

Élisabeth CASTADOT

Assumer sa finitude pour éviter sa dissolution

Parcours subjectifs dans le théâtre de Paul Pourveur

Résumé

Le dramaturge belge Paul Pourveur, dont l'œuvre théâtrale est reconnue pour ses effets de contemporanéité, met en scène des personnages pris dans une situation d'entre-deux, d'indécision. Trois de ses dernières œuvres, écrites entre 1993 et 2007, interrogent en particulier la problématique du couple et de la relation amoureuse dans un univers où les limites, les contours et les oppositions sont effacées au profit de discours totalisants – scientifiques ou commerciaux. Cette étude se propose dans un premier temps d'exposer les effets du motif du délitement sur la dramaturgie de ces trois pièces de Pourveur. Puis, dans un second temps, l'on montrera en quoi cette dramaturgie propose pour le sujet un dépassement synthétique de l'égarement dans le doute ou de la pétrification sur un imaginaire stéréotypé, par une mise au premier plan du travail de l'énonciation.

Abstract

Belgian playwright Paul Pourveur, whose work is known for its theatrical effects of contemporaneity, presents characters caught in a situation in-between, of hesitation. Three of his last works that were written between 1993 and 2007 question the problem of the couple and the love relationship in a world where the boundaries, contours and contradictions are erased in favor of totalizing discourses – scientific or commercial. This article aims firstly to expose the effects of the pattern of dissolution on the theatrical writing in these three plays of Pourveur. Then, in a second step, it will show how this writing offers for the self a synthetic overtaking of the loss in doubt or of the petrification on a stereotyped imaginary, by bringing in the forefront the work of the enunciation.

Pour citer cet article :

Élisabeth CASTADOT, « Assumer sa finitude pour éviter sa dissolution. Parcours subjectifs dans le théâtre de Paul Pourveur », dans *Interférences littéraires*, nouvelle série, n° 5, « Le sujet apocalyptique », s. dir. Christophe MEURÉE, novembre 2010, pp. 45-54.

ASSUMER SA FINITUDE POUR ÉVITER SA DISSOLUTION

PARCOURS SUBJECTIFS

DANS LE THÉÂTRE DE PAUL POURVEUR

INTRODUCTION

Lorsqu'il parle de son œuvre, Paul Pourveur, auteur de théâtre belge né en 1952 de parents wallons installés en Flandre, explique que, selon lui, « la dramaturgie classique s'est avérée être quasiment inutilisable pour rendre la complexité des conflits politiques et de leurs enjeux qui sont devenus incompréhensibles au cours du XX^e siècle »¹. L'étude des principes et des structures dramaturgiques que cet auteur met en œuvre montre à quel point il est sensible au fait que

la société occidentale actuelle a ses propres hantises qui traduisent une situation de tensions exacerbées (religieuses, économiques, idéologiques) s'énonçant sur un mode alarmiste ou pessimiste, parfois au contraire avec une étrange euphorie – sous la forme d'une valorisation du chaos [...].²

La progression de ses textes se fonde sur un travail de subversion des liens logiques et d'effacement des normes, des limites et des contours physiques et symboliques. Ses personnages et leurs situations sont symptomatiques d'un univers chaotique, en proie au délitement. Trois de ses pièces écrites au cours des quinze dernières années mettent particulièrement en scène la thématique du vacillement des repères identitaires, des identités sexuelles et de l'institution du couple.

*White-out*³ – pièce rédigée en néerlandais en 1996 puis en français en 1998 – présente un dialogue loufoque entre « LUI » et « ELLE » à propos des relations entre homme et femme. La discussion se déroule durant un phénomène météorologique exceptionnel : un brouillard aveuglant, le white-out, recouvre la ville et dissout les formes au point de paralyser toute manifestation. La pièce se clôt sur une annonce de la levée du brouillard, qui emporte avec lui les identités et les appartenances

1. Paul POURVEUR, « Une histoire consistante », dans *Alternatives théâtrales*, n° 102-103, novembre 2009, p. 86.

2. Jean-François CHASSAY, *Dérives de la fin. Sciences, corps et villes*, Montréal, Le Quartanier, « Erres Essais », 2008, p. 10.

