invalide cette même observation parce que je ne puis plus observer le verre dans le noir...

...

Impossible donc de savoir si le verre est, oui ou non, transparent dans le noir.

...

Et croyez-moi, c'est comme ça toute la journée à la conférence.

À devenir fou. (AB, p. 49)

Le Scientifique, par sa dénomination et avant tout sa parole, s'est créé depuis le début de la pièce une identité résolument rationnelle, ne contrevenant pas trop à l'archétype de l'homme de science sérieux et calme. Il accumule les énumérations des observations des chambres de l'hôtel où se trouvent les différents scientifiques, et façonne ainsi tout un espace hors de l'espace scénique où il se meut et interagit. L'interruption qui a lieu vient subitement mettre un terme à ce calme, à cette attention constante qu'il avait porté aux autres personnages (en scène et hors scène). Les points de suspension, qui pullulent dans le texte, ne sont à ce stade plus porteurs d'une expression de perplexité univoque (mais ils peuvent bien sûr l'être, il ne s'agit pas d'exclure une interprétation possible), et c'est bien la remarque du Scientifique « Et croyez-moi c'est comme ça toute la journée à la conférence. » qui va non seulement interrompre l'explication et la réflexion qu'il était en train de mener, mais plus significativement tout l'éthos de sérieux qu'il s'était constitué, et auquel il s'en était tenu. Le comique vient donc de ce que le Scientifique montre soudainement son agacement, marqué par l'interpellation « croyez-moi » qui lie le Scientifique à un autre personnage, ou appelle en tout cas à un acquiescement externe, mais avant tout en ce qu'il érode la logique dans laquelle il s'était engoncé. Il participe de la sorte non plus uniquement par les idées liées à la mécanique quantique qu'il véhicule, mais par son positionnement en tant que personnage quant à l'acte de parole.

¹⁸⁵ BERGSON Henri, *op. cit.*, p. 26.

b) Des mondes meilleurs :

Normalement, tout commence avec une vision,
une révélation surnaturelle,
qui contient des modalités,
une marche à suivre
afin que « demain » soit plus pertinent qu'aujourd'hui.

Ou tout commence peut-être avec la parole,
[...]

Ou peut-être avec des pavés,
[...]

Ou peut-être suffit-il de lucidité
cette faculté de l'esprit
qui fait entrevoir
clairement, lumineusement,
la voie à suivre
à travers cette nébuleuse existence.

Tout peut aussi commencer
avec des croquettes aux crevettes. (MM, pp. 9-10)

Cet extrait introductif met en place un motif aux rouages bien perceptibles : évocation d'une possibilité de commencement jointe à une certaine réalité (vision, parole, pavés, lucidité), suivie de variations autour de cette réalité en en-tête. On navigue ainsi d'horizons en horizons, explorant autant de modalités pour faire ces mondes meilleurs, en restant dans le registre de l'abstrait (le pavé étant employé comme métaphore de la révolution, même si nous ne pouvons pas en gommer totalement la matérialité). L'interruption vient briser la gradation descendante dans l'anaphore, qui instituait une baisse de la matérialité des propositions en en-tête : « Normalement, tout commence avec », « Ou tout commence peut-être avec », « Ou peut-être avec », « Ou peut-être suffit-il de » marquant une hausse du caractère spéculatif de chaque proposition, « suffit-il » jouant comme une précaution qui dilue encore plus le caractère assertif de la dernière proposition. Alors que la logique d'énumération s'enfonce dans l'abstraction, les croquettes aux crevettes s'imposent dans leur matérialité, le « peut-être » ayant de plus été retiré. La dichotomie virtuel/réel, qui est centrale dans la pièce, s'en retrouve explicitée et brouillée quelque peu, le monde des croquettes de crevettes étant mis en coexistence avec la pensée abstraite.

c) Venise :

Et ils me laissent seule dans ma chambre avec cette explication monstrueusement compliquée. La seule chose qui me reste à faire est de regarder le poster au-dessus de mon lit : Marilyn Monroe et les sept nains. Une idée de mon père. (V, p. 187)

Brisure du ton mélancolique que prenait la discussion avec les parents – mélancolie explicitée par l'emploi de *monstrueux* –, brisure de la solitude de Elle dans sa chambre, cette interruption ne porte pas tant sur sa matérialité que par la convocation simultanée qu'elle fait de Marilyn Monroe et le monde de *Blanche-neige et les sept nains*. Le comique résulte de cet amalgame de deux figures populaires duquel naît une sorte de ridicule que vient renforcer l'asyndète « [...] Marilyn Monroe et les sept nains. Une idée de mon père. » qui creuse l'écart entre le poster et Elle. Le narratif de l'identité trouble que portait la figure de Marilyn Monroe « Tu me demandes si je suis Marilyn Monroe. » (V, p. 177) est subitement mis en relation avec une réalité nouvelle, et de cette rencontre entre deux figures éminemment connues et reconnues, à l'identité figée dans les idéaux qu'elles représentent, naît une chimère inédite qui troque son identité de belle pour un ridicule aux contours diaphanes. Ce faisant, c'est l'image même par laquelle la pièce a commencé et par laquelle elle finira qui se retrouve défigurée, contaminée par l'énonciation de Elle. Une nouvelle réciprocité s'installe entre Elle et cet Idéal du Moi, qui va les corroder tous deux et faire embrasser toujours davantage la logique de dissémination de la pièce.

Ces exemples d'interruptions viennent traduire et mettre en évidence la portée iconoclaste de la dramaturgie de Paul Pourveur, qui s'ingénie à interrompre sinon systématiquement, du moins systématiquement, toute prolongation d'une logique qui pourrait s'établir comme identité fixe. Que ce soit au niveau du discours des personnages, au niveau de leur identité « intrinsèque », ou au niveau du supra-discours du récit, les tentatives de faire identité sont déjouées, renvoyant les personnages à leur crise, non sans les avoir mis en connexion avec le rieur et avec le public-lecteur par le recours particulier au comique. Plutôt que de contredire ces personnages péremptoirement et de les renvoyer à leurs contradictions explicitement en faisant d'eux un contrexemple, ils sont accueillis avec leurs contradictions dans l'humour, et offerts comme exemples auxquels, momentanément, l'on peut s'identifier.

3.2.3. Interférence

Nous entendons par *interférence* un processus par lequel deux réalités (ou plus) se retrouvent côte-à-côte sans que l'on ait pu identifier l'installation de ce processus de cohabitation. Ce n'est que rétrospectivement que l'on se rend compte de la supercherie, et que le rire nous saisit. L'interférence se distingue donc de l'interruption par son caractère sous-

jaçant, sa révélation plus diffuse, liée à un processus d'intégration jouant plus encore sur l'intellection.

a) *La minute anacoustique* :

[l'Acteur s'est fait électrocuter et le Technicien vient de constater le décès]

Le Technicien : Il a l'air mort.

