

## Lecture et écriture dans l'univers dramatique de Louise Doutreligne

Evelio Miñano Martínez

*Universitat de València*

Evelio.Minano@uv.es

### Resumen

La lectura y la escritura son frecuentes en el universo dramático de Louise Doutreligne, ya sea en las obras cuya acción se desarrolla en un marco espacial y temporal próximo ya sea en las que lo hacen alejándose en el tiempo y el espacio. Los modos en que lectura y escritura se materializan en la escena son variados y afectan fundamentalmente a las voces y al tratamiento del personaje que lee o escribe. Asimismo, esos actos pueden conducir a una alteración de las coordenadas espaciales y temporales del universo dramático e incluso dividirlo en dos: uno marco y otro enmarcado. Lectura y escritura son, pues, fundamentos del universo dramático de Louise Doutreligne.

**Palabras clave:** siglo XX; teatro; escenografía; lectura; escritura; mujer.

### Abstract

Reading and writing are very frequent in Louise Doutreligne's dramatic universe, both in plays where the action is developed in a near spatial and temporal frame and also in those which are far away in time and space. The ways where reading and writing appear on the stage are various and concern particularly to the voices and to the treatment of the character who reads or writes. Moreover those actions may lead to a change in the space and temporal axes of the dramatic universe or even divide it in two different parts, one of them as a frame and the other as framed. Reading and writing are then foundations of Louise Doutreligne's dramatic universe.

**Key words:** XX<sup>th</sup> century; theatre; scenography; reading; writing; woman.

### 0. Écrivains, livres et lettres dans un univers dramatique

L'univers dramatique de Louise Doutreligne (Roubaix, 1948) nous confronte souvent à des écrivains, à des livres, à des lettres; bref il déploie si souvent une repré-

---

\* Artículo recibido el 5/03/2009, evaluado el 13/09/2010, aceptado el 15/09/2010.

sentation de la littérature qu'on serait tenté de le considérer un univers *littéraire* au sens le plus large<sup>1</sup>. Et ce n'est point un trait marginal dans cette œuvre car nous le retrouvons dans une dizaine de pièces –une proportion importante pour l'ensemble–, depuis *Teresada'* (2007a) jusqu'à plus récemment *Signé Pombo* (2003), aussi bien dans des ouvrages, comme les deux précédents, inspirés de textes littéraires préexistants que dans ceux qui, comme *Lettres intimes d'Élise M.* (1999), se concentrent sur une étude du désir confronté à la finitude quotidienne dans le domaine intime des personnages. Et qui plus est, comme nous le montrerons, le livre ou les lettres, auxquels sont associées la lecture et l'écriture, constituent parfois un pivot fondamental de ces univers dramatiques<sup>2</sup>.

Un parcours par les œuvres de Louise Doutreligne nous montrera la persistance de cette orientation dans son univers dramatique. *Teresada'*, première *séduction espagnole* de l'auteur (2007a)<sup>3</sup>, s'inspire de la vie et de l'œuvre de Thérèse d'Avila, ce qui forcément accorde une place importante à la figure de l'écrivain. Les références aux livres sont fréquentes dans l'œuvre: la passion de sa mère et de la sainte elle-même dans sa jeunesse pour les romans (2007a: 24, 26), son oncle don Pedro mettant à sa disposition sa bibliothèque, récitant les *coplas* de Jorge Manrique tandis qu'il pointe du doigt le livre, lui donnant à lire l'*Abecedario espiritual* de Francisco de Osuna (2007a: 40-44) ou bien le duel poétique entre *Teresada'* et saint Jean de la Croix se récitant leurs propres poèmes nous montrent l'importance des livres dans la formation, aussi bien comme réformatrice de l'ordre que comme intellectuelle, de Thérèse d'Avila. Mais les œuvres elles-mêmes de la sainte font leur apparition sur scène soit parce que le personnage y apparaît écrivant et lisant des passages –*Les demeures*, par exemple (2007a: 99-103)– soit par les fréquentes références aux liens entre la vie et l'œuvre de la sainte comme, à titre d'exemple, les suspicions que soulevèrent ses œuvres entre les autorités ecclésiastiques (2007a: 87) ou la demande impérieuse de la princesse d'Ébolie pour que *Teresada'* lui donne à lire le manuscrit du *Livre de ma vie* (2007a: 71). L'œuvre se termine d'ailleurs par une mise en scène du célèbre passage de l'extase en présence de l'ange, lu par la sainte et plusieurs sœurs sur scène (2007a:

<sup>1</sup> Ce travail est encadré dans le projet de recherche HUM2006-08785: «Mujeres escritoras en la literatura francesa contemporánea: claves de su emergencia y diversidad» (Ministerio de Educación y Ciencia, Espagne).

<sup>2</sup> Vid. les travaux de Jane Moss (1987) et Sadowska Guillon (1997) pour situer l'œuvre de Louise Doutreligne dans le théâtre français contemporain écrit par des femmes.

<sup>3</sup> Créée en 1997 avec une mise en scène de Jean-Luc Paliès par la compagnie Influence à la cathédrale de Limoges. Louise Doutreligne a donné le titre de *Séductions espagnoles* à une série de ses œuvres qui ont des référents espagnols, souvent inspirées de textes de cette littérature. La série se compose actuellement de six œuvres: *Teresada'*, *Don Juan d'origine*, *Carmen la nouvelle*, *Faust espagnol*, *La casa de Bernarda Alba* et *Signé Pombo*. Un septième volet, *La Novice et le jésuite* (2009) a été tout récemment ajouté à la série.

103-104). *Teresada'* écrite à partir des livres en bonne mesure apparaît ainsi non seulement comme une dramatisation de l'écrivain mais aussi comme une invitation à la lecture des œuvres de Sainte Thérèse d'Avila.

La seconde *séduction espagnole* de Louise Doutreligne, *Don Juan d'origine* (2007b)<sup>4</sup>, nous plonge dans une nouvelle dramatisation de la littérature, axée sur un mise en scène du chef-d'œuvre de Tirso de Molina: *Le Séducteur de Séville et le Convive de Pierre ou le tout Premier Don Juan*, tel que le titre est lu dans la pièce elle-même. Mais la présence de la littérature ne se limite pas à cela, ce qui nous montre encore la tendance de cet univers dramatique à s'ouvrir en univers littéraire au sens le plus large. L'histoire se passe au collège de Saint-Cyr que dirige Mme de Maintenon sur le tard. Celle-ci a insisté sur l'importance de la lecture, l'écriture et la déclamation dans son programme éducatif des jeunes filles pensionnaires afin qu'elles «eussent de l'esprit, qu'on élevât leur cœur, qu'on formât leur raison» (2007b: 15). Ces jeunes filles qui, au début de la pièce, vont se coucher après la récitation «bougies à la main et quelques livres sous le bras» (2007b: 18), ont déjà joué *Athalie* et *Esther*, dont elles récitent quelques vers sans enthousiasme, mais elles sont soudain séduites par l'œuvre de Tirso de Molina que l'une d'entre elles, Mlle de Glapion, porte bien serrée. Et alors, tandis que Mme de Maintenon s'endort croyant que le collège dort convenablement, les jeunes filles sont captivées par *Le Séducteur de Séville* et le mettent en scène à l'instant. *Don Juan d'origine* se terminera lorsque, la pièce de Tirso de Molina jouée, éclate un violent orage qui réveille Mme de Maintenon, laquelle a participé sans le savoir à la représentation en jouant somnambule le rôle du Commandeur. Elle a fait de mauvais rêves mais se calme lorsque la converse qui l'accompagne pendant son sommeil lui répond que les jeunes filles terminent de lire l'espagnol et vont commencer à lire l'anglais, ce qui la rendort souriante avec un mystérieux *God save the Queen* sur les lèvres. *Don Juan d'origine* est donc la première pièce de Louise Doutreligne qui décompose son univers dramatique en univers encadrant –le Saint-Cyr de Mme de Maintenon– et univers encadré fondé sur une pièce insérée: *Le Séducteur de Séville* de Tirso de Molina à l'occasion.

La troisième *séduction espagnole* de Louise Doutreligne insiste sur son aspect littéraire même si maintenant la source est une œuvre française de thème espagnol. En effet, *Carmen la nouvelle* (2007c)<sup>5</sup> s'inspire du célèbre récit de Mérimée. Dans cette pièce, après la représentation du lever de rideau *Une femme est un diable* de Clara Gazul, son traducteur Joseph l'Estrange présente l'auteur, qui a joué le rôle de Mariquita, au public parisien. À la scène suivante nous retrouvons Clara et Joseph dans

<sup>4</sup> Créée en 1991, dans une mise en scène de Jean-Luc Paliès, par la compagnie Influence sur la Scène Nationale de Sénart.

<sup>5</sup> Créée en 1993 dans une mise en scène de Jean-Luc Paliès à la Scène Conventionnée du Perreux/Marne.

un cadre plus intime où celui-ci lui donne le manuscrit qu'il a écrit lors de son dernier voyage en Andalousie; il s'agit bien sûr de sa nouvelle *Carmen*. Commence alors une lecture du manuscrit par Clara qui se transforme rapidement en dramatisation de la nouvelle. Par conséquent, à la suite de *Don Juan d'origine*, Louise Doutreligne fait recours une autre fois à une décomposition de l'univers dramatique de la pièce en univers encadrant et encadré, avec la différence qu'ici elle dramatise un récit et que l'univers encadré n'est pas un univers *autre* par rapport à l'encadrant puisqu'ils coïncident dans leurs coordonnées temporelles générales. Cela nous permet d'observer que, pour autant que le livre, la lecture et l'écriture reviennent dans les œuvres de Louise Doutreligne, celle-ci n'a pas une seule façon d'y axer ses univers dramatiques. Finalement, nous ne devons pas oublier que l'univers dramatique encadrant –le Paris théâtral de Clara Gazul et Joseph l'Estrange– constitue lui aussi une dramatisation littéraire puisque, comme on le sait, cet auteur et son traducteur sont des êtres de fiction, apocryphes de Mérimée lui-même.

*Faust espagnol* (2008)<sup>6</sup>, titrée d'abord *L'Esclave du démon* comme l'œuvre de Mira de Amescua dont elle s'inspire, nous rappelle par la structure de son univers dramatique *Don Juan d'origine*. L'univers encadrant est constitué par le Paris de nos jours où le professeur Amboise Toussaint Faustus, accompagné de sa séduisante secrétaire, attend la visite d'un inconnu dans son jardin. Dès le début cet univers dramatique pivote sur le livre et l'écriture car le professeur Faustus, comme son nom le suggère, a vécu de longues années entre les livres (2008: 13) et, de plus, entreprend un vaste ouvrage sur *le démonique et le démoniaque*, ce qui est à l'origine de l'entretien qu'il devrait avoir avec l'inconnu qu'il attend. Cet inconnu est Goethe lui-même revenu des cieux avec l'intention de donner quelques conseils sur l'ouvrage indiqué avant qu'il ne soit trop tard. Il en profite pour raconter à son interlocuteur que là d'où il vient, le ciel, on fait du théâtre et que son ami Calderon vient de lui donner à lire *El Esclavo del Demonio* et à dire le père, Marcelo, de la pièce. Pendant cette conversation se produit la transition à la pièce encadrée inspirée de Mira de Amescua, qui commencera dès la scène suivante avec Goethe, le professeur Faustus et sa jeune secrétaire y jouant des rôles. *Faust espagnol* axe son univers dramatique, par conséquent, sur le projet d'un livre qui conduit à l'encadrement d'une pièce espagnole, apportée par un écrivain –Goethe lui-même– afin, entre autres raisons, d'aider le professeur Faustus dans l'ouvrage qu'il entreprend.

La source de *Signé Pombo* (2003) est l'autobiographie imaginaire du général Franco de Manuel Vázquez Montalbán<sup>7</sup>. La pièce commence avec Pombo assis à sa

<sup>6</sup> Créée en 1996, sous le titre de *L'esclave du démon, un Faust espagnol*, dans une mise en scène de Jean-Luc Paliès à la Scène Nationale de Niort.

<sup>7</sup> Créée en 2002 en espagnol au *Festival Internacional de Madrid-Sur* et au théâtre du Lierre à Paris. Une réédition comme *Séduction espagnole* est attendue avec le titre *Dans la peau de Franco*.

table de travail et dans l'anxieuse contradiction d'écrire l'autobiographie imaginaire de Franco à finalité divulgatrice que lui a commandée son éditeur, alors qu'il est fils de victime du franquisme, a été lui-même antifranquiste pendant sa jeunesse et que, par conséquent, il nourrit une profonde aversion pour le général et son système politique, ce qui ne lui a pourtant pas empêché d'accepter la commande en raison de ses besoins d'argent. Dès lors il se produit une décomposition de l'univers dramatique en univers encadrant et encadré parallèlement au roman. Les interventions de Pombo à sa table de travail encadrent celles de Franco et Carmen sur scène qui ne sont autres que des dramatisations de l'autobiographie imaginaire que Pombo compose à ce même moment. Ce qui est jeu de voix dans le roman, où Pombo ne peut s'empêcher de contredire le général, se matérialise ici dans une dramatisation de voix devenues personnages sur scène, où a excellé le talent de l'auteur dramatique pour leur faire dire par leurs gestes et attitudes beaucoup plus qu'ils ne disent par leurs mots, forcément plus courts dans la pièce que dans le roman dont elle s'est inspirée. Le livre est donc au cœur de cette œuvre qui consiste fondamentalement en la dramatisation de son écriture, souvent au moment même où elle se fait.