3. Paul POURVEUR, *White-out*, pièce inédite en français, créée au théâtre du Rideau à Bruxelles en mars 2009. Les citations se réfèrent au tapuscrit conservé aux Archives et Musée de la Littérature de Bruxelles sous la cote MLTB 04412.

préalables. Cette « tabula rasa » ouvre sur une reconfiguration du possible, mais non sur la garantie d'avenir radieux.

Le couple contemporain se trouve également au centre de *Shakespeare is dead, get over it* !⁴, une œuvre créée en français en 2008 au Théâtre National à Bruxelles⁵. L'on y suit les méandres de la relation entre Anna, une comédienne fanatique de Shakespeare, et William, cadre de la multinationale Gap et militant antimondialiste. Cette intrigue est mêlée à des évocations de la vie de William Shakespeare et d'une série de personnages secondaires : Margaret et Ronald⁶, « disciples convaincus du monétarisme », Werner et Niels, qui étudient les particules du rayonnement, et Naomi et Noreena, « les “anti-global babes” »⁷. La première séquence du texte évoque le fait que Shakespeare s'est réfugié à Londres pour échapper à l'amende pour braconnage après avoir tué un daim. L'évocation de ce daim abattu ressurgit tout au long de la pièce, qui se clôt sur une description de l'agonie du cervidé mise en parallèle avec les suicides de William et d'Anna.

Enfin, l'une des dernières pièces de Pourveur, intitulée *Marrakech. Cauchemars et fantasmes d'une femme au seuil de la ménopause*⁸, met en scène le dialogue de « ELLE1 » et « ELLE2 » à propos de ce qui peut fonder la féminité et le désir lorsque le corps porte les marques de l'âge, de la fin des règles et de sa mort prochaine. Après avoir passé en revue les options pour éluder ce désastre du vieillissement – « la guêpière, les bas noirs, le lifting, du botox, la baise » – les deux protagonistes prennent la décision de tout quitter de leur vie passée pour revendiquer « le droit de poser cet acte unique : jouer avec et de sa vie ». Mais, comme dans *White-out*, cette échappée ne débouche pas sur l'illusion d'un futur heureux puisqu'elles ont conscience que ce choix ne leur permettra tout de même pas d'échapper à la mort.

Ces textes contiennent clairement une dimension apocalyptique : les personnages y apparaissent suspendus dans un espace indéterminé ou éclaté – les deux femmes de *Marrakech* comparent par exemple leur situation au fait de se trouver « dans un palais de miroirs – miroirs brisés – [où] chaque reflet est incomplet, disloqué, désarticulé. ». Toutefois, cette dissolution ne relève pas de la prophétie du désastre ou d'un « après-catastrophe », mais d'abord de ce que Bertrand Gervais considère comme le paradigme contemporain de la fin.

La principale modification est le fait que dans le régime contemporain d'historicité, la fin n'apparaît plus comme un principe de cohérence, mais comme une manifestation du chaos ou du désordre. La fin n'y est plus une conclusion,

4. Id., *Shakespeare is dead, get over it*, pièce inédite créée en français au Théâtre National en octobre 2008. Les citations se réfèrent au tapuscrit transmis par l'auteur, que nous tenons à remercier pour l'autorisation de reproduction. Dans la suite de l'article, ce titre sera abrégé en *Shakespeare is dead*.

5. Cette pièce présente la particularité de ne contenir quasi aucun dialogue direct et d'être narrée et commentée par une voix qui, lors de la création au Théâtre National, était assumée alternativement par les quatre comédiens.

6. Le spectateur reconnaît ici une allusion aux dirigeants politiques Margaret Thatcher et Ronald Reagan.

7. Ces deux personnages correspondent aux économistes Naomi Klein et Noreena Hertz, qui ont publié des ouvrages sur la domination des marques et du marché capitaliste.

8. Id., *Marrakech. Cauchemars et fantasmes d'une femme au seuil de la ménopause*, Carnières-Morlanwez, Lansman, « Hayez & Lansman », 2008. Ce titre sera dans la suite de l'article abrégé en *Marrakech*.

mais une interruption ; elle n'ouvre plus à une transcendance, mais à une répétition stérile.⁹

Les trois pièces de Pourveur présentées ci-dessus montrent les effets d'un monde « qui n'en peut plus de ne pas finir »¹⁰, où toute position d'exception, de transcendance, a été destituée par l'émergence de discours acéphales – scientifiques ou médiatiques – sur un sujet qui ne sait alors plus sur quelles bases fonder une identité d'homme ou de femme ainsi qu'une relation amoureuse.