L'Actrice : Comment, il a l'air mort ?

Le Technicien : Je crois qu'il est mort.

L'Actrice : Comment, tu crois ? Il est mort ou il n'est pas mort ?

Le Technicien : Il est mort.

L'Actrice : Enfin une réponse claire et nette ! ... Bon. C'est pas grave.

Le Technicien : Si, c'est grave.

L'Actrice : Mais non. Ressuscite-le. (MA, p. 14)

La construction de cet échange porte à voir deux réalités qui se développent l'une distinctement de l'autre : le Technicien peine à lâcher ses mots, il est peu sûr de lui, tandis que l'Actrice s'impatiente, et se constitue comme garante d'une clarté, d'une binarité mort/pas mort « Il est mort ou il n'est pas mort ? » Cette exigence de clarté et cette binarité manifestent un certain terre-à-terre qui va être démasqué dès qu'elle apprendra, univoquement, l'état décédé de l'Acteur. En demandant tout naturellement au Technicien la résurrection, elle change l'interprétation que nous avons jusqu'alors, et dévoile que cette exigence de clarté et cette binarité ne relevaient dès le début pas d'une logique rationnelle, mais on ne peut plus irrationnelle. S'ensuit que binarité et clarté deviennent le siège d'interférences entre le rationnel et l'irrationnel, de même que l'Actrice ne peut pas unilatéralement être placée du côté d'une irrationalité pure, tant elle vient de se montrer douée d'exigences *rationalisantes*.

b) *Aurore boréale* :

Mesure 10

[...]

RÉCEPTIONNISTE : [...]

...

mon corps et mon esprit hurlent d'envie de dormir,
mais je ne veux pas dormir,
parce que lorsque je dors,
je rêve de mes compagnons,
de leurs corps pourrissant dans la boue des tranchées.

CLIENT DE L'HÔTEL : J'ai une impression de déjà-vu. Vous avez déjà dit cela.

RÉCEPTIONNISTE : Pas que je m'en souviene. (AB, p. 36)

Cet extrait se situe deux mesures après celle du songe du Réceptionniste (Mesure 8), dans laquelle il revivait une scène de guerre, évoquant Paschendaele (voir chapitre 2.1.). Ce songe que l'on pouvait croire confié uniquement à l'observation du public-lecteur – le Réceptionniste étant le seul personnage textuellement présent – marquait l'intrusion d'une nouvelle réalité dans la pièce, mais qui venait n'en élargir l'action-parole que du point de vue surplombant du public-lecteur. Par la remarque du Client, cette réalité jusqu'alors purement spéculative acquiert une matérialité moins lâche, effet renforcé par la répétition stricte de la mesure 8 qu'est cet extrait. Dans cette perspective, le comique vient du fait que la rêverie cauchemardesque est démasquée dans sa matérialité, et perd par là le caractère purement fantomatique de l'évocation. Cela, ou le Client se voit doté d'une dimension spectatrice, faisant se briser le quatrième mur sans faire la moindre allusion au public. Alors, le rire surgit de ce que le Client (mais alors les autres personnages) révèle le point de vue de surplomb qu'il avait sur le déroulement de l'action. Dans les deux cas, nous nous rendons compte qu'une réalité était duplice bien en amont. La pièce jouant, selon la doctrine quantique (cf. chapitre 4), éminemment de la question du regard, de l'observation, et de la nature de la réalité, il n'est pas à exclure que ce comique vienne contaminer tout le futur (et le passé) de la représentation scénique.

c) *Contusione è minima* :

Auto-stoppeuse : Qui était là en premier : le con ou la bite ?

...

Le con. Et le con appelle-t-il la bite ou la bite le con ?

...

Selon moi le con appelle la bite.

Conducteur : Mais les bites sont sourdes comme des pots. (CM, p. 46)

Cet extrait est l'occasion pour nous d'apporter une nuance au concept de carnivalesque développé par Bakhtine, concept par lequel il exprimait la libération qui constituait l'exposition, et la célébration, du bas corporel et du rire, qui venaient bouleverser l'ordre des choses en reversant la supériorité que la pensée exerçait sur ceux-ci. En effet, le comique ne provient pas spécialement de l'usage des mots « con » et « bite » qui parsèment déjà les dialogues et qui révèlent déjà leur grande violence. Comme le signale Mireille Losco-Lena :

[...] le bas corporel est désormais aliéné par le capitalisme ; il ne constitue plus une ligne de fuite du système. Devenu pulsion à exploiter beaucoup plus que corps « crée et créant », il perd son caractère ressourçant, résistant, potentiellement subversif. [...] Lieu d'aliénation et *in fine* de la perte du sujet désirant, ce bas corporel fait pulsion est ainsi soit neutralisé, soit potentiellement inquiétant [...] Aujourd'hui où la vulgarité est partout, le corps décrit par Bakhtine a perdu ses « lignes de fuite » comiques et, par là même, contestataires. Pour le dire autrement, le bas corporel devenu pornographique et vulgaire est tout sauf « ouvert au monde

extérieur » (M. Bakhtine). Il est, au contraire, à l'image des objets de consommation de notre monde : « prêt à ».¹⁸⁶

Si semblable observation n'enlève rien à la pertinence du contexte dans l'analyse des œuvres de Rabelais et des sociétés précapitalistes, elle ne peut plus être simplement transvasée à notre réalité contemporaine. Pire, la question du bas corporel qui travaille *Contusione*, aux antipodes de la délivrance, n'exprime que l'emprise qu'a l'homme sur la femme par la réduction de celle-ci à un « con » (cf. chapitre 2) à exploiter, domination et réduction que perpétue encore notre réalité. Toute l'évolution de la pièce va justement tendre à renverser la perspective, non plus en célébrant le bas corporel féminin, mais en provoquant l'autodestruction du Conducteur par sa logique de domination *et* la dissipation de l'Auto-stoppeuse, victime évidente du processus. Dans la même lignée, l'évocation presque constante de rapports sexuels au sein des pièces de Pourveur n'est jamais ni une célébration du bas corporel, ni une ode à notre capacité de trouver une moitié – toujours ces rapports sexuels sont placés sous le signe d'une certaine mélancolie, d'une aliénation impossible à résorber.