Trois œuvres, *Conversations sur l'infinité des passions* (1990), *Vita Brevis* (1998) et *Lettres intimes d'Élise M.* (2001) ont ceci en commun qu'elles donnent une large place aux lettres. En fait, les lettres étaient aussi présentes dans les œuvres déjà commentées, quoiqu'elles n'y jouaient pas un rôle aussi décisif. C'est en particulier le cas Teresada' que nous trouvons à plusieurs reprises occupée à sa correspondance, surtout avec Gerónimo Gracián son disciple. Aussi bien, Mme de Maintenon demande au début de la pièce à la converse si elle a bien brûlé «toutes Ses lettres» (2007b), faisant sans doute référence à sa correspondance amoureuse passée avec le Roi. Nous remarquons aussi que dans une des premières œuvres de Louise Doutreligne, *Détruire l'image* dans *P'tites pièces intérieures* (1986), même si les lettres n'y occupaient pas un grand espace, c'était en revanche par la lecture d'une lettre reçue dans d'étranges circonstances que se nouait la pièce. Ainsi, au tout début, l'homme lit à haute voix une lettre sans destinataire que lui a donnée une femme en lui demandant de le faire. Ce genre de lecture de lettres d'un tiers, adressées à une autre personne et de thématique passionnelle, reviendra avec force dans *Lettres intimes d'Élise M.*, où elles seront dramatisées en voix et en personnages sur scène.

*Conversation sur l'infinité des passions* (1990) présente un encadrement dramatique bref mais significatif titré «Prologue»<sup>8</sup>. Dans celui-ci une femme et un homme en costumes du XIX<sup>e</sup> siècle enlèvent leurs habits deux fois restant habillés d'abord en XVIII<sup>e</sup> puis en XVII<sup>e</sup> siècle. Les paroles prononcées par le personnage féminin nous indiquent qu'il a fait une lecture préalable des œuvres qui vont être jouées par la suite, ce qui ne manque pas de nous suggérer que, d'une certaine façon, ce person-

<sup>8</sup> Créée à Limoges, au Festival des Francophonies, en 1989 avec une mise en scène de Jean-Luc Paliès.

nage incarne une fonction auctoriale: «les exemples que j'ai choisis pour vous persuader de l'infinité de l'amour ne pouvaient commencer par une histoire plus capable d'inspirer tout l'étonnement qu'elle mérite...» (1990: 13).

L'œuvre se compose en effet de trois exemples choisis, qui vont en sens inverse aux costumes enlevés au prologue et s'inspirent de récits d'amour et passion: *Les désordres de passion*, inspiré de la troisième et quatrième partie des *Désordres de l'amour* de Mme de Villedieu, *Les égarements du désir*, des *Égarements du cœur et de l'esprit* de Crébillon-fils et *La fatalité de l'amour*, de la *Duchesse de Langeais* de Balzac. Trois pièces encadrées, quoique leur encadrement se limite au court prologue dont nous avons parlé, et où les lettres seront décisives dans l'action et marqueront le jeu scénique des personnages.

Les lettres elles-mêmes sont à l'origine du drame qui se noue dans *Les désordres de la passion*. En effet, au tout début de la pièce, Mr. de Givry reçoit une cassette contenant les lettres de sa maîtresse qui lui avait été dérobée au cours d'un engagement militaire. Ayant vu qu'on a ajouté des commentaires galants à certaines phrases, il est surpris lorsqu'il apprend des lèvres de sa maîtresse, Mme de Maugiron, que l'auteur en est la princesse de Guise. C'est la source d'une passion qui lui sera fatale. Mais l'importance des lettres ne s'arrête pas ici: non seulement il sera fréquent de voir les personnages lisant ou écrivant des lettres, de plus celles-ci se révéleront des armes efficaces dans les stratégies amoureuses. Mme de Maugiron se plaindra du silence de Mr. de Givry à ses lettres, révélateur de son indifférence, et confiera à Mr. de Bellegarde de l'informer de son amour par des lettres. Et qui plus est, le dénouement sera précipité par une fausse lettre de Givry déclarant son amour à la princesse de Guise, ce qui la mettra en colère ainsi qu'au désespoir Mme de Maugiron quand elle en sera informée. L'œuvre finit par la découverte du traître, qui n'est autre que Mr. de Bellegarde lui-même lequel a gagné par cet étrange stratagème les faveurs de la princesse, et par une lettre de Mme de Maugiron à celui-ci lui faisant part de ses reproches et de la langueur qui l'accompagnera le reste de sa vie après la mort de Mr. de Givry. Ainsi, les lettres sont vraiment le fil conducteur de cette pièce et à un point tel qu'elles expliqueraient le fait que Mme de Maugiron passe ici à un premier plan scénique qui contraste avec son retrait relatif dans le roman de Mme de Villedieu.

La didascalie initiale des *Égarements du désir* nous corrobore l'importance des lettres dans cet univers dramatique: «Toute la scène sera en réalité une longue lettre illustrée» (1999: 27). La pièce consiste en une longue lettre de Mr. de Meilcour à Versac, son instructeur mondain, dans laquelle il lui raconte son initiation sentimentale lors de son entrée dans le monde. L'acte d'écriture et de lecture épistolaires y est pour ainsi dire constant et sert de transition aux illustrations scéniques jouées par les acteurs. L'importance accordée à l'épistolaire dans cet univers dramatique est évidente si nous comparons la pièce au roman dont elle s'est inspirée. Non seulement le roman ne se présente pas proprement comme un lettre mais le rôle d'instructeur joué par

Versac n'y est pas récompensé par une longue lettre comme celle-ci, qui lui retrace toute l'initiation sentimentale de son élève. Et ce sera encore une lettre qui sera décisive pour faire changer d'attitude le jeune Meilcour et gagner les faveurs de sa maîtresse: celle où Versac le désabuse en lui apprenant les bonheurs déjà accordés à d'autres amants par celle qu'il désire.

La troisième pièce, *La Fatalité de l'amour*, accorde moins d'espace sur scène à la lecture et écriture de lettres. Pourtant, celles-ci sont décisives au moment clef de l'histoire qui fera manquer à Mr. de Montriveau et Mme de Langeais leur dernier rendez-vous avec le bonheur. En effet, Mme de Langeais finalement repentie des échecs qu'elle a fait essayer à la passion de Montriveau, lui écrira vingt-deux lettres d'amour, une par jour, qu'il ne décachettera pas. Ce jeu de l'indifférence tournera mal pour Montriveau: lorsqu'il décidera finalement de lire la dernière lettre il apprendra qu'il a manqué le dernier rendez-vous que lui donnait Mme de Langeais en assurant qu'elle disparaîtrait à jamais s'il ne venait pas. Et c'est ainsi que se précipite le dénouement funeste, confirmé quelques années plus tard par la mort de Mme de Langeais dans un couvent carmélite à Cadix, après de longues recherches infructueuses.

En d'autres termes, *Conversations sur l'infinité des passions*, en particulier dans ses deux premières pièces, nous plonge aussi bien dans la passion amoureuse que dans la passion d'écrire au temps où «on faisait l'amour avec notre langue française» (1999: contre-couverture).

*Vita brevis* (1998)<sup>9</sup>, inspirée de l'œuvre homonyme de Jostein Gaarder, axe aussi son univers dramatique sur une œuvre, la lecture et l'écriture. La pièce commence par la visite de Jostein Gaarder lui-même à un petit libraire de livres anciens à Buenos Aires où il trouve le manuscrit d'une longue lettre supposément écrite par Floria, ancienne concubine de saint Augustin à celui-ci. L'importance du livre se manifeste à l'instant car cette lettre est une réponse de Floria, devenue très cultivée après que saint Augustin la rejette violemment, à un envoi de son œuvre capitale, *Les confessions*, après de longues années de séparation. Et ce livre d'ailleurs, présent dans le décor scénique du côté de Floria et de saint Augustin, sera abondamment lu et cité. La dramatisation de la lettre de Floria commence lorsque Gaarder finit de nous raconter qu'il a heureusement conservé une copie du manuscrit car le Vatican, à qui il a envoyé l'original pour une authentification, n'a pas répondu et prétend même n'avoir jamais reçu le texte. Dans *Vita brevis* l'univers dramatique s'est donc décomposé en univers encadrant et encadré, parallèlement au roman de Jostein Gaarder dont il s'inspire. Mais le *Codex Floriae* n'est pas la seule lettre de *Vita Brevis* car Floria nous

<sup>9</sup> L'œuvre n'ayant pas été éditée nous la connaissons par le tapuscrit que l'auteur nous a fait parvenir. Créée en juillet 1998 au Festival d'Avignon au Théâtre Saint Bénézet.

en montrera d'autres sur scène, les pressant contre son cœur ou les mettant dans un livre. Trois lettres qu'elle-même indiquera:

J'ai pourtant devant moi trois lettres... La première, tu me l'envoyas de Milan, une fois ta décision prise de ne plus te marier. La deuxième, tu me l'écrivis d'Ostie à la mort de Monique [...]. Quant à la dernière, ce fut des années plus tard, lorsque ce fils infortuné te fut ravi (1998: 65).

L'écriture et relecture de la longue lettre de Floria, où se manifestent son opposition aux idées de saint Augustin et ses reproches à son attitude, constituent donc l'acte cardinal de la pièce.

La dramatisation des lettres est aussi essentielle dans *Lettres intimes d'Élise M.* (2001)<sup>10</sup>. L'œuvre commence par courte introduction où la femme explique à l'amie lui rendant visite comment elle a fait connaissance d'Élise, qui lui a fait parvenir ses lettres adressées à un homme<sup>11</sup>. Suit alors la lecture de chaque lettre, commencée par la femme ou l'amie et relayée par Élise qui, dans un autre espace scénique, se libère progressivement de l'acte de lecture pour dire et jouer ce qu'elle dit, tandis que son double sur un écran prend des attitudes et fait des gestes qui contrastent avec les siens. Ces lettres retracent l'histoire d'une passion amoureuse non partagée qui mène Élise à une profonde crise: existence vide, désorientation, amours substitutifs, déplacements infructueux, etc. Pourtant elle obtient finalement un certain apaisement dans l'été de Paris, qui lui permet sinon d'éteindre sa soif, de vivre du moins avec elle sans succomber. Nous sommes donc encore confrontés à un univers dramatique qui pivote sur l'écriture et la lecture de lettres dramatisées. Leur importance est indubitable à l'intérieur de la fiction théâtrale comme le prouve le fait qu'à la fin de la pièce l'amie s'en aille dérobant en douce les lettres d'Élise qui viennent d'être lues et dramatisées.

Cette première approche à l'œuvre de Louise Doutreligne nous a montré comment bon nombre de ses univers dramatiques pivotent autour de la lecture ou l'écriture, que ce soit de livres ou de lettres. Mais les personnages lisent-ils ou écrivent-ils seulement sur scène? Il s'impose en effet de voir comment se matérialise sur scène cet acte de lecture et écriture, surtout dans la mesure où il peut se revêtir de gestes autres qui lui donnent une nouvelle épaisseur scénique. Puis, d'autre part, la décomposition de l'univers dramatique en univers encadrant et encadré nous invite à observer comment la lecture déclenche ce processus et contribue à la transition de l'un à l'autre.

<sup>10</sup> Créée en juillet 2001 au Festival d'Avignon au Théâtre des Béliers.

<sup>11</sup> Les deux personnages qui accompagnent Élise dans la pièce sont appelés «la Femme» et «l'Amie» sans plus de précisions.

### 1. Lire et écrire: concert de silences et de voix

La dramatisation des actes de lecture et d'écriture présente une étonnante variété dans cette œuvre, qui va de leur représentation pour ainsi dire *pure* à d'autres modalités où le personnage déploie une plastique sur scène qui dépasse l'acte de lecture ou écriture auquel correspondent ses paroles. D'autre part, lecture et écriture se matérialisent fréquemment par des voix dans des situations et combinaisons diverses.

En premier lieu il se peut que le personnage écrive en silence. Ainsi, Joseph l'Estrange écrit sa nouvelle sans prononcer un mot au couvent des Dominicains de Cordoue (2007c: 39) ou Saint Augustin «commence à ouvrir ses *Confessions* pour les relire et les corriger à la plume» (1998: 15): ces situations d'écriture ou de correction de l'écriture en silence sont pourtant rares et courtes, car le théâtre de Louise Doutreligne, pour autant qu'il ne renonce pas à la plastique scénique, appelle avec force la voix. Mme de Maugiron, par exemple, à la fin des *Désordres de la passion* s'installe tranquillement à son écritoire pour écrire en silence «puis elle continue tandis que les mots s'entendent tout à coup de sa bouche» (1990: 24). Si la lecture simultanée de ce que le personnage écrit au même moment est donc possible, les didascalies nous montrent pourtant que la relecture de ce qui a déjà été écrit est plus fréquente. Ainsi, dès le début des *Égarements du désir*, Meilcour a terminé sa lettre puis la relit à haute voix pendant toute la pièce, sauf lorsqu'il est interrompu par Mme de Lursay qui le tire de la simple relecture pour lui faire jouer, avec elle, des morceaux de la lettre. Aussi bien, les didascalies dans *Teresada'* insistent sur le fait que la relecture concerne autant les lettres que les livres: «Assise par terre elle écrit des lettres et des lettres [...] Elle relit ce qu'elle a écrit» (2007a: 44), «Elle écrit non plus des lettres mais un livre [...] Elle écrit, puis relit ce qu'elle a écrit» (2007a: 97). Le personnage auteur peut être saisi par conséquent à deux moments: le moment où il écrit et celui où il relit ce qu'il a écrit; et c'est généralement ce deuxième moment qui est préféré et ajoute la voix au geste.