1. SUBVERSION, INTERCONNEXION ET HÉTÉROGÉNÉITÉ

Il convient de relever d'abord les principes formels de cette écriture qui produisent une apparence chaotique et un sentiment de suspension dans l'indéterminé. Pourveur confronte son public à une multitude d'intrigues et de références, à partir desquelles il l'invite à reconstruire un récit. Il considère son travail d'écriture comme la mise en œuvre d'un dispositif semblable à celui de la navigation sur Internet.

Avec un ordinateur et un modem, écrire devient le résultat d'un « trafic de données ». [...] Le texte qui naît devient l'expression de liens, de relations qui se sont tissées. Ce texte ressemblera à une toile d'araignée, avec des milliers de connections vers des domaines très divers et où le thème [...] semblera exploser en un événement total dans lequel le spectateur choisit à son tour son itinéraire : une gamme d'émotions qu'il veut suivre, des raisonnements qu'il veut suivre ou rejeter. [...]

L'auteur de pièces de théâtre contemporaines [...] doit perdre de son pouvoir.¹¹

Ce dynamitage s'incarne dans ses textes par la subversion de l'ordre logique et chronologique – donc de la proportionnalité entre cause et conséquence et de la succession temporelle –, par l'inclusion de narrations dans le texte dramatique et par l'hétérogénéité des références intertextuelles, qui peuvent provenir tant d'une chanson populaire que d'une œuvre littéraire plus confidentielle.

La progression des pièces privilégie la juxtaposition ou l'interférence entre les faits à leur enchaînement cohérent, et révèle des relations analogiques entre des éléments a priori disparates. Dans *White-out*, le personnage masculin va jusqu'à remarquer combien est invraisemblable la relation d'implication qu'il établit entre un fait anodin et une catastrophe majeure.

« Ça m'échappe », fulmine Axel. « Comment tout le monde peut-il rester tranquillement à la maison tandis que l'extrême-droite envahit les rues ? Ça m'échappe complètement. » [...]

9. Bertrand GERVAIS, *L'Imaginaire de la fin. Logiques de l'imaginaire III*, Montréal, Le Quartanier, « Erres Essais », 2009, p. 215.

10. *Ibid.*, p. 213.

11. Paul POURVEUR, « À propos de Sarajevo et des ordinateurs », texte d'entretien inédit, retranscrit par Maryvonne WERTZ, *Introduction au théâtre de Paul Pourveur*, mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de licencié en art du spectacle, Louvain-la-Neuve, Université catholique de Louvain, 2004, annexes, p. xx. Ce texte reprend largement en traduction française des passages de l'essai que Pourveur a publié en néerlandais et intitulé *Het soortelijke gewicht van Sneeuwwitje (Le poids spécifique de Blanche-Neige)*. Cet essai donne son titre et sa conclusion au recueil de son théâtre publié en néerlandais et qui est paru chez Beduquin (Anvers) en 1996.

LUI : Aujourd'hui, rester à la maison est un crime contre l'humanité.

ELLE : Je ne demande pas grand-chose.

LUI : Je vais commettre un crime contre l'humanité. Je reste à la maison.

ELLE : Je veux m'arrêter quelque part, je veux un toit, une chaise.

LUI : C'est tout de même invraisemblable que rester à la maison puisse être si lourd de conséquences pour l'humanité.¹²

Pourveur dit être amené à concevoir ces dialogues qui ne respectent ni la logique ni la vraisemblance par son intérêt pour les théories scientifiques contemporaines, telle la théorie du chaos, plus connue sous le nom d'« effet papillon ». Autour d'une situation principale, il entrelace les fils de divers récits, qui peuvent eux-mêmes se croiser ou interrompre le cours de l'action par des réflexions externes. Dans *Shakespeare is dead*, l'intrigue principale est constamment interrompue par les remarques de l'instance narrative ou des personnages secondaires :

Anna regarde Alexis d'un air admiratif.

Alexis regarde William d'un air présomptueux.

William regarde Alexis d'un air méfiant.

Ils sont observés et jugés par l'acteur qui joue Richard III et qui passe par là par hasard : « Un ménage à trois naît » pense l'acteur.