Le comique, donc, provient davantage de l'entremêlement de notions vulgaires telles que « con » et « bite » avec une question d'ordre plus sérieux et philosophique : « Qui de l'œuf ou de la poule ? » Le caractère saugrenu que revêt l'association que nous venons de faire n'est pas dû à une volonté, mais à un décalage provoqué par la phrase « Qui de l'œuf ou de la poule ? » même. Rappelons que ce paradoxe fut étudié par Aristote et qu'il permit d'exemplifier la notion d'« être en puissance », et que dans cette séquence que nous avons épinglée la question pourrait se poser avec tout le sérieux philosophique que l'on peut imaginer. À ce premier comique vient se superposer l'espèce de palilalie « Et le con appelle-t-il la bite ou la bite le con ? » qui renforce la matérialité du signifiant au détriment de la consistance du signifié. Matérialité qui va être affirmée davantage par « Mais les bites sont sourdes comme des pots. » qui jette un nouveau trouble par la comparaison avec le pot (dont on peut esquisser une similitude, une fois retourné, avec l'organe reproducteur mâle), expression elle-même travaillée par la disjonction abstrait-concret du fait de son usage courant. L'on peut également imaginer l'usage synecdochique de « bite » pour désigner les hommes, ce qui n'est pas sans lien avec toute la problématique dans *Contusione* de l'écoute et du cloisonnement sur soi évoqué au chapitre 2. Aussi peut-on voir cette dernière expression « sourd comme un pot » comme venant contraster avec la portée philosophique que semblait prendre le questionnement de l'Auto-

¹⁸⁶ LOSCO-LENA Mireille, « Rien n'est plus drôle que le malheur », *op. cit.*, pp. 169-170.

stoppeuse. Quoi qu'il en soit, nous le voyons, les liaisons se multiplient et font s'épaissir toujours plus cette réalité à priori uniquement triviale portée par la vulgarité du langage.

d) *Venise*

Tu m'invites chez toi, me montres ta collection de timbres-poste, tes disques, tes livres. Tu viens chez moi et je montre mon écheveau d'ADN. Je te montre les traces du passé, les témoignages, les fragments de l'histoire du monde, les fossiles pétrifiés. Ici un petit fossile, vieux de mille ans et là un de six-cents ans et ici un de deux-cents-mille ans. (V, p. 192)

Le comique ici, peut-être moins évident, relève d'un cheminement inverse des précédents de cette section d'analyses. À ce stade, nous sommes à plus de la moitié de la pièce, et nous avons bien pu nous rendre compte du caractère ubiquiste de l'action-parole et de Elle – plus elle s'enfonce dans l'infiniment petit de ses gènes (jusqu'aux atomes), plus elle déroule d'espaces-temps. Cette réalité que nous avons eu l'occasion d'éprouver dans sa quasi-infinité dès le début de l'action semble nous conduire dans une même perspective unilatéralement, conférant à cette matérialité une abstraction très forte tant il nous est impossible de nous figurer quelque ubiquité que ce soit. Or, dans ce passage qui décrit le début d'une relation amoureuse entre Elle et Tu – l'un et l'autre s'invitant dans leur demeure respective après une rencontre sur la Grand-Place –, tout conditionné que nous sommes à voir du *partout* dans chaque élément corporel de Elle, nous ne pensons plus au caractère éminemment corporel que revêt le fait de « montrer [son] écheveau d'ADN » à un amant que l'on invite chez soi (rappelons que le système reproducteur n'a comme fonction que de perpétuer l'espèce par la transmission du matériel génétique). La suite de la séquence prenant dès lors la tournure amusée d'une Elle qui présente son corps, le qualificatif *petit* ne manquant pas de sonner familier, effaçant son caractère petit-physique au profit d'un petit-affectueux. Ce comique, si on le voit, vient ainsi interférer dans la lecture purement interférente que nous dégagions jusqu'alors, en offrant un petit moment de simplicité tout en pudeur, évoquant l'acte sexuel d'une manière inédite chez Pourveur, et dépourvue de l'aliénation qui lui est habituellement associée dans cette dramaturgie.

Le principe d'interférence illustre en quoi le travail de sabotage ne se fait pas qu'en surface et en quoi le recours à l'humour implique, en plus de doubles lectures superposées, des lectures non linéaires, nous faisant réévaluer des informations précédemment données. En résulte une instabilité de l'information qui ne se présente dès lors plus comme *donnée*, mais comme *perçue*, à chaque fois différente. Si l'interruption venait mettre un terme à toute visée d'absolutisation d'une réalité, l'interférence vient travailler dans son intimité cette réalité. La combinaison de ces deux procédés donne ainsi naissance à un double phénomène, pour en recourir à la géologie, de délitement et de concrétion (« Amas de particules solides se trouvant

dans les roches ou les sols et résultant de la formation successive et de l'agglomération de particules nouvelles sous l'action d'agents physiques ou chimiques »¹⁸⁷).

3.2.4 Commentaire

Catégorie à la fois hybride (car n'étant pas fondamentalement distincte de l'un ou l'autre des procédés analysés) et à part, la spécificité du commentaire doit être discutée, tant la place accordée au narrateur ou Didascaliteur dans les œuvres du corpus est problématique. Nous avons en effet parlé de la paradoxale « force de subjectivisation » du rire, nous avons traité des questions d'intention du comique pour faire la distinction entre l'humour et l'ironie, nous avons évoqué le lien qui s'établissait au travers de l'humour entre le rieur, le risible, et le public sans considérer la place de l'auteur au sein de la dramaturgie. L'idée derrière cela n'est aucunement d'en recourir à lecture psychologique de l'œuvre de Paul Pourveur – cela serait entièrement contraire au propos de notre mémoire, car cela reviendrait à 1) affirmer qu'une psychologie, qu'un caractère arrêté puisse être extrait de l'auteur 2) que ce caractère ainsi extrait puisse être plaqué sur l'œuvre, la rendant uniformément cohérente. Si l'on en retourne à l'histoire de l'humour¹⁸⁸, l'on observe que l'humour trouve ses racines dans le développement du concept d'ironie à la fin du XVIII^e siècle, qui concernait le rapport de l'auteur à l'œuvre et la « sortie des structures poétiques de la fiction [et de la] rhétorique »¹⁸⁹. Liée au romantisme naissant, cette ironie aboutit à l'ironie romantique en tant que forme littéraire caractérisée par la présence de l'auteur au sein de son œuvre, où il y « joue tous les jeux possibles de la dissimulation »¹⁹⁰. Si la notion d'humour a bien sûr évolué depuis cette origine romantique, elle demeure une dimension pertinente à considérer dans une perspective dramaturgique. En effet, conclut Jean-Marc Moura à propos de cette considération :

À l'encontre du texte d'un idéal anonymat, l'humour développe un texte fragile, indéfiniment annulable et renouvelable par ce qui fait son prix, la toute-puissance du « Je » qui écrit, qui s'écrit.¹⁹¹

Et de préciser que ce « Je » est « caractérisé par un échange permanent entre deux pôles »¹⁹², qu'il se situe à l'encontre du lyrisme, dans ce que Jean Paul appelle « le suicide grammatical du moi ». Nous retrouvons donc une attitude semblable, sinon identique, à celle prise à l'égard des personnages, une attitude pétrie de paradoxes, qui affirme leur existence dans leur

¹⁸⁷ « Concrétion », dans *CNRTL* [en ligne : <https://www.cnrtl.fr/definition/concr%C3%A9tion>].

¹⁸⁸ MOURA Jean-Marc, *op. cit.*, pp. 312-321.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 313.