Les exemples évoqués jusqu'ici nous ont montré une écriture silencieuse ou accompagnée d'une seule voix qui lit ou relit. Mais cette voix peut être habitée par d'autres voix. C'est en particulier ce qui arrive de façon réitérée dans *Vita Brevis* où la scène est partagée entre deux espaces similaires, avec un lutrin au milieu de chacun, mais sans communication réelle puisque Floria se trouve à Carthage et saint Augustin à Hippone. Floria lit ce qu'elle écrit ou a écrit en faisant référence souvent à des passages des *Confessions* de saint Augustin, à ses lettres ou aux paroles qu'il prononça alors qu'ils étaient ensemble. Il est fréquent alors que saint Augustin lui-même, qui apparaît parfois aussi écrivant de son côté, prononce les citations que fait Floria de ses textes; le retour de commentaires de Floria et de citations de l'évêque donne parfois l'impression d'un dialogue habitant la voix de la femme, un dialogue que nous savons cependant impossible puisque l'un et l'autre sont éloignés dans l'espace et ne se rever-

ront plus. Dans une étrange polyphonie, les deux voix peuvent même se mêler à l'intérieur de contextes très réduits. Saint Augustin peut, par exemple, prononcer un seul mot dans une phrase de Floria qui parle de ses œuvres:

FLORIA: Il n'est pas un seul de tes livres qui ne parle de...

AUGUSTIN: volupté

FLORIA: ou de...

AUGUSTIN: concupiscence (1998: 17-18).

La situation inverse peut même se produire: la citation de saint Augustin, qui ne l'oublions pas habite la voix de Floria, apparaît à son tour habitée de l'intérieur par celle-ci:

AUGUSTIN: Ainsi, deux volontés, l'une ancienne...

FLORIA (*écrivain*)<sup>12</sup>: l'une ancienne...

AUGUSTIN: l'autre nouvelle,

FLORIA: l'autre nouvelle...

AUGUSTIN: l'une charnelle...

FLORIA (*écrivain*): l'une charnelle...

AUGUSTIN: l'autre spirituelle, menaient leur conflit en moi, et leur rivalité me déchirait l'âme (1998: 49).

Ce reflet inversé peut encore aller plus loin. Nous savons que l'acte primordial de cet univers dramatique est l'écriture d'une lettre par Floria, qu'elle lit à haute voix, mais ses gestes, comme nous le verrons pour d'autres personnages, peuvent se libérer de l'écriture. Ils peuvent passer en particulier à la lecture des œuvres de saint Augustin, un geste qui souligne en fait qu'elle le cite dans sa lettre. Et alors, en inversant la situation de départ, saint Augustin peut lire à haute voix ce qu'il écrit tandis que Floria, qui est le véritable auteur de tout ce que nous écoutons, arrête d'écrire et lit ses *Confessions*:

FLORIA: Je me souviens bien de cette époque car ce n'était pas facile pour aucun de nous deux. Et pourtant nous étions tout le temps ensemble. Je crois bien que c'est à ce moment là que tu as commencé à chercher sérieusement...

AUGUSTIN (*écrivain*): Une vérité qui pourrait délivrer mon âme de toutes ces contingences douloureuses.

FLORIA: Je te répétais (*elle lit*): «Accroche-toi à moi! Il n'est pas sûr qu'il existe une éternité pour nos pauvres âmes. Peut-être n'est-il de vie qu'ici-bas...». Mais tu ne voulais jamais croire pareille chose, Aurèle. Tu voulais travailler sans relâche ton esprit pour donner l'éternité à ton âme.

AUGUSTIN (*écrivain, Floria lit dans le livre*): L'éternité à mon âme (1998: 30).

<sup>12</sup> Toutes les italiques des citations appartiennent à l'auteur.

La voix de Franco et de sa veuve Carmen habitent aussi l'écriture de Pombo un peu à la manière que celle de saint Augustin habite celle de Floria. Pombo écrit, comme nous le savons, une autobiographie imaginaire de Franco, malgré son aversion bien justifiée pour le dictateur. Pour autant que Franco et sa veuve parlent sur scène ce sont des dramatisations de l'écriture de Pombo où sa voix se décompose en celle du dictateur imaginé et celle qu'il conserve à lui pour le contredire. Bien sûr, la réussite de Pombo tient au fait que, même si la voix de Franco est imaginaire car c'est en fin de compte la sienne métamorphosée, elle apparaît indépendante de lui sur scène avec tous les traits qui rappellent le discours réel du dictateur. Mais nous ne devons pas oublier que tout est une dramatisation de ce qu'est en train d'écrire Pombo qui, par une altération de coordonnées, se met sur scène au même niveau que le personnage qui est une création à lui, c'est-à-dire Franco.

*Vita Brevis* et *Signé Pombo* nous montrent donc comment l'acte d'écriture essentiel d'un univers dramatique peut se matérialiser sur scène en une polyphonie intérieure de la voix qui lit ou relit cette écriture.

La lecture silencieuse des livres ou textes écrits par autrui apparaît aussi dans cet univers dramatique. Ainsi, la mère de Teresada' lit un livre en silence tandis qu'elle s'efforce d'apprendre la couture à sa fille qui ne cesse pas de l'interrompre (2007a: 19). C'est aussi l'attitude de Floria à la fin du premier tableau de *Vita Brevis*: «elle remet sa lettre dans l'ordre, prend un livre qu'elle lit debout face au lutrin» (1998: 14), sans qu'aucun mot ne sorte de sa bouche. Et, comme pour l'écriture, il est quasiment certain que la voix s'ajoutera à la lecture silencieuse et cela dans des situations diverses, donnant lieu à une grande variété de jeux et combinaisons de voix.

Nous avons tout d'abord la lecture solitaire à haute voix: c'est le cas de Teresada lisant seule sur le chemin des passages de l'*Abecedario espiritual* de Francisco de Osuna que lui a donné son oncle (2007a: 43). Mais cet univers dramatique a une tendance à multiplier ou mêler les voix qui lisent. Un exemple d'extrême pluralité de voix lectrices apparaît au début du *Don Juan d'origine*: lorsque Mlle de Glapion lit le titre du livre qu'elle tenait serré contre elle, une vive curiosité s'empare des jeunes filles qui les fait lire à tour de rôle tandis que l'ouvrage passe de mains en mains. Cette lecture passionnée et polyphonique se termine lorsque l'univers dramatique encadrant cède la place à l'univers encadré, le *don Juan* de Tirso de Molina, ce qui transforme la lecture en action dramatique. De plus, pendant l'action dramatique insérée l'idée de la lecture reviendra car le livre, l'objet livre, apparaîtra de temps en temps sur scène tandis que les jeunes filles jouent l'œuvre qui y est imprimée.

L'univers dramatique de Louise Doutreligne matérialise la lecture dans des combinaisons de voix surprenantes. Ainsi, la lecture simultanée par l'auteur et le lecteur apparaît parfois, ce qui est en fait une combinaison de l'écriture, relue ici par son auteur, et de la lecture par autrui. Le dénouement de *Teresada'* est significatif à cet

égard: alors que la sainte est en extase transpercée par la flèche de l'ange, elle prononce le célèbre passage qui décrit cette expérience, accompagnée par d'autres lectrices. Les didascalies sont assez claires à cet égard: simultanément à l'extase «à l'autre bout du chemin une sœur fait lecture à deux autres» et «D'autres sœurs entrent en lisant à voix basse dans le livre ce même texte en même temps» (2007a: 103-104). *Teresada'* nous offre encore une combinaison de voix surprenantes. Le tableau qui précède l'extase nous a montré Teresada' écrivant: «Elle écrit. Elle écrit. Le soleil est maintenant levé» (2007a: 98). Arrive alors le mystérieux personnage d'Angel et c'est à deux voix que sont prononcés des passages des *Demeures* de la sainte dans une sorte de duel déclamatoire.

Nous retrouvons la lecture à deux voix, celle de l'auteur y compris, dans *Carmen la nouvelle*. Après que Joseph l'Estrange a donné à Clara son œuvre: «Clara et Joseph en avant-scène de dos au public lisent le manuscrit *Carmen*» (2007c: 21). Les deux voix commencent donc à lire ensemble puis Joseph se dégage de la lecture pour jouer son personnage d'archéologue, tandis que Clara continue seule pendant quelques lignes avant de céder toute la place à la représentation encadrée. La lecture à deux voix, comme introduction de l'action dramatique, revient une autre fois dans la pièce avec la particularité que Clara, située dans l'univers dramatique encadrant, partage pendant quelques lignes ses mots avec un personnage de l'histoire qu'elle est en train de lire:

CLARA: Bon... Je reprends: c'est donc José Navarro qui parle.  
José Navarro: «Je suis né à Elizondo, dans la vallée de Baztan.  
Je m'appelle donc José Lizarrabengoa...»

*Navarro dans sa prison reprend le texte en même temps que Clara.*

CLARA et NAVARRO: ...et vous connaissez assez l'Espagne,  
monsieur, pour que mon nom vous dise aussitôt que je suis  
Basque et vieux chrétien (2007c: 62).

Étrange polyphonie qui donne à une lecture et la voix d'un lecteur et la voix d'un personnage du récit lu!

Finalement *Lettres intimes d'Élise M.* nous fournit un autre exemple de lecture polyphonique avec participation de l'auteur des textes lus. Après le prologue qui nous met en situation, les trois tableaux qui suivent participent d'un même jeu de voix: la femme ou l'amie annoncent la lettre d'Élise, l'une d'entre elle ou les deux commencent à la lire, puis s'ajoute alors à elles la voix d'Élise lisant d'abord puis jouant après cette même lettre, tandis que les premières voix s'atténuent ou s'éteignent. Les didascalies sont claires à cet égard: «ÉLISE (*enchaînant, leurs voix se chevauchent comme en écho. Il faut que la voix d'Élise domine et que celle de la femme surgisse par instants*)» (1999: 14). Le caractère essentiellement polyphonique de l'œuvre se manifeste aussi bien par cette attaque à deux ou trois voix de chaque lettre que par la réapparition

soudaine de la voix de la femme ou de l'amie répétant certaines phrases d'Élise: «(*La femme répète en écho certaines phrases d'Élise*)» (1999 :18) ou les conclusions de lettre à deux voix:

ÉLISE: [...] Remarquez, le premier de vos doubles vient maintenant à l'improviste, parce que c'en est fini aussi avec lui de la lourdeur de son corps sur moi.

L'AMIE: La lourdeur de son corps sur moi...

ÉLISE: Vous le voyez, c'est une histoire aussi qui s'est terminée... mais qui me semble, de même, sans fin...

LA FEMME et ÉLISE: Ces lettres je les ai commencées..., afin que vous les receviez, et bien, je sais maintenant, qu'elles sont devenues seulement cette obligation d'écrire... et ça, je crois vous l'avoir déjà dit, c'est un ordre de vous (1999: 24-25).

Lecture et écriture dans une polyphonie de voix constituent ainsi un pivot essentiel de cet univers dramatique et une invitation implicite à la lecture aussi bien solitaire que partagée. Mais les personnages qui lisent ou écrivent acquièrent une épaisseur scénique qui les anime intensément sans faire toutefois oublier qu'ils incarnent avant tout des écritures et des lectures.

## 2. De lire et écrire à faire

Il est évident que sur scène les personnages ne limitent pas leurs actes à lire et écrire en silence ou à haute voix, seuls ou accompagnés. Lorsque la lecture est un événement de la fiction dramatique situé aux même niveau que d'autres événements, cesser de lire ou écrire pour faire autre chose est naturel. Il en est ainsi, par exemple, de Mme de Maugiron qui, en soirée intime dans *Les désordres de la passion*, feuillette un livre de Marie-Catherine Desjardins puis cite un de ses passages, ce qui entraîne une vive discussion avec son amant (1990: 18). Mais dans d'autres situations l'auteur apporte des indications qui donnent une densité particulière aux gestes de lire ou écrire allant de leur animation particulière jusqu'à des actes qui, quoiqu'il s'agisse de lecture ou d'écriture, impliquent une libération scénique de ces gestes. C'est certainement un des points fondamentaux que doit aborder la mise en scène si elle partage notre conviction que lecture et écriture sont des constituants clefs de cet univers poétique: comment faire de sorte que l'acteur déploie une gestualité fondée sur son rapport créateur ou lecteur au livre mais enrichie d'une plastique qui l'en dégage?