« Faux. Ce sont des naufragés du monde occidental » songe Jean-Luc qui n'est même pas présent. (p. 20)

Selon Maryvonne Wertz, ces incessantes interférences ressortent de l'intérêt du dramaturge pour la mécanique quantique, dont les initiateurs sont Niels Bohr et Werner Heisenberg. Pourveur retient de cette théorie deux principes de base, qu'il conçoit en ces termes :

Le premier principe concerne l'électron [...] pour Bohr et Heisenberg, [...] c'est finalement l'observateur qui déterminera si l'électron est une particule ou une onde. Selon la mécanique quantique, la réalité n'est pas une entité en soi ; elle n'existe que si elle est observée.

Un deuxième principe est le principe d'incertitude [...]. Selon Heisenberg, il est impossible d'établir la position antérieure et la position postérieure de l'électron car les deux paramètres ne peuvent être déterminés en même temps. Ce principe crée une nouvelle relation entre le passé, le présent et le futur. [...] [O]n peut seulement constater qu'il y a un passé et un présent, mais on ne peut établir le lien qui existe entre eux et encore moins leur prédire un avenir.¹³

Maryvonne Wertz remarque en outre que la juxtaposition d'états contradictoires, si elle perturbe le spectateur, donne « une dimension chorale à l'œuvre et permet d'y inscrire l'affolante pluralité des potentialités de la condition humaine »¹⁴.

En effet, Pourveur privilégie le domaine du possible, du virtuel, au détriment de l'action. Les personnages sont saisis dans leurs hésitations, leurs fantasmes et leurs rêveries. L'on peut d'ailleurs considérer Anna et William comme des paradigmes du sujet du soupçon, dont Slavoj Žižek dit qu'« officiellement », il

12. ID., *White-out*, op. cit., p. 10.

13. ID., « Une histoire consistante », art. cit., pp. 84-85.

14. Maryvonne WERTZ, « Dramaturgie du chat », dans *Scènes*, n° 23, 2009, p. 16.

cherche désespérément la certitude, la réponse dénuée d'ambiguïté [...] ; mais en fait, [...] ce qu'il craint vraiment de perdre est le doute comme tel, l'incertitude, l'espace ouvert où tout est encore possible, où aucune option n'est exclue... »¹⁵.

Enfin, Pourveur se plaît à inclure dans ses fictions théâtrales des personnes, des lieux, et des événements réels ainsi que des citations à des marques et des œuvres connues de tous. Mais ces références largement partagées sont toujours détournées, ou présentées sur un mode irrévérencieux. Elles donnent l'occasion d'introduire une complicité ludique avec le spectateur, qui reconnaît des éléments de sa vie réelle, mais les découvre sous un jour carnavalesque et hétéroclite. Le dramaturge veille à déparer les images médiatiques de la perfection lisse qui les rend habituellement si fascinantes. Dans *Marrakech*, il applique cette subversion à quelques icônes féminines de notre époque :

ELLE2 : De la mère Thérèse et Lady Di, qui aurait cru que Lady Di s'en aille la première ?

Le monde est étrange. Totalement illogique.

ELLE1 : Totalement illogique quand je vois que la moitié de la planète homme fantasme sur Madonna. Elle a 50 ans. Merde quoi ! Même mon fils a un poster d'elle dans sa chambre.

ELLE2 : Une bobonne de 50, merde quoi ! C'est injuste.¹⁶

2. LE DÉNI DE LA CASTRATION

Le délitement des catégories et l'effacement des limites ne s'arrête pas aux traits stylistiques de cette œuvre dramatique. Comme on l'a vu, trois de ses pièces présentent les difficultés que rencontre toute relation – et en particulier la relation amoureuse – dans une société qui dénie la distinction et l'altérité. À deux reprises dans *Shakespeare is dead*, il est fait allusion à la disparition des marques symboliques de la différence des sexes.