¹⁹⁰ *Idem.*

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 321.

¹⁹² *Idem.*

flottement. Plus que le devenir scénique, que les personnages, que le drame, c'est le texte *sui generis* qui est placé dans le règne de la précarité. De telle sorte, nous pouvons interpréter quelques symptômes de cette précarité textuelle, à commencer par le recours à des éléments de l'imaginaire collectif, tels que Marilyn Monroe, Johan et Pirlouit, et Blanche-Neige (V), Marie Vancutsem (MM), Macbeth (MA), Einstein (AB), etc.¹⁹³ Si nous avons parlé de ces figures en terme de stéréotypes tant ils sont figés dans une image « connue et reconnue », il ne saurait s'agir d'une condamnation, tant le rôle de la stéréotypie est essentiel à la reconnaissance et ce faisant à tout processus d'échange interpersonnel¹⁹⁴, en particulier dans un contexte d'épaissement de la réalité. Mais ces stéréotypes, par l'attention qu'ils traduisent à l'égard du public, sont marqués par la même finitude que ce public. Ainsi, si une figure comme Macbeth a traversé les siècles et demeure relativement lisible pour un certain public contemporain, d'autres comme Johan et Pirlouit révèlent leur ancrage à une réalité belge et à une certaine époque (bien que peu lointaine), ce qui pourrait en faire, à l'inverse de figures « connues et reconnues », des facteurs d'opacité. Un même constat vaut pour Marie Vancutsem, dont la pérennité dans les imaginaires semble encore moins assurée, même pour un public belge adulte écoutant la Première. Toutes ces considérations nous ramènent à une nouvelle forme d'ambiguïté, qui, de l'intime du personnage et de ses micro-actions, s'est désormais infiltrée jusque dans le texte, travaillé par la présence fantomatique de l'auteur, qui s'inscrit dans une démarche identifiable dans sa finitude et sa tension vers la péremption, gage de sa vitalité. Cette présence fantomatique est d'autant plus prégnante que les « personnages » du Didascaliteur et du narrateur des *Mondes meilleurs* sont indiqués comme tels dans la liste des personnages, tout en entretenant un rapport très différent à l'énonciation, que nous allons survoler.

a) *La minute anacoustique* :

L'Actrice fait des gestes au Technicien afin qu'il se hâte. Et le Technicien se dépêche encore plus – bien que la situation devienne tragiquement désespérante. Mais le Technicien, né de mère savoyarde et de père suisse, ayant une grand-mère québécoise, des cousins germains parisiens et une demi-sœur mariée à un Gaumois belge de Florenville, n'a aucune raison de se décourager. Sa famille, victime de la mondialisation de l'amour et du sexe, a l'habitude des situations navrantes. (MA, p. 8)

J'ai oublié de le mentionner, mais le Technicien a été élevé par les Jésuites et, jusqu'à ce jour, il ne s'en est pas encore remis. (MA, p. 32)

Le Didascaliteur, dès la deuxième page du texte, dérange la notion de didascalie en y introduisant du commentaire évident, en plus de dépasser la traditionnelle indication physique,

¹⁹³ CASTADOT Élisabeth, *Dramaturgies de l'humour*, op. cit., pp. 51-78.

¹⁹⁴ Voir AMOSSY Ruth, HERSCHBERG-PIERROT Anne, *Stéréotypes et clichés : langue, discours, société*, Paris, Armand Colin, 2016.

matérielle, pour se lancer dans une explication psychologisante, qu'il répètera çà et là, plaçant ainsi le Technicien dans une position de dépendance au Didascaliteur ou, du moins, dans l'impossibilité de faire sens par lui-même, une partie de son exégèse étant détenue, et imposée par la parole par une tierce entité. Nous disons entité, car ce Didascaliteur n'ayant aucun marqueur de matérialité – alors que lui les distribue aux personnages et à l'espace-temps dès sa première intervention – et n'ayant aucune interaction avec les personnages (il ne fait qu'imposer, les personnages n'ont pas conscience de sa présence spectrale), il se retrouve dans un statut encore plus opaque que les personnages. Il jouit d'une apparente liberté, d'une plénitude qui le placent loin des problématiques des personnages, tout en étant en leur cœur. Un comique naît ainsi de cette double inscription qui ne se cache pas : il est entité hors et dans le drame, qui commente ostentatoirement des éléments hors du drame, tout en affirmant sans questionnement son « je ».

b) Des mondes meilleurs :

Raymond, quant à lui, se trouve à Ostende en compagnie de sa femme.

Ostende : se promenade Albert 1^{er}, son fort Napoléon, son bateau Mercator, sa promenade Marvin Gaye, ses Galeries Royales et sa statue de Léopold II, sa mer gris-bleu et ridée et aucune embarcation caduque pleine de réfugiés à signaler. (MM, p. 13)

Faisant usage de l'interruption par le signalement d'une absence après une énumération de présences, le narrateur semble faire déborder son point de vue ou, en tout cas, tend une perche qui ne manque pas d'ironie à qui, par les récits qu'il ou elle en a des médias (car il s'agit très probablement du vecteur principal de telles informations), a connaissance de la réalité migratoire. Le narrateur passe ainsi d'un niveau purement narratif qui visait à établir un espace scénique à la fois réaliste et idéalisé (par l'accumulation d'évocations d'édifices exemplaires) à un niveau de l'ordre du commentaire, qui installe quant à lui un espace traversé par un ensemble de données extratextuelles. Sans laisser pour autant quelque idéologie que ce soit transparaître, il signale subrepticement son appartenance à une communauté plus proche du public que des personnages, sans pour autant se confondre avec ces premiers.

Ces deux analyses mettent en évidence la survivance d'une réalité autre, extra-narrative et infra-spectatrice, un entre-deux qui sabote sa circonscription dramatique tout en bousculant la circonscription spectatrice du public-lecteur. Ce « suicide grammatical » qui se fait tantôt par l'affirmation assumée de son « je », tantôt par le sous-entendu de son inféodation discordante au drame, vient parachever cette esthétique de la contamination réciproque des trois pôles rieur-

risible-public et établir non pas une égalité, mais une similarité entre ceux-ci, marquant toujours plus leur dissemblance à mesure qu'ils semblent converger vers une même réalité.

Cette exploration des quelques-unes des actualisations du comique chez Pourveur nous a permis d'inscrire le projet comique dans une ambivalence touchant à l'hétérogénéité et à la multiplication des renvois entre réalités distinctes, ainsi qu'à un trait pour l'ailleurs, ne cessant de jouer sous couvert de badinerie de la béance constitutive du langage, qui en assure également la possibilité et la vitalité. Plus précisément, nous avons ébauché quelques traits particuliers de l'humour, le plaçant dans visée consolatrice qui faisait de cette béance presque le cœur de son propos, et qui, l'exposant, essaye de tendre une main à cet Autre infiniment éloigné et proche, dans un mouvement de main vers l'autre qui n'en finit pas de se rallonger. Passant du constat de la précarité humaine contemporaine à celui de la crise du personnage dans le théâtre contemporain, nous venons de passer de ces deux crises à une tentative jamais finie de consolation, trouvant dans la terre brûlée de cet éclatement des sens un terreau fertile pour y développer des manières autres de faire signe – non pas en abrogeant les signes précédents, mais en les décalant juste un peu, pour se faire une place, même petite.