Nous trouvons en premier lieu des indications de l'auteur qui animent la lecture ou l'écriture de gestes qui peuvent naturellement l'accompagner. *Vita Brevis* est particulièrement riche de ce genre d'indications: Floria appose sa signature (1998: 8), regarde sa lettre et les livres à ses pieds (1998: 11), remet sa lettre dans l'ordre et prend un livre qu'elle lit debout face au lutrin (1998:14), tourne une page de sa lettre (1998:18), va pour réécrire mais se suspend (1998: 23), se caresse le visage avec sa

plume (1998: 24), raye le livre avec sa plume (1998: 25), etc. La mise en scène que nous imaginons devrait faire de sorte que Floria déploie une danse de petits gestes lecteurs et scripteurs à partir des nombreuses indications de l'œuvre comme les exemples que nous venons de citer. Meilcour, dans *Les Égaréments du désir*, nous donne aussi un exemple de geste qui accompagne l'écriture dans la didascalie initiale de l'œuvre: «Monsieur de Meilcour, la trentaine heureuse, joue d'une main un bilboquet et, de l'autre achève en souriant une lettre qu'il s'apprête à lire» (27). Un détail intéressant du fait que, comme nous le verrons, la gestualité liée à la lecture et l'écriture de Meilcour reçoit un traitement très particulier de l'auteur.

En deuxième lieu la lecture et l'écriture peuvent s'animer de gestes qui ne leur sont pas propres mais ont un rapport symbolique plus ou moins direct avec le récit lu ou écrit. *Vita Brevis* est encore particulièrement riche de ce genre de notations qui supposent un véritable défi à l'acteur et au metteur en scène s'ils veulent en même temps nous rappeler que la pièce est avant tout la dramatisation d'une lettre. Le geste évoqué peut suivre de la façon la plus simple sa lecture; ainsi Floria «lève les yeux» immédiatement après avoir lu: «Je levais les yeux, les plissant à cause du soleil, et te regardai» (1998: 22). Comme il suit aussi à la fin du tableau 3, avec une intense plastique scénique qui nous rappelle la recreation dans *Teresada*' de l'*Extase de sainte Thérèse* du Bernin (1983: 104):

FLORIA: [...] Je me rappelle encore que tu déclaras en plaisantant que, cette nuit, la reine de Carthage allait pouvoir accompagner Énée à Rome.

*Elle écrit aussi.*

Quand le bateau sortit du port de Carthage, j'eus vraiment l'impression d'être Didon fièrement dressée à la proue du navire!

*Floria se poste à l'avant du lutrin comme à la proue d'un navire* (1999: 31).

D'autres passages nous montrent une animation du geste d'écrire plus complexe à résonances symboliques. Par exemple, Floria rappelle comment un jour qu'ils traversaient l'Arno, Augustin s'arrêta pour respirer l'odeur de ses cheveux; suit alors l'indication: «Elle soulève une mèche de ses cheveux, Augustin retire sa mitre et la pose à ses pieds» (1999: 18), ce qui illustre directement le geste évoqué et symboliquement l'énorme distance entre l'Augustin d'autrefois, un homme capable de jouir des plaisirs de la vie, et celui de maintenant, un évêque soumis aux exigences inhumaines de sa propre ambition. Nous retrouvons une situation similaire au tableau 3 lorsque Floria oppose encore l'Aurèle d'autrefois au saint Augustin des *Confessions*. La référence aux désirs passionnés de son amant d'alors libère le personnage de la lecture et lui donne des gestes évocateurs:

*De nouveau sur le livre qu'elle raye avec la plume.*

FLORIA: Quand tu laissais dans la chair la trace de tes griffes acérées comme autant de marques d'affection, c'est aussi mon âme que tu déchirais.

*Elle pose le livre et commence à ôter la manche gauche de son manteau.*

Te souviens-tu comment tu caressais mon corps à tendre pour ainsi dire tous les bourgeons, un à un, avant de les faire éclore? Comme tu aimais à me cueillir! Comme tu t'enivrais de mes parfums! Comme tu te gorgeais de mes suc!

*Elle porte sa manche enlevée comme un nouveau-né. Augustin commence à écrire à toute vitesse.*

Un an et demi plus tard, nous eûmes un fils ensemble, et nous ne nous quittâmes pas avant que ta très sainte mère ne nous arrache des bras l'un de l'autre.

*Brusquement, elle laisse tomber la manche et reprend la plume sur le lutrin (1998: 25-26).*

L'indication scénique est claire: Floria pose le livre tandis qu'elle continue à dire sa lettre. Puis elle amorce un mouvement à nette connotation sensuelle –un début de déshabillage– tandis qu'elle fait revenir des souvenirs de ce genre. Elle évoque alors les extrêmes tendresses passées de son amant –et certainement aussi sa maternité heureuse–, en portant «sa manche enlevée comme un nouveau-né», pour souligner finalement en la laissant tomber la brusque intervention de Monique, la mère de saint Augustin, qui la sépara aussi bien d'Aurèle que de leur fils Adéodat.

*Vita Brevis* de plus ajoute une valeur symbolique aux objets du décor, comme c'était le cas de la manche de Floria dans l'exemple précédent. Pendant toute la pièce la mitre de saint Augustin change de position soulignant les paroles lues ou écrites. Mais le plus surprenant c'est que la mitre est capable de symboliser ce qui, dans l'univers bipolaire du saint, s'oppose à elle le plus:

AUGUSTIN: As-tu déjà été à Rome?

*Augustin ôte sa mitre et la regarde comme un miroir.*

FLORIA: Nous restâmes longuement enlacés, nous regardant droit dans les yeux jusqu'à se perdre dans l'autre. Et tu prononças alors cette fameuse phrase, Aurèle, t'en souviens-tu?

AUGUSTIN (*il parle à la mitre comme à Floria*): À présent tu resteras toujours auprès de moi!

[...] *Augustin regarde et prend la mitre contre lui*

FLORIA: Tu remarquas que je frissonnais et m'attirais tout contre toi, en me serrant si fort que je sentais le désir monter en toi (1999: 59-60).

Ainsi donc, tandis que Floria rappelle les moments de bonheur passé, de son côté saint Augustin illustre cela en s'en prenant avec la mitre comme si c'était la sen-

suelle Floria qu'il désirait autrefois: il l'ôte, la regarde, lui parle, la serre contre lui. Le livre même joue aussi un rôle symbolique dans la pièce à un de ses moments de plus grande tension. Floria rappelle à saint Augustin avec amertume la mort de leurs fils Adéodat et lui reproche son attitude tandis qu'«Augustin se lève, pose le livre sur le présentoir comme la trace d'Adéodat [...] Augustin entoure le livre avec le manteau blanc» (64). Le livre donc symbolise ici Adéodat mort, comme l'auteur elle-même d'ailleurs le souligne dans ses indications.

Le personnage de Meilcour évoque d'une façon particulière ce qu'il relit tandis qu'il relit. En fait, les gestes d'écrire et relire reviennent constamment dans *Les Égarements du désir*, illustrés ci et là par une représentation des rencontres passées avec Mme de Lursay. Les indications de l'auteur insistent plusieurs fois pour nous montrer Meilcour passant de l'écriture aux gestes du passé qu'il évoque ou même faisant les deux simultanément. Ainsi, alors que la lecture s'interrompt pour la représentation d'une rencontre à l'occasion d'une partie de cartes: «Meilcour prend un jeu de cartes et commence à installer le jeu, puis il continue d'écrire. [...] Ils jouent et Meilcour reprend sa lettre» (1990: 31-32). Meilcour écrit donc au présent scénique et, en même temps, joue aux cartes dans le passé évoqué par cette même écriture. Les gestes et câlineries galantes du passé coïncident aussi avec leur écriture au présent scénique: «Il lui prend la main. Jeu de baisemains tandis qu'il reprend sa lettre à Versac» (1990: 34), «Les câlineries commencent. Et pendant qu'elles se poursuivent, Meilcour continue sa lettre à Versac», puis tandis qu'il le fait «Les caresses s'approfondissent» (1990: 36).

Le traitement du personnage de Meilcour et de Floria nous montre donc que la lecture et l'écriture peuvent s'enrichir sur scène de façon différente, sans que le personnage cesse de lire ou écrire: gestes naturels de lecteur ou scripteur, gestes évoquant de façon directe ou symbolique ce qui est lu ou écrit, gestes doubles où se mêlent l'écriture du présent scénique et l'action passée qu'elle évoque. Mais le personnage peut encore aller plus loin et se dégager complètement de lire ou écrire entraînant ainsi une transition de la lecture ou l'écriture à la représentation scénique de ce qu'elles évoquent.

Le personnage peut en premier lieu cesser de lire et d'écrire et passer naturellement à autre chose sans que cela ne suppose en lui une superposition d'activités qui correspondent à des moments différents. Étant donné que le livre et les lettres jouent un rôle important dans les histoires, il est fréquent que cela arrive. Ainsi M. de Givry, dans *Les désordres de la passion*, entre lisant une lettre de Mme de Maugiron à haute voix que celle-ci vient de lui écrire sur scène. Il s'adresse alors directement à elle et s'ensuit une conversation entre les anciens amants où M. de Givry avoue qu'il n'a plus d'amour pour elle qui, par contre, persiste dans ses sentiments (1989: 21). La situation devient plus intéressante lorsque le personnage écrivain ou lecteur cesse

complètement de lire ou écrire, passant à une autre action sur scène liée à ce qu'il a lu ou écrit. Parfois les indications nous font part de ce fait mais, même sans elles, il est très difficile d'imaginer quand la lecture ou l'écriture se prolongent que le personnage n'y ajoute pas sur scène une autre gestualité.

*Lettres intimes d'Élise M.* est une œuvre particulièrement intéressante à cet égard. Comme nous l'avons vu, presque toutes les scènes y commencent par la lecture que la femme ou l'amie –l'une d'entre elles ou les deux à la fois– font des lettres d'Élise. La voix d'Élise, dans d'autres coordonnées spatiales et temporelles, chevauche alors brièvement leur lecture puis la domine, quoique par moments la voix de la première lectrice puisse réapparaître. Les indications scéniques de l'auteur nous montrent pourtant qu'Élise n'écrit ni se relit toujours: elle le fait plutôt de temps en temps, ce qui dégage largement son action sur scène des gestes scripteurs ou lecteurs qui sont à l'origine de ses paroles. L'indication initiale de la troisième scène du tableau 1 est nette à ce propos:

*La femme et l'amie dans le jardin d'hiver absorbées dans la contemplation d'Élise buvant du thé à la menthe. À côté d'elle, un petit carnet sur lequel elle écrit de temps en temps* (2001: 18).

Élise donc, qui ne cesse quasiment pas de parler pendant la scène hormis l'introduction de la lettre et la répétition de quelques mots par les autres personnages, tantôt écrit tantôt ne le fait plus, ce qui permet d'envisager pour elle une gestualité libérée de l'acte de lecture ou écriture. Mais, qui plus est, le personnage d'Élise se dédouble dans cet univers dramatique en Élise et Élise 2, image vidéo de la première. Malgré quelques moments où elle se regardent en miroir, les indications scéniques ont une forte tendance à animer chaque double de gestes différents sinon opposés, réservant la parole à la première Élise. Les indications suivantes, qui inversent l'Élise fixe et celle en mouvement, le montrent nettement: «Pendant cette scène Élise est fixe tandis que Élise 2, son image, évolue autour d'elle [...] Cette fois c'est l'inverse. Élise 2 est en image fixe et Élise M. tourne autour» (2001: 20-21). Ces oppositions et inversions concernent aussi la lecture et l'écriture par des indications précises qui font passer les gestes lecteurs ou scripturaux d'une Élise à l'autre, les dégageant alternativement de chacune:

*L'amie et le femme dans le jardin d'hiver, Élise à l'intérieur de son espace intime avec des feuilles blanches, Élise 2 en image quand l'une écrit, l'autre s'arrête et inversement* (2001: 14).

Tout indique donc que dans *Lettres intimes d'Élise M.* l'acte d'écriture et de relecture du personnage central n'empêche point celui-ci de s'en dégager et dire ainsi son texte avec une gestualité plus complexe. La lecture de la lettre étant assurée au début de nombreuses scènes par la femme ou l'amie, la voix citée d'Élise se dégage

souvent du geste d'écrire elle-même ou à travers son image en double, qui la plupart du temps agit silencieusement de façon différente ou opposée à elle.

*Vita Brevis* est aussi une œuvre particulièrement intéressante dans ce domaine. Les indications de l'auteur à propos de Floria nous montrent qu'elle va et vient de l'écriture ou la lecture: elle a commencé à relire sa lettre puis «elle lève les yeux» mais continue avec la lettre –geste qui évidemment lui empêche de continuer à se relire– (1998: 22), «elle relit» nous indique-t-on un peu plus tard, ce qui implique qu'elle n'était pas en train de le faire alors qu'elle parlait (1998: 23), «elle ferme les yeux et relève la tête [...] elle va pour réécrire mais se suspend» tandis qu'elle continue à dire sa lettre (1998: 23). Et même lorsque ces indications précises manquent il est très difficile de ne pas imaginer une mise en scène de Floria allant et venant de son acte d'écriture. Parfois les indications ne libèrent pas seulement Floria de l'écriture ou la lecture mais lui donnent des gestes autres, explicitement incompatibles:

FLORIA: Je conclus de ces *Confessions* que tu ne t'es pas encore fait castrer.