Le marché détermine le triomphe et la débâcle des devises, des entreprises et des individus, sans faire de différence entre les hommes et les femmes puisque la seule chose qui compte c'est l'argent. (p. 4)

Comment un comportement enfantin et de mépris pour une épouse peuvent mener à l'actuelle société unisexe. Ou un truc dans le genre. (p. 23)

Le déni de la limite, de la finitude et de l'interdit est par ailleurs omniprésent dans les comportements et les réflexions des personnages de *Shakespeare is dead*. Si Shakespeare devient auteur, c'est d'abord parce qu'il a passé outre l'interdit de la chasse et préféré fuir plutôt qu'assumer les conséquences de son acte. William dénie la contradiction entre son militantisme antimondialiste et son emploi de cadre chez Gap. Enfin selon la théorie de « Werner et Niels », « Shakespeare n'est pas mort, mais à la fois mort et vivant. » L'existence de la mort elle-même est effacée : l'ins-

15. Slavoj ŽIŽEK, *Subversions du sujet. Psychanalyse, philosophie, politique*, trad. de l'anglais par Élisabeth DOISNEAU, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Clinique Psychanalytique et psychopathologique », 1999, p. 78.

16. Paul POURVEUR, *Marrakech*, op. cit., p. 35.

tance narrative signale que cinq minutes après les décès de William et Anna, toutes les traces de leur présence sur terre ont été gommées de la réalité visible.

Le 5 août, William, seul, complètement calciné et noirci par le feu, se retrouve dans sa blanche chambre d'hôpital. Il décompte ses dernières secondes. Son avant-dernier souffle. Et voilà, sans hésiter, il exhale son dernier souffle. Cinq minutes après, les infirmières ont complètement rangé, nettoyé et désinfecté la chambre. La chambre étincelle et brille de nouveau d'un blanc immaculé.

Mourrez proprement, pensez au suivant. (p. 48)

Le 5 août, Anna est assise seule dans sa Golf 1991 – rouillée – non loin d'un canal, à Bruxelles. Elle appuie à fond sur la pédale de l'accélérateur, défonce la clôture et la voiture pique du nez dans l'eau. La voiture cahote, flotte un moment, le nez dans l'eau, puis commence à couler. Cinq minutes plus tard, l'eau a repris son cours paresseux.

Mourrez proprement, pensez au suivant. (p. 49)

Comme le note Jean-François Chassay, dans la société occidentale contemporaine, ce n'est plus la sexualité qui est un tabou, mais bien la mort qui apparaît comme une obscénité¹⁷. Dans *Marrakech*, ce malaise pèse sur les deux femmes ménopausées, qui décrivent comment la société les délaisse peu à peu puisque leur corps ne convient plus à l'oblitération généralisée de la mortalité humaine.

ELLE1 : [...] Et ce corps fatigué, irritable et insensible sombre dans une réalité qui est devenue irrespirable.

Je ne suis plus montrable et désirable sauf par un homme qui m'est habitué [...].

Est-ce que je dois quitter en silence l'enceinte de la séduction ?

...

Est-ce que j'ai atteint le fond de mon cauchemar ?

ELLE2 : Non, puisque bientôt les enfants vont vous demander de devenir la « grand-mère » et le mari va vous demander de devenir la compagne disponible de ses vieux jours. Vous allez recevoir la carte senior dans la boîte aux lettres et une invitation pour les ateliers de macramé.¹⁸

Ce déni de la finitude constitue la base du constat que pose Jean-Pierre Lebrun à propos de la société occidentale contemporaine. Dans son essai *Un monde sans limite*, il remarque que la fonction paternelle, qui sépare de la certitude maternelle en introduisant le tiers et l'ordre symbolique, est mise à mal par une société qui se fonde exclusivement sur le discours de la science, envisagée d'abord comme technique. Ce discours a « subverti celui de la religion, en se constituant comme un ensemble cohérent d'énoncés pouvant désormais faire autorité en lieu et place de l'énonciation divine »¹⁹. Pour lui, le discours de la science et de la technique tend inexorablement à effacer ses conditions d'énonciation et à présenter communément ses énoncés comme acéphales, universellement valables : « la science moderne se charge d'oublier le “dire” pour ne retenir que le “dit” »²⁰. Ce faisant, ce discours

17. Cf. Jean-François CHASSAY, *op. cit.*, p. 201.

18. Paul POURVEUR, *op. cit.*, pp. 31-32.

19. Jean-Pierre LEBRUN, *Un Monde sans limite*, Toulouse, Erès, « Erès poche », 2009, p. 65.

20. *Ibid.*, p. 78.

rend problématique l'inscription pour le sujet de la catégorie de la contingence, du manque et de l'interdit.