Nous allons désormais quitter ce niveau de lecture proximal afin, dans un mouvement inverse, de dresser un discours général, souvent perçu froid et purement *pragmatique*, en nous en référant aux sciences dites exactes.

4. La science et le complexe

Le présent chapitre tendra à ramasser et à élargir la perspectives de toutes les analyses qui nous avons faites jusqu'à présent. Par l'inclusion de « complexe » comme nom de chapitre, nous avons voulu boucler avec l'idée de crise qui introduisait notre travail et qui semblait être la conséquence d'une hétérogénéisation d'un réel perçu strictement épars et empêchant dès lors toute entreprise de stabilisation de l'expérience humaine. Cherchant à dépasser cette apparente aporie, nous envisagerons cette hétérogénéité en tant que complexité, par le regard de la science, en ce que la science (en particulier la mécanique quantique) reste une référence régulière dans l'univers de Paul Pourveur et qu'elle s'inscrit dans un processus social et culturel – donnant matière à la « culture » mais prenant aussi en elle ses racines¹⁹⁵ – venir contredire la tendance que l'on pourrait avoir à la considérée absolue. Le résultat sera une mise en parallèle de la complexité théâtrale avec la complexification due aux sciences.

¹⁹⁵ PRIGOGINE Ilya, STENGERS Isabelle, *op. cit.*, pp. 30, 368. Voir aussi KUHN Thomas Samuel, *op. cit.*

Cela n'a pas manqué d'être souligné par plusieurs des commentateurs de Paul Pourveur¹⁹⁶, la science est souvent convoquée, que ce soit dans ses pièces ou autres écrits. Plus que simplement évoquée, elle est présente comme principe dramaturgique à la base de la fragmentation, de la rupture de la linéarité temporelle (et spatiale), de la réduction voire suppression de tout déterminisme – les seules logiques purement déterministes menant à leur propre fin¹⁹⁷ – à la promotion d'un « spectateur actif »¹⁹⁸, etc. Cette fragmentation est justifiée par la présence simultanée d'une structure déterministe, appartenant au récit traditionnel, ainsi que d'une structure fragmentée, non déterministe¹⁹⁹. L'importance de leur coexistence est de taille, parce qu'elle viendrait légitimiser une réalité au détriment de l'autre, contrevenant au projet *pourveurien*, et parce qu'elle renvoie aux fondements de sa théorisation. Tous ces principes d'écritures retrouvent leur correspondance, d'une manière ou d'une autre, dans la mécanique quantique, et acquièrent une aura d'autant plus déconcertante que l'on parvient à effleurer le caractère proprement subversif de la mécanique quantique.

Pour commencer, il faut signaler que cette mécanique quantique, nous avertit Michel Bitbol, est une théorie très difficile à cerner, non pas seulement pour un public profane, mais bien pour les physiciennes et physiciens, pour les philosophes des sciences, du langage, les épistémologues eux-mêmes :

Il y a un paradoxe de la mécanique quantique : voilà une théorie considérable de la physique contemporaine dont on est bien en peine de dire sur quoi elle porte et ce qu'elle signifie, car cela même ne va pas de soi.²⁰⁰

Nous n'entrerons pas dans les détails de son émergence²⁰¹, mais nous pouvons retenir de cette physique quantique qu'elle constitue un bouleversement dans le domaine des sciences physiques depuis la défense du mémoire de Max Planck en 1900, et sa formalisation en 1920. Ces indications temporelles, conjuguées au fait que la mécanique quantique suscite encore des débats de nature épistémiques de nos jours, indiquent la complexité de sa réalité. Car, au-delà de strictes considérations mathématiques et chiffrées, elle a suscité une véritable « crise de la représentation »²⁰² par l'ampleur de son principe d'indétermination. En mettant au jour des objets qui peuvent présenter tantôt telle propriété, tantôt telle autre (ondulatoire ou

¹⁹⁶ Voir WERTZ Maryvonne, *op. cit.* ; KESTENS Geert, *op. cit.* ; CASTADOT Élisabeth, *Dramaturgies de l'humour*, *op. cit.*

¹⁹⁷ Nous renvoyons à l'analyse faite en chapitre 2.2. de *Contusione*

¹⁹⁸ POURVEUR Paul, *Survivre*, *op. cit.*, p. 30.

¹⁹⁹ POURVEUR Paul, « Une histoire consistante », *op. cit.*, p. 85.

²⁰⁰ BITBOL Michel, *op. cit.*, quatrième de couverture.

²⁰¹ Voir pour un balisage tout à fait abordable KLEIN Étienne, « La physique quantique et ses interprétations », dans *Études*, 2001, tome 394, pp. 629-639.

²⁰² *Ibid.*, p. 630.

corpusculaire), elle fait surgir des réalités qui échappent simplement à notre représentation : « jamais une autre science n'avait à ce point exigé une autre science spécifique, l'interprétation, pour être comprise et appliquée »²⁰³. Elle vient donc insérer une possibilité inenvisageable auparavant, celle de la coexistence en un même objet physique de deux réalités autres, blessant mortellement le principe du tiers exclu.

En outre, la mécanique quantique va sérieusement remettre en question d'autres données essentielles de la vie humaine : elle vient élaborer – du moins tenter – un langage purement contextuel, c'est-à-dire un langage fondamentalement distinct du nôtre²⁰⁴, qui repose sur des catégories, qui en recourt à l'abstraction pour faire en sorte que le mot « vache » renvoie à quelque chose, où que soit lu le mot. Or, la mécanique quantique s'attèle à déconstruire cela, à faire qu'un langage nouveau doit être utilisé pour chaque expérience. Et ceci dans un souci d'éviter au plus qu'un phénomène de projection du signifié sur l'observable (objet observé, objet de l'expérience) n'ait lieu. Bien sûr, toute tentative de décrire un langage autre que celui de l'énonciation s'avère illusoire, tant ce sur quoi il repose est informulable, de même pour ce qui lui est extérieur²⁰⁵.

Si elle tente à ce point d'éviter cette projection, c'est qu'elle traite désormais avec des réalités n'ayant plus d'absolu : il n'y a plus un regard, un sujet, qui ne peut accéder par ses failles inhérentes à la chose elle-même, mais bien une réalité qui *est*, à chaque occurrence d'observation, autre. Le principe de mélange sans fin que nous avons dégagé des pièces de Pourveur n'a rien de très différent des implications quantiques. Chaque expérience, chaque représentation est placée sous la singularité, et nécessite l'invention d'un nouveau signifié pour elle seule. L'on parle d'un agnosticisme structural de la mécanique quantique, c'est-à-dire le fait qu'elle « ne rend pas compte de l'existence ou de l'inexistence de propriétés absolues »²⁰⁶. À l'instar de Pourveur, elle ne confirme ni n'infirme dans ce domaine, elle laisse chaque résultat comme « une occurrence singulière »²⁰⁷.