*Elle ferme d'un geste sec le livre, le pose sur la chaise, se lève, sensuelle.*

T'arrive-t-il parfois de me regretter? Serait-ce le souvenir de nos nuits et nos vieilles «habitudes» qui hante tes rêves. Car rassure-toi, tu n'as quand même pas fait cela. Ô Aurèle, toi qui fus autrefois mon fier pilier de lit...

*Elle lace sa sandale.*

(...) Tes yeux ou tes oreilles seraient-ils davantage créés par Dieu que ton sexe? Ton médius, par exemple, serait-il plus neutre que ta langue. Tu en en faisais un bon usage aussi!

*Floria déplace le lutrin* (1998: 21).

Floria fermant le livre d'un geste sec, se levant sensuelle, lançant sa sandale, déplaçant le lutrin ne peut lire ou écrire quoique ses paroles soient celles de sa lettre. Il est curieux de constater que *Vita Brevis* et *Lettres intimes d'Élise M.* coïncident non seulement dans l'abondance d'indications de ce genre mais aussi par un dédoublement du personnage central qui lui permet d'écrire ou lire et, en même temps, de faire autre chose. Alors que ce dédoublement se produisait dans *Lettres intimes d'Élise M.* au moyen de l'image vidéo d'Élise, il est obtenu ici au moyen du personnage de saint Augustin qui, ne l'oublions pas, incarne ses propres citations dans la lettre que Floria lui adresse. Ainsi, il n'est pas rare que le geste de lire ou écrire passe de l'un à l'autre. À titre d'exemple, la première indication du tableau 6 nous montre Floria écrivant tandis que saint Augustin se déplace sur scène: «[...] elle écrit nerveusement, Augustin fait les cent pas» (1998: 36), puis la situation s'inverse peu après pour revenir à celle de départ: «Augustin (écrit, assis) [...] Floria ferme le livre et se lève [...] Elle pose le livre debout [...] Augustin écrit une lettre [...] Floria prend une lettre

sur son lutrin [...] Floria presse la lettre contre son cœur [...] Augustin (comme un écho) [...] Floria (écrivain) » (1998 40-41). D'autre part, le personnage de saint Augustin, quoique lui aussi écrivain et lecteur parfois, donne l'impression de se dégager davantage de ces actes que Floria. L'auteur a insisté sur une gestualité en lui aussi bien générale que liée à son rôle d'évêque et prêtre, ce qui contraste avec les manières plus libres et moins rituelles de son ancienne maîtresse. Ainsi: «elle lit dans la lettre. Augustin a comme un vertige [...] Augustin s'assoit pour manger quelques miettes de pain [...] il boit le vin au calice en renversant la tête [...] il se lève affolé, se regarde dans le miroir, puis regarde le Christ en se signant» (1998: 50).

Une mise en scène qui partagerait notre analyse devrait donc envisager ce contraste d'attitudes entre Floria et le saint Augustin tout en maintenant la présence du geste d'écriture fondateur de cet univers poétique. Entre lire et faire, entre écrire et faire il se déploie donc dans l'univers dramatique de Louise Doutreligne une grande variété de transitions qu'une mise en scène, soucieuse de la mettre en lumière, devrait créer sur les planches.

### 3. L'altération de l'espace et du temps

Mais le dégagement plastique de l'acte de lecture ou d'écriture peut encore aller plus loin. Pour l'instant nous avons constaté que le personnage lecteur ou scribeur pouvait se libérer de ce geste ou l'enrichir d'autres actions. Cette libération peut aller jusqu'à matérialiser sur scène le contenu de la lecture ou l'écriture par sa représentation complète, située dans d'autres coordonnées spatiales et temporelles, avec la présence d'autres personnages entre lesquels se place l'ancien lecteur, dédoublé maintenant en personnage de ce qu'il lit ou écrit.

Le personnage de Montriveau, dans *La fatalité de l'amour*, nous offre un cas de transition entre les situations précédentes et celles que nous allons aborder maintenant. Il s'agit d'une lettre illustrée par la matérialisation sur place du lieu, du temps et des personnage évoqués par Montriveau, mais sans qu'il laisse son écriture pour se plonger uniquement comme personnage dans son évocation matérialisée sur scène. En effet, au dénouement de *La fatalité de l'amour* Montriveau écrit une dernière lettre racontant la fin malheureuse de ses amours contrariées avec Mme de Langeais. Il l'a finalement retrouvée, après des années de recherches infructueuses, cloîtrée dans un couvent carmélite au sud de l'Espagne; il a même obtenu une entrevue avec elle se faisant passer pour son frère mais Mme de Langeais a refusé de revenir dans le monde. La pièce se termine avec Montriveau écrivant et lisant dans une lettre la mort de Mme de Langeais, tandis que celle-ci, avec un léger décalage de coordonnées spatiales et temporelles par rapport à cet acte d'écriture, meurt sur scène:

*Monsieur de Montriveau écrit une nouvelle lettre sur l'écrivoire.*

MONSIEUR DE MONTRIVEAU: «Je n'imagine plus qu'un enlèvement mystérieux qui persuadera les nonnes que leur diable

leur a rendu visite. Voici le plan: nous nous hisserons en haut des rochers, en deux heures, la grille sera sciée... vous m'attendrez dans le bateau en bas...»

*Petit à petit, pendant la lettre qui précède, Madame de Langeais entre en religieuse, elle a allumée une bougie et s'est allongée, comme morte.*

Quand j'entrai dans sa cellule, je vis Madame de Langeais morte [...]» (1989: 61).

La lettre est donc accompagnée sur scène des faits qu'elle narre, avec des détails d'ailleurs ajoutés à la narration, mais sans que M. de Montriveau ne sorte de son rôle scripteur. Mais le plus habituel c'est que précisément le personnage sorte de ce rôle et s'incorpore à la représentation de son propre récit. *Conversations sur l'infinité des passions* est riche de ces transitions. Les lettres fonctionnent souvent comme un récit qui introduit une représentation de certains de ses épisodes auxquels s'incorpore le personnage scripteur cessant d'écrire. Montriveau nous fournit lui-même un exemple peu avant le morceau que nous venons de citer. Il écrit une lettre à ses amis racontant comment il a finalement retrouvé Mme de Langeais, puis la lettre s'interrompt donnant lieu au dialogue encadré des retrouvailles manquées:

MONSIEUR DE MONTRIVEAU: «[...] Il existe là-bas sur une île de la Méditerranée, un couvent de carmélites où la règle instituée par Sainte Thérèse s'est conservée dans sa rigueur primitive. Ce couvent espagnol est le seul qui ait échappé à nos recherches. On consent, comme général français, à me recevoir à la grille du parloir. Ce fait est vrai, mes amis, quelque extraordinaire qu'il puisse vous paraître...»

*Apparaît derrière le paravent transformé en grille, Madame de Langeais en carmélite. Elle baisse son voile devant son visage dès qu'elle aperçoit Montriveau...*

MADAME DE LANGEAIS: Vous voyez ce que j'ose faire pour vous entretenir un moment. J'ai menti. J'ai affirmé à notre mère supérieure que vous êtes mon frère. Mais je puis vous voir, vous entendre et demeurer calme.

MONSIEUR DE MONTRIVEAU: Faites que je vous voie maintenant (1989: 60).

Ce phénomène a pour conséquence une recomposition des coordonnées temporelles et spatiales sur scène car le récit de la lettre représenté ne se situe ni au moment ni au lieu de son écriture. Nous assistons à une authentique transmutation de coordonnées: ce qui se passe sur scène a lieu dans un autre temps, généralement antérieur, et dans un autre espace que ce qui se passait peu avant tandis que le personnage écrivait.

Ce décalage de coordonnées reçoit deux traitements différents dans cet univers dramatique. De nouvelles coordonnées peuvent suivre et se substituer aux précédentes. C'est ce qui se passe chaque fois que dans *Conversations sur l'infini des passions* la lecture de la lettre qui narre des faits passés s'interrompt pour les mettre en scène. Le retour à la situation d'écriture produit alors une alternance de coordonnées entre celles de l'écriture et celles des faits racontés et représentés. Mais cette même œuvre montre aussi une autre façon de modifier les coordonnées: la simultanéité sur scène de deux espaces-temps différents. Il y avait déjà forcément un léger décalage temporel et spatial entre la représentation simultanée sur scène de la mort de Mme de Langeais et de Montriveau le racontant. Nous retrouvons une situation similaire mais plus complexe dans un autre passage de *La fatalité de l'amour*. Ainsi, peu avant de l'exil volontaire de Mme de Langeais, M. de Montriveau joue avec les lettres non décachetées qu'il a reçues d'elle puis prend au hasard celle du jour pour la lire. Il commence à lire cette lettre qui, à notre grande surprise, raconte des faits forcément postérieurs au moment où elle est lue. En effet, dans cette lettre Mme de Langeais affirme: «J'ai passé quelques moments chez vous, à votre insu, j'y ai repris mes lettres...» (1989: 58). Les coordonnées temporelles deviennent brumeuses: au moment où Montriveau lit cela les lettres ne devaient donc plus être en sa possession ; or nous venons de le voir jouer avec elles et en séparer celle qu'il est en train de lire. Puis Mme de Langeais, dans son propre espace-temps, entre sur scène et reprend ses lettres, ce qui est antérieur au moment où Montriveau joue avec elles. De plus, tandis qu'elle reprend ses propres lettres elle dit la dernière, ce qui est à la fois postérieur à ses propres actes mais antérieur au moment où Montriveau lit cette même lettre. Et finalement : «Pendant que Madame de Langeais dit sa lettre, Montriveau se met silencieusement à en écrire une autre» (1989: 59), un acte que Montriveau ne peut réaliser que forcément après que Mme de Langeais finisse sa lettre, ce qu'elle n'a pas encore fait quand il commence. Ce passage nous montre le parti que peut tirer cet univers dramatique de faire que sur scène coexistent et se chevauchent des espaces-temps différents, même si leur décalage est limité comme c'est le cas ici, contribuant à la sensation d'incantation théâtrale.

C'est ce qu'a fait l'auteur en particulier dans *Lettres intimes d'Élise M.*, *Vita Brevis* et *Carmen la nouvelle*. Dans la première pièce la scène est divisée en deux espaces-temps, comme les indications initiales le montrent clairement:

Deux espaces simultanés. 1. Une pièce de l'appartement de l'amie qui pourrait être une sorte de jardin d'hiver avec plantes et meubles en rotin recouverts de housses en coton blanc. 2. L'espace intime d'Élise M.: chambre ou salle de bains blanche ou un simple lit à baldaquins couvert de moustiquaires blanches à l'oriental (2001: 6).

Dans le premier espace l'amie et la femme se rencontrent et lisent les lettres qu'Élise a laissées à l'amie, tandis que dans le deuxième Élise dit ces mêmes lettres, ce qui forcément s'est produit avant qu'elles ne se retrouvent dans le premier espace. En d'autres termes, deux espaces-temps partagent la scène qui, de plus, sont réciproquement perméables: un espace peut regarder l'autre –«La femme et l'amie dans le jardin d'hiver absorbées dans la contemplation d'Élise buvant du thé à la menthe» (2001:18)– et les personnages de l'un peuvent pénétrer dans l'autre. Ainsi, «L'amie se déplace comme en rêve vers l'espace intime où se trouve Élise habillée d'un léger vêtement» (2001: 11) pour une représentation d'une rencontre passée avec elle, ce qui suppose donc un décalage en arrière par rapport à son espace-temps de provenance. Les personnages de chaque espace peuvent même s'aventurer dans l'autre dans une sorte de confluence magique qui ne correspond à aucun moment ni présent ni passé de co-présence. Cela se produit pendant la lecture de la neuvième lettre d'Élise:

*Élise marche presque sur un fil comme une funambule au milieu de l'espace tandis que l'amie et la femme osent s'aventurer dans l'espace intime d'Élise M. [...] L'espace s'inverse. Élise s'aventure dans l'espace du jardin d'hiver, elle s'installe presque comme une marionnette face au fauteuil de l'amie resté vide. (2001: 28).*

Ainsi, tandis que l'amie et la femme entreprennent à deux voix la lecture de la lettre d'Élise elles pénètrent dans son espace-temps et, inversement, dès qu'Élise commence à dominer leur voix et à dire la lettre c'est elle alors qui s'installe dans leur espace. Ce croisement de positions se poursuit jusqu'à la scène suivante où les personnages reviennent à leur espace d'origine: «Élise revient dans son espace intime pendant que la femme et l'amie regagnent le leur» (2002: 31).