L'influence sur le lien social de cette prédominance du discours scientifique consiste selon Lebrun en un glissement de la place de l'exception du registre du symbolique à celui de l'imaginaire. De cette « virtualisation » du symbolique découle pour la relation amoureuse une difficulté à dépasser l'amour narcissique et à se maintenir au-delà d'un rapport de reflet, de « mêmeté ». Lebrun parle à ce propos d'une « bisexualité sociale » qui « inviterait le sujet à une esquivé supplémentaire : [...] rester dans le *no man's land* du bisexuel, en ce lieu où il n'aurait pas à choisir son camp, lieu de libre-arbitre qui permettrait de préserver la double appartenance pour se mettre [...] à l'abri d'un engagement face à l'indécidable »²¹.

Les personnages de *Shakespeare is dead* sont enfermés dans cet entre-deux de l'indécision : ils ne parviennent pas à faire un choix et à assumer jusqu'au bout les limites et les implications qu'entraîne cet engagement. C'est ce qu'explique Jean-Luc lors de la visite qu'il rend à William à l'hôpital, en compagnie de Werner et Niels et du daim.

« Mais », dit Jean-Luc, « être amoureux, ressentir de l'affection, c'est la partie la plus facile. La difficulté, c'est d'admettre vis-à-vis de l'autre et de soi-même qu'on est amoureux, qu'on ressent de l'affection – car en l'admettant, on remet sa vie, ses rêves, ses attentes – enfin soit – ce fragile système tout entier, dans les mains de l'autre. » (p. 36)

À cet égard, le recul de William et Anna devant toute prise de décision qui construirait leur identité permet d'interpréter leur fin tragique. Le philosophe Slavoj Žižek, qui s'intéresse en particulier à la question du sujet, remarque en effet que l'identification précipitée à un signifiant qui pourrait servir d'épithaphe constitue une manière pour le sujet de devancer la mort et, dans le même temps, de la prévenir en assurant la survie posthume à travers la tradition symbolique. En n'accomplissant pas cet acte d'identification précipitée par lequel « je me hâte d'assumer la mort afin de l'éviter »²², Anna et William ne peuvent donc rencontrer d'autre issue que le suicide.

3. L'ALIÉNATION AUX SIGNIFIANTS

Les comportements des personnages pourveuriens révèlent par ailleurs combien le sujet contemporain est tenté de se réfugier dans des identifications préconçues pour remédier à son désarroi. Mais le dramaturge souligne par des remarques ironiques le caractère artificiel ou superficiel de ces modèles, qui servent plus de voile protecteur au sujet que de tremplin pour affronter la béance ultime de son être. Il dénonce la nouvelle domination des images médiatiques et publicitaires, qui profitent de l'ébranlement de l'ordre symbolique, et montre combien l'emprise de ces images persiste alors même que le sujet a conscience de leur artificialité. Les interrogations des deux protagonistes de *Marrakech*, à propos de ce que doit être une femme dans la société de consommation, sont révélatrices du poids des représentations stéréotypées de la féminité :

21. *Ibid.*, p. 199.

22. Slavoj ŽIŽEK, *op. cit.*, p. 84.

ELLE1 : Moi, j'ai brûlé mes soutiens-gorge sur la Grand-Place de Bruxelles. [...] J'ai toujours combattu l'idée de la femme-objet. Et maintenant... avec ce corps qui se dérègle – comme si je devais accepter de devenir une femme non-objet de désir et cela me terrifie... Moi, la féministe, cela me terrifie ! L'impression de ne plus avoir le statut de femme. Mais le statut de femme n'est quand même pas d'être un objet de désir que je sache. Vous êtes bien d'accord ? On n'est quand même pas seulement des créatures qui servent à faire de l'effet ? Non ?²³

De même, dans *Shakespeare is dead*, Pourveur s'insurge contre l'image du théâtre véhiculée par l'absolutisation d'œuvres classiques. Il dénonce l'effet sclérosant du culte du répertoire sur la création théâtrale en le comparant à celui des images fournies par les marques commerciales sur le désir du sujet : le lieu de naissance de Shakespeare apparaît comme une sorte de Disneyland dénommé « Stratford-on-Winnie-the-Pooh », visité par un nombre exponentiel de touristes et agrémenté de « l'inévitable magasin de "souvenirs Shakespeare" ».