L'on pourrait s'enfoncer toujours plus loin dans la poix quantique tant elle subvertit, en profondeur, nos perceptions et réalités, tant elle touche profondément aux domaines de la philosophie du langage (langage décontextualisé), de l'ontologie (existence ou non de propriétés absolues), de l'épistémologie (en travaillant avec des entités n'ayant pas d'équivalent dans nos

²⁰³ *Ibid.*, p. 631.

²⁰⁴ BITBOL Michel, *op. cit.*, pp. 46-51.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 49.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 30.

²⁰⁷ *Idem.*

représentations mentales), etc. Mais nous voulions ici indiquer en quoi cette science participe, au même titre que toute production humaine, à l'élaboration d'un regard particulier sur notre monde. C'est de la sorte que l'on peut réévaluer l'intérêt de la dramaturgie de Pourveur pour cette science (et d'autres, notamment la biologie que nous ne ferons que nommer) ; au-delà du simple phénomène de *patchwork* qui consisterait à prendre des discours venus de différents registres pour les presser ensemble, la convocation de la mécanique quantique est à l'image de cette dramaturgie : un changement de « paradigme »²⁰⁸. Par ce terme, Thomas Samuel Kuhn introduit d'abord dans les sciences une dimension sociale, économique, historiquement ancrée, voire métaphysiquement ancrée, en soulignant le fait que les sciences ont été traversées par une succession de batailles presque idéologiques, et que ce ne sont pas systématiquement des raisons purement scientifiques qui président à l'élaboration d'un nouveau paradigme. Ensuite, et plus important pour nous, il met en évidence le caractère non cumulatif des sciences²⁰⁹ : les paradigmes ne font pas que se suivre en se posant comme le prolongement du précédent, mais peuvent mener à des retraits de paradigme au profit d'un autre relativement différent. Le fait que ce concept de paradigme – théorisé pour les sciences – soit repris dans un ouvrage tel que la *Poétique du drame moderne*²¹⁰ peut nous laisser imaginer la fécondité de la notion dans le cadre de notre travail.

Nous le voyons, malgré un très bref survol de la question, le discours de la science ne se réduit pas de seules questions techniques appelant à des réponses purement techniques ; en étudiant dans toute leur complexité notre environnement (écologique, chimique, social, physique...), les sciences ont quitté le paradigme de la réduction, de la simplicité, de la causalité pour s'instituer en « sciences de la nature »²¹¹ et réhabilité la réalité dans toute sa portée. Il ne s'agit plus de rapporter la nature – entendue au sens le plus large qu'il soit – à quelques simplifications mathématiques, mais bien de cultiver le plus scientifiquement qu'il soit l'ouverture vers un monde nouveau : « Les sciences n'en sont qu'à leur premier pas. »²¹²

5. Conclusion : le multiple

Tout au long de nos exposés théorique et analyses, nous n'avons eu de cesse de marquer l'entre-deux persistant des concepts et procédés chez Paul Pourveur. Nous avons premièrement

²⁰⁸ KUHN Thomas Samuel, *op. cit.*, p. 10.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 17.

²¹⁰ SARRAZAC Jean-Pierre, *Poétique du drame moderne, op. cit.*

²¹¹ PRIGOGINE Ilya, STENGERS Isabelle, *op. cit.*

²¹² *Ibid.*, p. 8.

indiqué le contexte de désorientation dans lequel était plongé l'individu contemporain, en proie à l'impermanence de sa place, que plus aucune Vérité ne pouvait venir assurer. La réalité la plus proximale de sa vie se couvrait peu à peu d'un voile, tant elle éclatait les sens, participant d'un amalgame indéterminé. À côté de cette hétérogénéité « absolue », nous avons observé un cheminement semblable avoir lieu chez le personnage de théâtre : fin des structures classiques de la dramaturgie, fin de la cohérence des espaces et des temporalités, qui de plus tendent à s'amalgamer, fin de l'action par laquelle le personnage éprouvait son existence... Toutes ces faillites de l'histoire n'ont pu laisser ce personnage que dans la crise – « l'identité de l'histoire [faisant] l'identité du personnage »²¹³. Mais, par-delà ce constat qui pourrait se révéler aporétique, nous avons constaté le caractère éminemment ambigu, ambivalent, de la réalité théâtrale, et du personnage en son sein. Fort de cette nuance, nous avons disséqué quelques-uns de ces personnages *pourveuriens* pour y retrouver un foisonnement d'univers. Tout en eux, par leur parole – placée sous le signe nécessaire de la perte – n'était que rappels et renvois, force centripètes et -fuges, et leur prostration première se couvrait de paradoxes. Nous avons alors analysé le cas de l'humour, en ce qu'il était culture de l'ambigu, consolation, et geste tendu à un *autre* qui se défile tandis que nous nous défilons aussi. Nous avons alors souligné le travail de sape des significations entendues comme figements, nous avons indiqué la coexistence dans chaque œuvre, dans chaque personnage, dans chaque scène, de multiples niveaux de réalités ainsi que la prégnance de chacune d'entre elle, même les plus réputées virtuelles, dans l'ici et maintenant²¹⁴ de la scène. Les personnages-types mis en contact les uns avec les autres, mis en contact avec un espace-temps, mis en contact avec eux-mêmes, avec l'humour, sont victimes d'une contamination généralisée, qui tend, tout en creusent leur écart, à les mettre dans une même pluri-réalité. Nous n'avons pas manqué de voir se démultiplier ces réalités, et de voir ainsi émerger des possibilités d'être. À rebours du vide que semblait laisser la défection de l'identité, la multiplicité s'est révélée dans sa force tout en nuance, tout en faiblesse, et a enclenché un geste toujours en cours, jamais fini et toujours finissant, « un processus infini de re-pliage et dé-pliage sans aucune limite atomique »²¹⁵, qui vient déjouer cette identité, cette Vérité mortifère qui « achève. [Qui] interrompt un processus. »²¹⁶ Le processus d'unification dans la multiplicité.

²¹³ RICEUR Paul, *op. cit.*, p.176.

²¹⁴ BARRAU Aurélien, *op. cit.*, p. 18.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 368.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 366.

Bibliographie

a. Œuvres étudiées

POURVEUR Paul, *Aurore boréale*, Boitsfort, L'arbre de Diane, coll. « La tortue de Zénon », 2018.

POURVEUR Paul, *Contusione è minima* (traduction du néerlandais par Élisabeth BROUILLARD et Paul POURVEUR), Carnières, Lansman, 2004.