La scène de *Vita Brevis* est partagée en trois: la librairie de livres anciens que Jostein Gaarder visite à Buenos Aires à l'occasion de la foire du livre, et deux espaces-temps bien éloignés par rapport à celui-ci: Carthage où Floria écrit sa lettre et Hipponne où se trouve l'évêque. Des lieux éloignés eux aussi dans l'espace mais qui, parallèlement, ont chacun un lutrin au milieu, celui de saint Augustin étant entouré de signes qui remarquent sa catégorie d'évêque. Au premier tableau de la pièce Floria se trouve seule sur scène lisant sa lettre et les citations de saint Augustin qu'elle commente. C'est au deuxième que saint Augustin, habillé en évêque, prend sa place «derrière son lutrin et commence à ouvrir ses *Confessions* pour les relire et les corriger à la plume» (1998: 15), ce qui forcément correspond à un moment antérieur à celui où Floria écrit puisqu'elle a déjà reçu ses *Confessions*. À partir de ce moment les citations de saint Augustin seront lues par Floria mais aussi par l'évêque dans son espace-temps, dépassant parfois ses gestes de lecture et écriture comme nous l'avons vu. Sans qu'il y ait interaction réelle entre les personnages, les deux voix se mêlent parfois donnant l'impression d'un dialogue, mais un faux dialogue puisque tout est une matérialisation de la voix encadrante de Floria lisant ou disant sa lettre, ce qui souligne

la cruelle insensibilité finale de l'évêque envers son ancienne compagne. La magie scénique de l'œuvre réside justement dans le fait que, malgré leur proximité sur les planches et l'impression de dialogue, Floria et Augustin se trouvent dans deux espaces sans contact, signe de leur éloignement irrémédiable dans la vie et les idées, quoique parallèles par la présence d'un lutrin dans chacun des deux, signe de l'affrontement intellectuel de l'ex-concubine Floria au grand évêque. En fait nous n'avons trouvé aucune indication scénique qui annule cette séparation et les fasse se toucher, se parler vraiment. Tout au plus, une lettre tombée du côté de Floria qu'Augustin ramasse (1998: 62).

La coexistence d'espaces-temps sur scène est un des traits les plus remarquables de l'univers dramatique de *Carmen la nouvelle*. Nous avons déjà observé comment la lecture se fait à plusieurs voix dans la pièce. Cette lecture du manuscrit de *Carmen* se métamorphose à plusieurs reprises en représentation de *Carmen*, de telle façon que Joseph passe de lecteur, seul ou accompagné, à jouer son propre personnage dans le récit. Chaque fois il se produit évidemment une mutation de coordonnées scéniques puisque nous passons du présent à Paris au passé en Espagne. Les moments de transition sont extrêmement intéressants dans la mesure où ils font coexister sur scène les deux espaces-temps avant que le Paris du présent ne s'efface. Ainsi, au début du tableau 1, Joseph lit puis cesse de lire pour s'intégrer à l'espace-temps évoqué par son récit comme archéologue perdu avec son guide dans une sierra d'Espagne. Pourtant l'espace-temps encadrant se poursuit encore quelques moments car Clara continue la lecture de quelques lignes alors que Joseph est passé à l'espace-temps encadré (2007c: 22-23). Une deuxième transition de la lecture à la représentation mêle aussi les coordonnées encadrantes et encadrées la lecture se produisant maintenant sur scène dans l'espace-temps encadré : Joseph se trouve au couvent des dominicains à Cordoue et lit à un moine son manuscrit de *Carmen*, ce qui implicitement nous ramène à l'espace-temps de Paris au présent puisque c'est là que la lecture a commencé. Puis, au moment où, l'angélus ayant sonné, le moine s'en va il continue à lire tout seul pour passer à jouer son personnage dans l'épisode de sa première rencontre avec Carmen qu'il vient d'introduire à la lecture. Cette coïncidence de coordonnées est encore exploitée lors du troisième passage de la lecture à la représentation. Clara, qui a toujours le manuscrit à la main, et Joseph sont en conversation dans leur espace-temps parisien mais «En même temps de l'autre côté Navarro est dans sa prison, la tête dans les mains, les coudes posés sur la table» (2007c: 61). Clara commence alors à lire dans le manuscrit les paroles de Navarro que celui-ci prononce avec elle dans son espace-temps. La conversation revient entre elle et Joseph puis elle poursuit sa lecture avec Navarro. Les deux espaces-temps coexistent donc sur scène avec cette étrange confluence de paroles entre Clara et Navarro; c'est alors que se produit la transition définitive à l'espace-temps encadré et l'effacement sur scène de l'encadrant:

*Pendant qu'elle parle, Joseph rejoint l'espace de la prison. Navarro lève la tête de la table et s'adresse à Joseph comme s'il continuait simplement une conversation: Clara sort (2007c: 64).*

Mais *Carmen la nouvelle* ajoute encore une dimension à ces déplacements successifs des espaces-temps sur scène. Navarro raconte à son tour son histoire à Joseph en prison et, de même qu'il arrivait à partir de la lecture encadrante de Clara, elle se matérialise en représentation sur scène. On s'attendrait à voir alors Navarro sortir de prison pour s'intégrer comme don José à la représentation de son histoire, de la même façon que Joseph est passé de lecteur à personnage, mais l'auteur a préféré dédoubler le personnage en deux: un Navarro qui reste toujours en prison et un don José qui représente ses amours malheureuses avec Carmen. Le fait est que, d'une certaine façon, c'est encore l'histoire de *Carmen* racontée à l'intérieur de sa représentation qui encadre une nouvelle représentation, ce qui fait encore plus mobiles les coordonnées spatiales et temporelles de l'œuvre.

De cette façon l'histoire de *Carmen* apparaît plusieurs fois mise en perspective. Elle n'est pas seulement représentée sur scène: elle est lue et même vue dans sa représentation encadrée par des personnages de l'œuvre. Cette mise en perspective se décèle aussi par une particularité de l'œuvre qui projette à l'intérieur de l'univers dramatique le livre même de Mérimée. La nouvelle était accompagnée de notes informant le lecteur français d'aspects de la culture espagnole qui apparaissaient dans l'œuvre et donnant la traduction de mots espagnols, basques ou gitans, ou de *coplas* traditionnelles. Cette fonction explicative de l'œuvre est reprise dans la fiction dramatisée elle-même; ainsi le personnage de Navarro, tandis qu'il attend son exécution en prison, fournit la plupart du temps ces explications à son interlocuteur qui n'est autre que Joseph. Parfois Joseph intervient lui-même pour donner une traduction aux paroles de Carmen dans la représentation encadrée qu'ils contemplent de la prison:

CARMEN: Chuquel sos pirela  
Cocal Terela.

NAVARRO: Chien qui marche  
Os trouve.

JOSEPH: Oui, ou mieux:  
Chien qui chemine  
Ne meurt pas de famine (2007c: 68).

S'il n'y a guère d'interférences entre l'espace-temps de Clara et Joseph à Paris faisant la lecture de *Carmen* et les autres espaces-temps de l'œuvre, il n'en n'est pas de même entre celui de la prison où se trouve Navarro avec Joseph et celui de l'histoire qu'il lui raconte et se matérialise en représentation. Le dédoublement d'un seul personnage en Navarro et don José est propice à ce genre d'interférences. Ainsi, il n'est pas surprenant que la fonction narratrice de Navarro passe à son double don José dans la représentation encadrée et que parfois même leurs voix se superposent:

DON JOSÉ et NAVARRO (*Ensemble*): Le croiriez-vous, Monsieur, ses bas troués qu'elle me faisait voir tout en plein en s'enfuyant, je les avais toujours devant les yeux.

DON JOSÉ : Je regardais par les barreaux de la prison dans la rue, et, parmi toutes les femmes qui passaient, je n'en voyais pas une seule qui valait cette diable de fille-là. Et puis malgré moi je sentais la fleur de cassie qu'elle m'avait jetée, et, qui sèche, gardait toujours sa bonne odeur... (*Il commence à sortir de l'intérieur de la veste la fleur de cassie séchée.*)

DON JOSÉ et NAVARRO: S'il y a des sorcières, cette fille-là en était une! (2007c: 78).

Les voix donc se superposent, se séparent et se superposent, produisant ainsi des confluences entre les deux espaces-temps scéniques. Cela nous rappelle *Lettres intimes d'Élise M.*, comme le fait aussi que dans *Carmen la nouvelle* un personnage d'un espace-temps scénique puisse regarder l'autre ou même y pénétrer. C'est le cas de Navarro en prison se bouchant les oreilles et fermant les yeux de l'horreur qu'il ressent à voir Garcia le Borgne décharger son espingole sur son compagnon blessé, le Remendado, dans la représentation du récit. Mais c'est surtout la Carmen sensuelle qui attire les regards son seulement de don José qui est avec elle mais de Navarro et Joseph qui contemplent la représentation du récit de Navarro en prison; ainsi, tandis qu'elle est dans sa chambre avec don José «De l'autre côté Navarro et Joseph regardent la scène bouche bée» (2007c: 91) puis lorsqu'elle «entame une danse chantée où peu à peu elle déchire ses vêtements et s'en dépouille» devant don José, Joseph s'exclame de la prison: «Ce qu'elle est belle!» (1993: 123). Ce sont en fait des regards intentionnés comme l'indique clairement Navarro à Joseph: «JOSEPH: Et Carmen? NAVARRO: Regardez!» (2007c: 114).

Le fait qu'un personnage dise à un autre de regarder la représentation encadrée de son propre récit contribue à cette étrange sensation de fluidité des coordonnées temporelles et spatiales dans *Carmen la nouvelle*. Elle se renforce du fait que Joseph, Navarro et don José entrent parfois directement en contact, alors qu'ils se trouvent situés dans des temps et des espaces différents. Par exemple, don José s'empare d'un cigare de Navarro et d'une miche de pain sur la table de prison et «Les trois hommes se penchent les yeux fermés pour respirer la fleur de cassie de Carmen» que don José vient de tirer de l'intérieur de sa veste (2007c: 78).

Le passage de l'acte de lecture ou d'écriture à la représentation entraîne donc des mutations diverses des coordonnées spatiales et temporelles sur scène, et cela à un point tel dans diverses œuvres de Louise Doutreligne que cette fluidité de coordonnées y paraît essentielle. La brusque mutation et la coexistence sur scène de différentes coordonnées spatiales et temporelles contribuent à créer une atmosphère d'incantation théâtrale. Mais incantation qui paradoxalement nous ramène à un acte

pur et simple de notre culture, puisque c'est de là que tout est parti: la lecture et l'écriture, bref, la littérature.

#### 4. Univers dramatique encadré et encadrant à la lumière de l'écriture et la lecture

Les altérations des coordonnées scéniques et l'animation de la lecture ou l'écriture en action que vous avons observées jusqu'à maintenant se produisent à l'intérieur d'un même univers dramatique. Joseph peut passer de lire à jouer son propre personnage mais il le fait dans un même univers puisque, de son dire, le récit que lui et Clara lisent et qui est joué sur scène a vraiment eu lieu dans le passé avec sa participation. Autrement dit, les coordonnées spatiales et temporelles se sont déplacées par un retour au passé et en Espagne mais elles restent dans un même univers dramatique. Ce mécanisme est souvent revenu dans les phénomènes que nous avons observés: nous passons de Carthage à Hippone lorsque le saint Augustin lu ou cité parle, Meilcour passe de lire à jouer des épisodes passés, etc.: c'est toujours dans un même univers dramatique que se produit le déplacement des coordonnées temporelles ou spatiales. Mais la lecture ou l'écriture peuvent conduire à la décomposition de l'univers dramatique en un univers encadrant et un autre encadré: la lecture conduit alors non pas à jouer le propre personnage à un autre moment ou lieu mais à jouer un personnage autre dans un univers autre que celui où se produisent la lecture et l'écriture, soit parce qu'il se situe à une distance infranchissable pour le personnage, soit parce qu'il correspond à une fiction littéraire.

La bipartition de l'univers dramatique en encadré et encadrant est fondamentale dans quatre œuvres: *Don Juan d'origine*, *Faust espagnol*, *Vita Brevis* et *Signé Pombo*. Mais elle est aussi présente, quoique moins visible, dans d'autres pièces. *Teresada*, une des premières créations de l'auteur, annonçait déjà ce phénomène dans le tableau ou *Teresada* et son frère enfants jouaient l'aventure chevaleresque, ce qui n'était autre qu'une mise en scène ludique de leurs lectures de romans de chevalerie (2007a: 91). *Conversations sur l'infinité des passions* encadrait les trois univers dramatiques successifs, inspirés comme nous l'avons vu de Mme de Villedieu, Crébillon-fils et Balzac, dans une courte conversation entre un homme et un femme où celle-ci expliquait qu'elle avait choisis ces exemples «pour vous persuader de l'infinité de l'amour» (1990: 13). La transition de l'univers encadrant, fondé par conséquent sur un acte de lecture féminin, à l'univers encadré était assurée par la correspondance des vêtements des deux personnages du prologue avec le siècle de chacune des histoires dramatisées par la suite. Finalement, *Carmen la nouvelle* ne nous mène pas à un univers différent puisque, dans la pièce, Joseph a vraiment vécu son récit en Espagne, mais elle commence au terme de la représentation d'un lever de rideau de Clara Gazul. Amorce donc initiale d'un univers de fiction encadré où le personnage de Clara Gazul –un apocryphe de Mérimée, de même que Joseph L'Estrange– de l'univers encadrant

jouait le rôle de Mariquita<sup>13</sup>. L'univers dramatique de Louise Doutreligne présente donc une forte tendance à se décomposer en encadrant et encadré.