La diffusion hégémonique de clichés concernant le couple, l'amour et la passion imprègne les discours des deux interlocuteurs de *White-out*. Lui ne jure que par le rejet des sentiments et par une conception pragmatique du couple, tandis qu'elle se dit en proie à la passion, et pleure à l'écoute d'une chanson sirupeuse intitulée *Je t'aimais, je t'aime et je t'aimerai*²⁴. Mais la confrontation de ces deux personnages les rend parfois lucides sur le caractère artificiel de leurs propres convictions. Ceci donne lieu à quelques répliques empreintes de distance ironique :

ELLE : Tu n'as pas remarqué que les magasins de posters se multiplient en ce moment comme des lapins ? Ces magasins qui vendent des posters d'une plage avec un couple d'amoureux sur fond de coucher de soleil. Ces images existent. Et un jour, elles vont conquérir le monde. Imagine une ville où tous les magasins vendent des posters de cette plage avec un couple d'amoureux sur fond de coucher de soleil. [...]

Comment veux-tu que tout s'arrange pour moi ?²⁵

La vision apocalyptique qui se dessine ici présente un monde où la seule alternative au chaos et à l'indifférence serait la reproduction à l'infini d'un modèle factice et figé.

4. L'ASSOMPTION DU DIRE

Le dramaturge ne s'en tient cependant pas au dynamitage des identifications préfabriquées et à la mise à nu des errances de la société occidentale contemporaine. S'il montre que tant l'identification absolue à un modèle formaté ou à une référence traditionnelle que la fuite en avant et le rejet de tout engagement dans un mandat symbolique ne peuvent que mener le sujet à sa perte, son écriture remet aussi l'accent sur le cheminement de la pensée et sur l'énonciation qui précède et englobe le dire. Les hésitations, les illusions et les ambivalences du sujet sont ramenées au premier plan : elles sont dites explicitement soit par le personnage lui-même dans des soliloques soit par un narrateur qui les observe. Certes, les protagonistes des piè-

23. Paul POURVEUR, *Marrakech*, *op. cit.*, p. 39.

24. Ici encore, Pourveur fait un clin d'œil au spectateur qui, très probablement, sait qu'il existe réellement une chanson de Francis Cabrel qui porte ce titre.

25. ID., *White-out*, *op. cit.*, p. 20.

ces de Pourveur se cherchent, en tant qu'homme ou femme par rapport à l'autre, mais ils disent surtout qu'ils se cherchent. Et ce dire, cette quête de soi dans la parole vient remplacer l'intrigue et l'action. L'instance narratrice de *Shakespeare is dead* décrit constamment les hésitations et les tergiversations internes de William et Anna :

À vrai dire Anna a déjà choisi William, mais elle veut une certitude. Pour cela, elle cherche à confirmer son choix en le mettant constamment en doute de façon artificielle. Ici, elle utilise Alexis pour mettre son choix à l'épreuve. (p. 31)

Tandis que les deux « ELLES » de *Marrakech* doivent d'abord longuement raconter les désarrois de leur existence et leurs angoisses pour l'avenir – être cataloguées comme vieilles et donc par essence considérées « comme complètement gaga »²⁶ –, avant de parvenir à se poser comme sujet d'une action.

Pourveur rend donc explicite qu'il n'existe pas d'accès immédiat aux objets et que, véritablement, « ce qui fait butée, c'est l'énonciation d'un sujet »²⁷. Face aux discours scientifiques et commerciaux qui déniaient leur élaboration subjective sous le masque de la factualité et du fonctionnement aveugle du marché, son écriture remet l'énonciation au premier plan. La mise au jour de la pensée des personnages, de ses sources, de ses errances et de ses *a priori* permet de montrer la division du sujet, partagé entre le langage et les choses, entre l'ordre symbolique et le corps.