POURVEUR Paul, *Des mondes meilleurs* suivi de *Shakespeare is dead, get over it !* (traduction du néerlandais par Alain BORLÉE, An BOTTERMAN, Danielle LOSMAN et Paul POURVEUR), Carnières, Lansman, 2016, pp. 5-69.

POURVEUR Paul, *L'Abécédaire des temps (post)modernes* suivi de *Venise* (traduction du néerlandais par Paul POURVEUR), Bruxelles, Espace Nord, 2013, pp. 173-201.

POURVEUR Paul, *La Minute anacoustique*, Carnières, Lansman, coll. « Nocturnes Théâtre », 1996.

b. Autres sources primaires

POURVEUR Paul, « Comment j'écris », dans *Alternatives théâtrales*, 1999, n°61, pp.28-29.

POURVEUR Paul, « Mille répliques, mille possibles », dans *Textyles*, 2021, n°6, pp.87-93.

POURVEUR Paul, *Survivre à la fin des Grandes Histoires*, Carnières, Lansman, coll. « Chaire de Poétique », 2015.

POURVEUR Paul, « Une histoire consistante », dans *Alternatives théâtrales*, 2008, n°102-103, pp.83-87.

c. Ouvrages à propos de Paul Pourveur

CASTADOT Élisabeth, « À la recherche d'un ailleurs, d'un temps, d'une connexité : Paul Pourveur de *Venise* à *L'Abécédaire des temps (post)modernes* », postface de *L'Abécédaire des temps (post)modernes* suivi de *Venise*, Bruxelles, Espace Nord, 2013, pp. 203-223.

CASTADOT Élisabeth, « Assumer sa finitude pour éviter sa dissolution. Parcours subjectifs dans le théâtre de Paul Pourveur », dans *Interférences littéraires*, 2010, n° 5, pp. 45-54.

CASTADOT Élisabeth, *Dramaturgies de l'humour dans le texte francophone contemporain. Détachement et connivence face aux malaises dans l'identification chez Grumberg, Benaiïssa et Pourveur* [thèse], Louvain-la-Neuve, UCLouvain, 2013.

DESCHAMBRE Elise, « Opening Playwriting Workshops to other Forms and Framework of creative Logic : Challenges and Paradoxes in a Belgian Case », dans *Critical Stages*, 2023, n°27 [en ligne : <http://hdl.handle.net/2078.1/280002>].

KESTENS Geert, *Shakespeare is dead ! Tekstdramaturgie in het theaterwerk van Paul Pourveur* [thèse], Louvain, KUL, 2022.

NOLET Marie-Garance, *La fragmentation dans la dramaturgie postmoderne chez Paul Pourveur : singularité langagière, errance et perception métaphysique au cœur de plurivers* [mémoire], Louvain-la-Neuve, UCLouvain, 2015.

PIRET Pierre, « Théâtre, récit et idéaux. Sur *Des mondes meilleurs de Paul Pourveur* », dans *Textyles*, 2016, n°49, pp. 23-32.

VREUX Benoît, « Tout finit toujours par s'arranger. Sur la minute anacoustique de Paul Pourveur », dans *Études théâtrales*, 1994, n°46, pp. 6-10.

WERTZ Maryvonne, *Introduction au théâtre de Paul Pouveur* [mémoire], Louvain-la-Neuve, UCLouvain, 2004.

d. Théâtre, (crise du) personnage

ABIRACHED Robert, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Grasset, 1978.

BLANCO Emilio, « Entre lo uno y lo perverso. Teatro, teatro digital y ciberteatro », dans *Poética y Teatro. La teoría dramática del Renacimiento a la posmodernidad*, Vilagràcia de Arousa, Mirabel, coll. « Biblioteca de theatralia », 2004, pp. 411- 432.

CONNELL Raewyn, *Masculinités. Enjeux sociaux de l'hégémonie* (traduction de l'américain par Meoïñ HAGÈGE et Arthur VUATTOUX), Paris, Éditions Amsterdam, 2014.

DANAN Joseph, « La dramaturgie au Temps du "postdramatique" », dans *Cena*, 2019, n°29, pp. 4-13.

JANS Erwin, « Le théâtre à l'ère de la reproduction visuelle » (traduction de l'anglais par Véronique LEMAIRE et Emmanuel WALLON), dans *Études théâtrales*, 2015, n°46, pp.116-120.

LESCOT David, RYNGAERT Jean-Pierre, « Fragment/Fragmentation/Tranche de vie », dans *Études théâtrales*, 2001, n°22, pp. 51-54.

NAUGRETTE Catherine (dir.), *Le contemporain en scène*, v.2, Paris, L'Harmattan, coll. « Arts et médias », 2011.

NEVEUX Olivier, *Contre le théâtre politique*, Paris, La Fabrique éditions, 2019.

OST Isabelle, PIRET Pierre, VAN EYNDE Laurent (dir.), *Représenter à l'époque contemporaine. Pratiques littéraires, artistiques et philosophiques*, Bruxelles, Presses universitaires Saint-Louis Bruxelles, 2010.

PIRET Pierre, « Mutation du corps ou l'autre crise du personnage », dans *Études théâtrales*, 2018, n°66, pp. 49-56.

PIRET Pierre, « Théâtre et pensée », dans *Études théâtrales*, 2009, n°46, pp. 57-60.

RYNGAERT Jean-Pierre, SERMON Julie, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Montreuil-sous-Bois, Éditions Théâtrales, coll. « Sur le théâtre », 2006.

RYNGAERT Jean-Pierre, « Le personnage théâtral contemporain : symptôme d'un nouvel "ordre" dramaturgique », dans *L'Annuaire théâtral*, 2008, n°43-44, pp. 103-112.

RYNGAERT Jean-Pierre, « Personnage (crise du) », dans *Études théâtrales*, 2001, n°22, pp. 87-90.

SARRAZAC Jean-Pierre, *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2012.

VANLERBERGHE Clélia, « Le principe européen selon Jan Patočka », dans *Études théâtrales*, 2009, n°46, pp. 86-90.

e. (Théâtre et) Humour

AMOSSY Ruth, HERSCHBERG-PIERROT Anne, *Stéréotypes et clichés : langue, discours, société*, Paris, Armand Colin, 2016.

BAUDELAIRE Charles, « De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques », dans *Œuvres complètes*, tome 2, Paris, Michel Lévy Frères, 1868-1870, pp. 359-387.

BERGSON Henri, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, Flammarion, 2013.

BERLOWITZ Béatrice (interviewer), JANKÉLÉVITCH Vladimir, « Le vagabond humour », dans *Quelque part dans l'inachevé*, Paris, Gallimard, coll. « nrf », 1978, pp. 153-161.

BOST Bernadette, LOSCO-LENA Mireille (dir.), *Du comique dans le théâtre contemporain*, *Recherches et travaux*, 2006, n°69.