L'univers dramatique encadrant de *Don Juan d'origine* est le collège de Saint-Cyr sous la direction de Mme de Maintenon, l'univers encadré est celui de l'œuvre de Tirso de Molina jouée par les pensionnaires du collège. Le passage d'un univers à l'autre se produit par la lecture collective et à la dérobée de Mme de Maintenon que font les jeunes filles du *Séducteur de Séville* au prologue. À partir de ce moment-là l'univers dramatique encadrant disparaît pour réapparaître à l'intermède de la pièce, après la célèbre mort du Commandeur. En effet, Mme de Maintenon, qui sans le savoir joue somnambule le rôle du Commandeur, s'est réveillée essoufflée au cœur de la nuit et, tandis que la converse lui donne à boire, elle fait des réflexions amères sur sa vie et ses projets d'éducation des jeunes filles. Elle se rendort et l'univers encadré reprend à l'instant avec la rencontre de don Juan et le Marquis de la Mota à Séville. Il reviendra à l'épilogue de l'histoire: un orage éclate alors qui réveille Mme de Maintenon et lui fait tenir une conversation surprenante avec la converse. Elle, actrice somnambule sans le savoir de la pièce, s'est réveillée en sursaut rêvant du feu, de l'enfer, de la punition et de l'Espagne. La converse la rassure en lui disant que l'orage a éclaté et que les jeunes filles sont dans leurs dortoirs. Ce qui la calme surtout est de savoir, par la converse, qu'elle terminent de lire l'espagnol cette semaine et passent à l'anglais. Elle se rendort alors riant et répétant un mystérieux *God save the Queen*.

Mais les liens entre l'univers encadrant et l'univers encadré dans *Don Juan d'origine* ne se limitent pas à ces trois moments. En fait la pièce tire toute sa magie théâtrale du fait que l'univers encadrant et la lecture qui fonde l'univers encadré sont très présents dans celui-ci et en fréquente interférence. Tout d'abord, le premier passage à l'univers encadré a lieu d'une façon bien étrange alors que la lecture du *Séducteur de Séville* passe de mains en mains:

*Pendant la lecture, les autres jeunes filles commencent à habiller Mlle de Villette en Don Juan et parallèlement Mademoiselle de Chevreuse en Isabelle. Tout cela se fait sous l'impulsion autoritaire de Mlle de Glapion (2007b: 21).*

C'est donc pendant la lecture même que les jeunes filles s'habillent en personnages et que nous passons progressivement de l'univers dramatique encadrant à l'encadré. La pièce insérée commençant dès la suivante page, il s'impose une conclusion: les jeunes filles n'ont pas eu le temps d'apprendre leurs rôles. La représentation ayant lieu pendant le sommeil de Mme de Maintenon et le fait que celle-ci y participe somnambule, personne n'a donc eu le temps de répéter dans l'univers encadrant. Ce qui nous invite à envisager que nous n'assistons pas proprement à une représentation

<sup>13</sup> Une didascalie nous indique que cette comédie peut être jouée en lever de rideau (1993: 11).

dans l'univers encadrant mais à la dramatisation d'une lecture collective presque complètement déglagée sur scène de l'acte de lecture. La magie théâtrale du *Don Juan d'origine* découle en bonne partie de ce phénomène: il nous est impossible de savoir avec certitude à quoi correspond dans l'univers encadrant la pièce insérée: les jeunes filles jouent-elles vraiment la pièce ou lisent-elles et c'est une théâtralisation fantasmatique de la lecture que nous voyons sur scène?

L'incertitude des limites entre univers encadrant et encadré se renforce du fait que le premier est souvent présent dans le second. En fait, nous croyons qu'une mise en scène de *Don Juan d'origine* qui ne tirerait pas parti de ce phénomène courrait le risque d'appauvrir son univers dramatique. Ainsi, il est très fréquent que les tableaux commencent par la mise en scène de l'œuvre insérée, généralement sous les indications de Mlle de Glapion «en metteur en scène agressive» (2007b: 51). En d'autres termes, les didascalies et la mise en scène de l'œuvre sont aussi jouées ce qui augmente l'effet de théâtre dans le théâtre et mêle au plus près les univers dramatiques encadrant et encadré. Le premier tableau de la pièce insérée le manifeste nettement:

MLLE DE GLAPION: (*Elle montre don Juan et Isabelle.*) Naples. Le Palais du Roi. C'est la nuit. Pas de lumière. (*Elle souffle quelques-unes des bougies.*) Don Juan Tenorio et la Duchesse Isabelle sont près d'une fenêtre. Don Juan est masqué...  
ISABELLE: Par ici Duc Octave, tu pourras sortir plus sûrement (2007b: 25).

Cette situation se reproduit de nombreuses fois dans la pièce et non seulement à l'introduction des tableaux. Ainsi, à titre d'exemple, après le long monologue de Tisbée témoin du naufrage de don Juan et Catalinon, intervient une autre fois Mlle de Glapion au milieu de la scène avec impulsion autoritaire pour organiser le jeu scénique:

*Entre, affolée Mademoiselle de Glapion, le livre à la main.*  
MLLE DE GLAPION: Vite une voix en coulisse, c'est la voix de Catalinon... Toi! (*Elle choisit Mademoiselle de Beauvilliers en Catalinon.*) Crie: «Je me noie».  
*Elle la pousse vers la coulisse. On habille en vitesse Mademoiselle de Beauvilliers en Catalinon.*  
MLLE DE BEAUVILLIERS: Je me noie! (2007b: 43).

Mlle de Glapion est entrée organiser la représentation «le livre à la main». Ce n'est point une exception car le livre réapparaît ci et là dans l'univers dramatique encadré de mains en mains, ce qui nous rappelle avec force l'acte de lecture fondateur de cet univers et brouille les limites entre l'encadrant et l'encadré. La converse en arrive même dans la pièce à lire dans le livre pour savoir ce qu'elle doit dire:

*Entre la Converse, elle achève de s'habiller en paysanne, elle a aussi le livre à la main, les petites encore habillées en escorte du roi l'aident.*

LA CONVERSE: (*Aux petites.*) Je m'appelle... (*Elle regarde dans le livre.*) Béatrice! (1999: 101).

Autrement dit: ce n'est pas au *Séducteur de Séville* que nous assistons –ce qui serait une lecture bien pauvre de la pièce– mais à une création de cette pièce, où se matérialise son acte de lecture fondateur. En d'autres termes: on ne joue pas seulement sur scène l'histoire de don Juan mais aussi l'histoire intime de ce qui se passe au collège de Saint-Cyr. D'ailleurs il y a un bon nombre d'indications qui nous montrent le caractère de ces jeunes filles –en particulier l'impulsion autoritaire de Mlle de Glapion cheville ouvrière de la représentation– devenues soudain actrices, ce qui laisse transparaître les tensions humaines qui peuvent se nouer entre les acteurs:

MLLE DE GLAPION: (*Agressive, en metteur en scène-actrice interrompue.*) Qu'est-ce qu'il y a?

LA CONVERSE: C'est toi qui fais le roi?

MLLE DE GLAPION: Et bien oui c'est moi!... Pourquoi?

LA CONVERSE: Pour rien, mais c'est quel Roi? Je ne comprends pas, ce n'est pas le même?

MLLE DE GLAPION: Mais non ce n'est pas le même! Maintenant c'est le grand Roi. Le Roi d'Espagne, quoi! (1999: 51).

Finalement, on ne peut qu'enrichir le sens de *Don Juan d'origine* tenant compte de cette structure d'univers dramatiques encadrant et encadré à multiples transitions et interférences, sans le limiter à une adaptation de Tirso de Molina lequel maintient un discours moraliste, comme on le sait, qui ne case pas dans la dramaturgie de Louise Doutreligne. En effet, ce qui compte dans l'œuvre ce n'est pas tant le modèle espagnol que l'acte de désobéissance et de libération que font les jeunes filles en lisant un livre dangereux à la dérobée de leur directrice. Elles sont fatiguées au début de la pièce de jouer les moralisantes *Esther* ou *Athalie* et se laissent rapidement séduire par le personnage de Tirso de Molina et le théâtre espagnol du Siècle d'Or. Leur désinvolture ne fait que confirmer les craintes de Mme de Maintenon:

J'avais voulu que mes filles eussent de l'esprit, qu'on élevât leur cœur, qu'on formât leur raison... J'ai réussi ce dessein, elles ont de l'esprit, mais s'en servent contre nous (1999: 15).

Ce qui revient à dire que lorsqu'une éducation forme vraiment la raison et le cœur des femmes rien n'assure que faisant usage de leur liberté elle suivent les chemins battus de l'ordre ou la morale. Mais la condamnation aux enfers de don Juan qui, comme dans la pièce de Tirso, meurt sans confession malgré l'avoir demandée au dernier moment, case mal avec une telle revendication de la liberté. Et l'orage qui éclate à la fin de la pièce insérée et jette les jeunes filles affolées, quittant leurs vête-

ments de théâtre, dans leurs lits pourrait bien être un signe de colère et pouvoir de l'autorité bafouée. Cependant, une interférence entre les univers encadrant et encadré nous donne une clef de lecture qui insiste sur la dimensions libératrice de *Don Juan d'origine*. Effectivement, Mlle de Glapion, à la suggestion de la converse, investit Mme de Maintenon somnambule du rôle du Commandeur qu'elle jouera sans le savoir (1999: 52). L'autorité divine à travers le bras vengeur du Commandeur et l'autorité civile du collège de Saint-Cyr coïncident ainsi. Se moquer de la deuxième en lui faisant jouer dans de telles circonstances un rôle dans une œuvre interdite ne peut manquer d'avoir une incidence sur la première et le principe d'autorité absolue!

Dans *Faust espagnol* l'univers dramatique encadrant est un jardin public à Paris de nos jours où le professeur Amboise Toussaint Faustus, accompagné de sa séduisante secrétaire Angelia Lucero, attend un inconnu avec lequel il a un mystérieux rendez-vous. L'univers encadré est l'Espagne du Siècle d'Or où se situe la pièce inspirée d'*El esclavo del demonio* de Mira de Amescua. L'univers encadrant est présent au prologue de la pièce qui montre comment le mystérieux inconnu, Goethe, a voulu venir avant que le traité sur le *démonique* et le *démoniaque* entrepris par le professeur Faustus «n'accuse trop de sottises» (2008: 21). Goethe, venu du ciel, raconte alors comment on y fait du théâtre; en fait ils y représentent un répertoire universel et en sont maintenant aux Espagnols. C'est à cette occasion que Calderon lui-même, dont Goethe s'était inspiré pour son Faustus, lui a donné à connaître l'œuvre de Mira de Amescua à la source de son *Magicien prodigieux*. Il lui a fait lire la pièce et lui a donné à dire le rôle de Marcelo, le père. Le prologue se termine, tandis que Goethe annonce des détails de la pièce et promet «un avant petit goût de paradis» (2008: 27); suit alors la pièce insérée qui déploie l'univers dramatique encadré. L'encadrement revient vers le milieu de la pièce, aux scènes cinq et six de la deuxième journée, alors que don Gil, rôle joué par le professeur Faustus, vient de devenir l'esclave du démon en échange de la jouissance de Leonor, sœur de Lissarda, dont il est épris. La cinquième scène consistant, comme nous le montrerons, en une transition entre univers, c'est surtout la sixième qui suppose une nette étape à l'univers encadrant. Le professeur Faustus et Goethe engagent la conversation sur la pièce qu'ils sont en train de représenter, ce qui mène Goethe, menaçant le professeur de le remplacer par sa fatigue, à rappeler une anecdote passée avec le comédien Becker lors de la création de *Wallenstein*. Goethe finalement, après avoir critiqué le manque de vigueur du professeur, l'encourage à reprendre en l'avertissant: «Prenez bien garde que ce ne soit le démon qui vous tienne dans ses griffes» (2008: 80). L'univers encadré revient alors et se maintient jusqu'à l'épilogue où Goethe et Marcelo, tandis qu'il ôtent leurs costumes, parleront de la pièce représentée, du *démonique* et *démoniaque*. L'univers encadrant a donc trois manifestations très claires: prologue, épilogue et une sorte de pause médiale, comme curieusement dans *Don Juan d'origine*.

L'acte de lecture qui permet la transition d'un univers à l'autre ne se manifeste pas ici aussi ouvertement que dans *Don Juan d'origine*. Nous ne voyons les personnages ni lire ni écrire puisque la représentation insérée commence tout de suite après la conversation entre Faustus et Goethe au prologue, pendant laquelle ils commencent à s'habiller en don Gil et Marcelo. Le passage à la pièce insérée est donc encore plus invraisemblable que dans *Don Juan d'origine* où du moins les jeunes filles actrices lisaient, et corrobore que même l'univers encadrant possède une magie théâtrale par laquelle il ne peut être identifié à l'univers réel. L'acte de lecture fondateur de l'univers dramatique encadré n'est toutefois pas complètement absent puisque, selon Goethe, on lit et joue du théâtre au ciel et, d'ailleurs, Calderon lui a donné précisément à lire *El esclavo del Demonio* de Mira de Amescua. L'acte d'écriture n'est non plus absent puisque Faustus entreprend un traité sur le *démonique* et le *démoniaque*; et c'est d'ailleurs pour le conseiller dans ce traité que Goethe fait représenter la pièce espagnole. Mais il y a aussi une matérialisation très particulière de l'acte d'écriture dans *Faust espagnol* qui brouille les limites entre les univers dramatiques et l'univers réel. Tandis que le professeur Faustus réfléchit à haute voix sa jeune secrétaire Angelia prend des notes pour son ouvrage sur le *démonique* et le *démoniaque*. En fait, cette situation est très particulière car Angelia note, d'après les ordres du professeur, tout ce qui se passe:

FAUSTUS: Vous notez.