L'intérêt de cet auteur pour la mécanique quantique s'accorde avec cette remise à l'avant-plan du dire et de l'ancrage des énoncés même scientifiques dans des conditions et des circonstances contingentes. En effet, la mécanique quantique prend en compte l'incidence de l'observateur sur la réalité observée puisque plusieurs états contradictoires peuvent coexister tant que celui-ci n'a pas pris un parti et une décision. Pourveur ramène à ses failles toute parole qui s'absolutiserait en niant son ancrage. Ce retour à l'énonciation fonde par exemple la réplique suivante de William pour contester la sacralisation de Shakespeare :

« Que Shakespeare est un génie, est-ce un fait établi ou une opinion ? » demande William à Alexis. « Et si c'est un fait établi, comment mesure-t-on le génie de quelqu'un ? Et de quelle signification parle-t-on, celle du 17^{ème}, du 18^{ème}, 19^{ème} ou 20^{ème} siècle ? » (p. 20)

Les commentaires ironiques et les remarques distanciées qui irriguent les trois textes mettent en évidence le paradoxe contre lequel se débat tout être humain. D'une part, il doit accepter l'absence radicale de certitude par rapport à son être et le manque qui lui est inhérent – il n'existe pas d'essence ni de certitude en ce qui concerne la relation à l'autre –, et d'autre part, il lui faut cependant consentir au risque de prendre un engagement et une position, à défaut de quoi il perd pied dans l'entre-deux de l'hésitation qui ne peut le mener qu'à l'angoisse et à la mort. Le texte de *Shakespeare is dead* est d'ailleurs scandé par un refrain, un leitmotiv²⁸ qui encourage à passer outre le doute et l'effondrement et intime l'ordre de manière impérative l'ordre d'agir :

26. ID., *Marrakech*, *op. cit.*, p. 32.

27. Jean-Pierre LEBRUN, *op. cit.*, p. 224.

28. Ce refrain a un statut particulier par rapport au reste du texte. Il présente d'abord un aspect poétique, jouant sur la scansion et les rythmes ; ensuite il est tout à fait indépendant des fils narratifs que la pièce entrecroise. Enfin, lors de la création de la pièce au théâtre National, cette stro-

Quoi qu'il en soit.
Reconstruis/Mon monde.
Pense-t-il/elle.
Reconstruis-le/la.
Remédier/Redresser/Corriger.
Comme après un crash cérébral.
Reconstruis/Mon monde. (pp. 2, 6, 9, 15, 22, 23 et 39)

Puisque le monde d'avant le crash, d'avant l'effondrement de la position d'exception qui faisait référence pour tous ne peut être rétabli comme tel, il faut pour le sujet risquer la traversée des images figées et assumer l'incertitude et la contingence du dire. Sans décision d'accomplir ce saut, le sujet humain ne peut que se perdre dans la découverte apocalyptique – destruction et éventuelle renaissance – de son propre vide.

CONCLUSION

Les convergences relevées entre ces trois récentes pièces de Paul Pourveur permettent de dégager la dialectique que cet auteur met en œuvre, à laquelle il confronte ses personnages. Ces derniers, tous emblématiques de la figure du sujet occidental contemporain, se débattent dans un espace intermédiaire, où les limites, les contours et les oppositions traditionnelles s'effondrent à la suite d'un déni de la catégorie de la limite et de l'impossible. Ce désaveu atteint aussi les enchaînements logiques présidant habituellement à la construction d'une intrigue. De telles relations existent bel et bien dans ces pièces, mais elles doivent être reconstituées par le spectateur et elles s'appuient plus sur des analogies que des relations d'implication.

À l'antithèse de cette dissolution dans l'incertitude, Pourveur esquisse à travers les cauchemars de ses personnages la vision également apocalyptique d'un maintien factice de valeurs, de repères et d'identifications préétablies. Celles-ci donnent alors lieu à un imaginaire figé, complètement stéréotypé. La synthèse de ces deux dérives qui menacent le sujet réside dans la mise au premier plan du travail subjectif de la parole – celle des personnages comme celle de Pourveur, qui ne se prive pas de rappeler sa voix de narrateur. L'ancrage du dire dans son travail d'élaboration, dans ses rêves et ses hésitations qui témoignent de la finitude humaine, conjure la dissolution des personnages dans le chaos et donne à ces trois pièces une fin qui soit à la fois une limite et un dépassement.

Élisabeth CASTADOT

Fonds de la Recherche scientifique (F.R.S.-F.N.R.S.)
Université catholique de Louvain

phe n'était pas prononcée par l'un des comédiens, mais par une voix off, alors qu'étaient projetées en arrière-fond des images présentant l'auteur, Paul Pourveur, toutefois peu identifiable puisque le visage penché vers l'avant et à moitié recouvert par ses cheveux.