CRTICHEY Simon, *De l'humour* (traduction de l'anglais par Nicolas PINET), Paris, Kimé, coll. « Collège en acte », 2004.

DANAN Joseph, « L'humour, probablement », dans *Recherches et travaux*, 2006, n°69, pp. 113-115.

DUVIGNAUD Jean, *Le propre de l'homme. Histoires du comique et de la dérision*, Paris, Hachette, 1985.

LOSICO-LENA Mireille, « Du comique dans le dialogue dramatique contemporain », dans *Études théâtrales*, 2005, n°33, pp. 151-157.

LOSICO-LENA Mireille, « Rien n'est plus drôle que le malheur » : *du comique et de la douleur dans les écritures dramatiques contemporaines*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire », 2011.

SARRAZAC Jean-Pierre, « Douleur du comique », dans *Études théâtrales*, 1998, n°14, pp. 113-118.

SIBONY Daniel, *Les sens du rire et de l'humour*, Paris, Odile Jacob, 2010.

SURMAN Caroline, « Humour et anarchie. Le rire cruel d'Antonin Artaud », dans *Proteus. Cahiers des théories de l'art*, 2011, n°2, pp. 27-33.

VAILLANT Alain (dir.), *Esthétique du rire*, Paris, Presses universitaires de Paris Ouest, 2012.

f. (Théâtre et) Sciences

BITBOL Michel, *Mécanique quantique. Une introduction philosophique*, Paris, Flammarion, coll. « Champs sciences », 2008.

KLEIN Étienne, *Ce qui est sans être tout à fait. Essai sur le vide*, Arles, Actes Sud, 2019.

KLEIN Étienne, « La physique quantique et ses interprétations », dans *Études*, 2001, tome 394, pp. 629-639.

KUHN Thomas Samuel, *La structure des révolutions scientifiques*, Paris, Flammarion, 1972.

LETTE Michel, TOURNIER Frédéric (dir.), *Au théâtre des sciences. Faire se rencontrer sur scène arts et cultures scientifiques*, Avignon, Éditions universitaires d'Avignon, coll. « En-jeux », 2023.

MORÓN Antonio Cesar, *Principios generales de dramaturgia cuántica*, Grenade, Dykinson, 2024.

PRIGOGINE Ilya, STENGERS Isabelle, *La nouvelle alliance. Métamorphoses de la science*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1979.

RAICHVARG Daniel, « Le théâtre de science ou le carré de la métaphore », dans *Théâtre/Public*, 1995, n°126, pp.6-10.

SURBEZY Agnès (dir.), *Être ou ne pas être... quantique. Le théâtre contemporain à l'épreuve de la physique moderne*, Carnières, Lansman, 2015.

VALMER Michel (dir.), *Le théâtre de sciences*, Paris, CNRS éditions, 2005.

g. Multiplicité, virtualité, postmodernité

ANTOINE Frédéric, DUMONT Jean-François, GREVISSE Benoît, MARION Philippe, Gabriel RINGLET, *Écrire au quotidien. Pratiques du journalisme*, Bruxelles, Vie Ouvrière, 1995.

BARRAU Aurélien, *Chaos multiples. Derrida et Goodman face à l'ordre et à l'un*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2017.

BERTEN André, *Modernité et postmodernité*, dans *Revue philosophique de Louvain*, 1991, n°81, pp. 84-112.

BOUGNOUX Daniel, *La crise de la représentation*, Paris, La Découverte, coll. « Sciences humaines et sociales », 2019.

ELGIN Catherine Z., GOODMAN Nelson, *Reconceptions en philosophie, dans d'autres arts et dans d'autres sciences* (traduction de l'américain par Jean-Pierre COMETTI et Roger POUIVET), Paris, PUF, coll. « L'interrogation philosophique », 1994.

GROSSMAN Evelyne, *L'angoisse de penser*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2008.

KOMMOSS Paula, « New Intimate », dans *Post-Digital, Post-Internet Art and Education. The Future is All-Over*, Edmonton, Palgrave Macmillan, 2021, pp. 147-160.

KRISTEVA Julia, « De l'écriture comme étrangeté et comme jouissance », dans *R/B Roland Barthes*, Paris, Seuil/Éditions du Centre Pompidou/imac, 2002, pp. 81-85.

LEVY Pierre, *Qu'est-ce que le virtuel ?*, Paris, La Découverte, coll. « Sciences et société », 1995.

LIPOVETSKY Gilles, *L'Ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, 1986.

THOMAS Chantal, « L'orée de l'écriture », dans *R/B Roland Barthes*, Paris, Seuil/Éditions du Centre Pompidou/imac, 2002, pp. 78-80.

QUERRIEN Anne, « Les nouvelles frontières du virtuel », dans *Chimères. Revue des schizoanalyses*, 1997, n°30, pp. 179-182.

RICŒUR Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1990.

ROBERT Franck, « Langue, discours et significations », dans *Revue philosophique de Louvain*, 1969, n°67, pp. 306-321 [en ligne : <http://hdl.handle.net/2078.1/184235>].

STENGERS Isabelle, *Civiliser la modernité ? Whitehead et la ruminantion du sens commun*, Dijon, Les Presses du réel, coll. « Drama », 2017.

h. Dictionnaires

AQUIEN Michèle, *Dictionnaire de poétique*, Paris, Le Livre de Poche, 1993.

CNRTL, [en ligne : <https://www.cnrtl.fr/>].

MORÈRE Jean-Louis, PUJOL Raymond, *Dictionnaire raisonnée de biologie*, Paris, Frison-Roche, 2003.

SARRAZAC Jean-Pierre (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Paris, Circé, coll. « Penser le théâtre », 2010.

Table des matières

Remerciements	2
Abréviations	3
Normes orthographiques	3
1. Introduction	4
1.1. Problématique.....	4
1.2. Crise et postmodernisme	8
1.3. Méthode.....	14
1.4. Corpus	16
1.5. État de l’art.....	18
2. De la précarité à la crise du personnage.....	21
2.1. Théorie.....	21
2.2. Analyse.....	27
2.2.1. Action et parole	29
2.2.2. Des espace(s) et temporalité(s) aux espaces-temps.....	30
2.2.3. Identité, ou « ligne de conduite générale », « inclination majeure ».....	35
2.2.4 Voir Venise ?.....	50
3. Comique, humour.....	59
3.1. Théorie.....	59
3.2 Analyse.....	65
3.2.1. Jeux sur le signifiant.....	66
3.2.2 Interruption.....	68
3.2.3. Interférence.....	71
3.2.4 Commentaire	76
4. La science et le complexe.....	79
5. Conclusion : le multiple	82
Bibliographie.....	84

UNIVERSITÉ CATHOLIQUE DE LOUVAIN

Faculté de philosophie, arts et lettres

Place Cardinal Mercier, 31, 1348 Louvain-la-Neuve, Belgique | www.uclouvain.be/fial