ANGELIA: L'heure?

FAUSTUS: Oui, Angelia, l'heure! L'heure, le lieu, le rendez-vous, vous notez tout. (*Il tente un geste vers l'ordinateur qu'elle esquive*) [...]

ANGELIA: Je note tout cela?

FAUSTUS: Vous notez: parc. Dix-huit heures trente. Professeur étranger confirmé attendu. Pas de témoin... (2008: 18).

D'où cette question, que paraît partager la curiosité du professeur pour l'ordinateur d'Angelia: qu'écrit-elle? Écrirait-elle l'œuvre même qui se représente puisque qu'on lui demande de tout noter? C'est un doute que nous ne pouvons éviter puisque les paroles et l'attitude du professeur suggèrent qu'elle ne s'en tient pas à de simples notes pour le traité. Et cela sans rappeler qu'Angelia joue le rôle du démon qui séduit don Gil par son pacte infâme dans la pièce encadrée. Pour autant qu'il soit impossible de répondre à cette question avec sûreté, un acte d'écriture mystérieux est donc présent dans la pièce, ce qui plonge, par un effet cher aux baroques, dans l'incertitude les limites entre l'univers dramatique où se situent les personnages et l'univers réel où se situent les spectateurs et le livre du *Faust espagnol*.

D'autre part, de même que nous l'avons observé dans *Don Juan d'origine*, nous trouvons aussi ici des transitions et des interférences entre l'univers dramatique encadrant et l'encadré. Ainsi, pendant le prologue Placido, personnage silencieux qui

accompagne Goethe, à un signe de celui-ci «ouvre les valises et commence à sortir des bribes de costumes du Siècle d'Or» (2008: 26). Une indication précise à propos de Goethe —«Il prend le manteau de Marcelo»— nous permet de deviner que pendant la fin de cette conversation les personnages qui ont un rôle dans la pièce insérée (Goethe Marcelo, Faustus don Gil et Angelia Lucero celui du démon androgyne Angelia Angelio) participent à ce travestissement qui est une transition d'un univers dramatique à l'autre et aussi une façon de faire du théâtre sur le théâtre. D'ailleurs, contrairement à ce qui se passait dans *Don Juan d'origine*, la dualité des personnages qui jouent un rôle dans les deux univers dramatiques est remarquée dans la pièce insérée en faisant précéder leurs interventions de deux noms: Faustus/Don Gil, Angelia/Angelio, Goethe/Marcelo.

Le retour à l'univers encadrant qui se produit vers le milieu de la pièce présente une transition similaire qui mène maintenant à une interférence entre univers. Don Gil vient de signer son pacte avec le diable et il rencontre Lissarda:

*Entre don Gil anachroniquement habillé en professeur Faustus comme au prologue, Lissarda ébahie.*

LISSARDA: Don Gil? Mais qu'est-ce qui se passe?

FAUSTUS/DON GIL: (*À Angelia Angelio sans même remarquer Lissarda*): Je suis disposé à te servir (2008: 75).

Lissarda est un personnage qui n'apparaît que dans l'univers encadré d'où sa surprise à voir don Gil habillé en professeur Faustus, personnage d'un univers dramatique auquel elle n'a aucun lien. L'interférence entre les univers est donc ici très marquée et elle répond certainement à une intention de l'auteur de montrer que la tentation du mal se manifeste, avec toutes les distances culturelles, aussi bien dans le passé que dans le présent. A cela suit la scène suivante de la conversation entre Goethe et Faustus, nettement située dans l'univers encadrant et avec de nouvelles références aux costumes que portent les comédiens dans l'univers encadré (2008: 79). L'épilogue se déroule dans des circonstances similaires: tandis que Goethe et Faustus parlent de la pièce qu'ils viennent de représenter, du *démonique* et *démoniaque* ils retirent leurs costumes du Siècle d'Or. Transition donc de retour mais aussi interférence: la jeune secrétaire a disparu. Sensuelle et tentatrice pour le professeur au début de la pièce, qui se plaignait qu'elle ne soit pas plus *collaboratrice*, nous apprenons qu'elle «communiquait toutes mes recherches directement aux laboratoires concurrents» (2008: 123). Puisque «les démons sont toujours là», comme affirme à l'instant Goethe, il est donc possible que Angelia/Angelio (secrétaire et démon androgyne) soit vraiment un seul démon situé et dans l'univers encadrant et dans l'univers encadré. Le fait qu'il n'y ait aucune indication qu'elle se travestisse pour passer d'un univers à l'autre et que sa double identité soit transparente —«Apparaît un démon androgyne. Ce n'est autre qu'Angelia Lucero» (2008: 70)— indiquerait la persistance de tous temps du *démoniaque* et du *démonique*, réunissant sur ce point les deux univers dramatiques.

Enfin, encore comme pour *Don Juan d'origine*, la bipartition de l'univers dramatique en encadré et encadrant peut être considérée pour enrichir le sens de l'œuvre. Le moralisme de la pièce de Mira de Amescua est hors de doute, pour autant qu'il y ait une attraction révélatrice pour la figure du diable, ainsi que ses commentaires misogynes. La conversation finale entre Goethe et Marcelo marque les distances envers l'univers dramatique inséré et propose une autre vision du mal, de la tentation et de la femme. Goethe n'accepte pas le traitement différent que donne la pièce à ses deux grands pécheurs: don Gil, après avoir signé de son sang son pacte avec le diable est finalement pardonné –il deviendra même grand prêtre chez les Dominicains– tandis que Lissarda, qui elle n'a pas fait ce pacte, succombe. Goethe en critique durement l'Église:

GOETHE: Tandis que Lissarda, elle... femme, alors évidemment... Que de bêtises dans les institutions de l'Église! Moi, je m'inclinai devant le Christ de la même façon que j'adorais le soleil, mais si on m'avait demandé de me courber devant un os de pouce de l'apôtre Pierre ou Paul, j'aurais dit de grâce, laissez-moi tranquille avec vos absurdités! (2008: 121).

Mais ses critiques concernent aussi la conception du mal par la distinction qu'il fait entre *démonique* et *démoniaque*:

GOETHE: Hé oui, Monsieur le Professeur, le Démonique est ce qui ne peut s'expliquer par la raison ou l'intelligence... ma venue ici par exemple... On croit les choses de la science ou de l'art uniquement terrestres! Mais qu'on essaie de produire avec des forces humaines quelque chose que je puisse comparer aux créations de... ces Espagnols par exemple!... Ils ont dépassé la commune mesure voilà, et ont été divinement doués!

FAUSTUS: Comme le diable.

GOETHE: Non! Le diable est démoniaque, il est beaucoup trop négatif pour être démonique. Le Démonique se révèle dans une activité entièrement affirmative (2008: 121-122).

*Faust espagnol* ne porte donc pas tout simplement les orientations morales de l'œuvre insérée inspirée de Mira de Amescua. L'univers encadrant réagit nettement contre le mépris traditionnel de la femme et, de plus, distingue le mal –le démoniaque, qui peut prendre des visages différents de tout temps– du démonique, ce qui défie la raison, les normes et habitudes aussi de tout temps. C'est ce qui certainement intéresse l'auteur dans ce classique espagnol du Siècle d'Or: non pas son discours moraliste sur le mal et la tentation mais sa magie théâtrale, inexplicable et partant démonique, qui la fascine sans pour cela partager toutes les idées de l'évêque de Guadix, comme Goethe dans l'univers dramatique encadrant. La lecture de *Faust espagnol* se

nuance et s'enrichit ainsi du fait de tenir compte des rapports entre ses univers dramatiques encadrant et encadré.

*Vita brevis* décompose aussi son univers dramatique en encadrant et encadré. L'univers encadrant se situe au présent à Buenos Aires, dans une petite librairie de livres anciens, l'univers encadré dans l'Antiquité romaine, divisé à son tour entre les villes de Carthage et Hippone. Le prologue nous montre l'auteur du roman homonyme, Jostein Gaarder trouvant par hasard des feuillets manuscrits qui paraissent la copie d'une longue lettre de Floria à saint Augustin. Après avoir négocié le prix avec le libraire il finit par acheter le manuscrit, assumant le risque que celui-ci soit faux. Cet univers encadrant connaît aussi une certaine mobilité de coordonnées temporelles puisqu'on entend au début et à la fin du prologue la voix en off de Jostein Gaarder nous exposant les raisons de sa présence à Buenos Aires au printemps 1995 et l'envoi qu'il fit du manuscrit au Vatican en automne 1995 afin de demander une authentification. Heureusement qu'il conserva une copie car jamais il n'obtint de réponse du Vatican qui prétend, de plus, ne pas avoir reçu l'original. Ainsi se termine le prologue cédant la place à l'univers encadré de la lettre de Floria. Vers le milieu de la pièce, au sixième tableau, alors que Floria rappelle les tourments que vivait Aurèle ne pouvant se libérer de sa concupiscence et se marier avec elle à cause de ses ambitions, il se produit sur scène un «noir total brutal» qui nous fait revenir à l'univers encadrant. Jostein Gaarder apparaît alors sur scène rallumant les bougies et commentant qu'à la lumière *Des Bienfaits du mariage*, œuvre de saint Augustin lui-même, sa répudiation d'une concubine aurait été coupable. Puis après quelques réflexions qui se terminent par de bonnes raisons pour croire que le Pape a eu connaissance du *Codex Floriae*, il disparaît. L'univers encadré revient alors sur scène jusqu'à l'épilogue, où Jostein affirme sa conviction que la lettre fut réellement écrite et envoyée puis envisage les avatars historiques qui la menèrent en Amérique du Sud. Alors, tandis qu'il souffle les bougies, il s'adresse au public avouant qu'on ne saura jamais si saint Augustin reçut la lettre et sa naïveté de n'avoir pas demandé un reçu de son envoi au Vatican. Comme dans *Don Juan d'origine* et *Faust espagnol* l'univers encadrant se manifeste donc avec force à trois reprises: au début, à la fin et vers le milieu de la pièce.

L'acte de lecture, qui se déploie en univers encadré, apparaît dans l'univers encadrant ne serait-ce parce qu'il est évident que Jostein Gaarder a lu cette lettre de Floria et que, par conséquent, l'univers encadré peut être aussi bien une dramatisation de sa lecture qu'une reconstruction de ce qui put se passer seize siècles auparavant. De plus il entame directement la lecture du manuscrit à la petite librairie:

JOSTEIN (*lisant à haute voix*): «FLORIA ÆMILIA AURELIO  
AUGUSTINO EPISCOPO HIPPONIENSIS SALUTEM» (*traduisant*)  
Floria Emilia salue Aurèle Augustin, évêque d'Hippone... [...]  
(*il rit en marmonnant le texte en latin puis le traduit*) ...  
Comme cette salutation officielle me paraît étrange, à moi qui

autrefois, il y a bien longtemps de cela, aurait simplement écrit... [...] (1999: 4).

Ce court acte de lecture suffit à indiquer que dans l'univers encadrant la lettre de Floria a été lue par Jostein Gaarder; c'est donc encore à travers une lecture que nous pénétrons dans la dramatisation d'un univers encadré, ancrée dans un des lieux par excellence des livres: une librairie.

Mais les deux univers, pour distants qu'ils soient, interfèrent aussi l'un dans l'autre. D'un côté la scène mêle à la fois le décor de l'univers encadrant et de l'univers encadré, comme le montrent clairement les indications initiales de l'œuvre:

A Buenos Aires une petite librairie de livres anciens. Le lieu est décoré et animé; il y a une vieille penderie de sacristie avec des costumes d'église, deux lutrins, deux candélabres avec bougies... Sur les lutrins de vieux parchemins. Derrière un des lutrins, à cour, est assise une belle femme, cheveux longs, robe romaine... Est-ce une statue? L'autre lutrin, à jardin, est décoré d'une croix christique sur laquelle est posée une mitre d'évêque. Au centre, en arrière-scène, un petit présentoir sur lequel est posé un vieux coffret de cuir rouge d'où dépassent quelques feuillets anciens. Autour de ce présentoir des vieux documents, gravures, etc. À l'avant-scène une corbeille remplie de polars et livres soldés marqués 2 pesos. Assis sur une petite chaise basse un libraire, argentin typique, costume blanc, fume un cigarrillo en lisant un polar (1998: 2).

Les indications montrent clairement un mélange sur scène des deux univers dramatiques: décor de la librairie en arrière-scène et avant-scène, un lutrin de chaque côté, une penderie de sacristie et même une femme romaine et un Argentin! En d'autres termes: l'univers encadré n'arrive jamais dans cette pièce, à cause de ce décor mixte interpénétré, à faire complètement disparaître l'univers encadrant, témoignage que nous sommes toujours dans le monde des livres et que la pièce insérée est la dramatisation d'un acte essentiel de ce monde: la lecture. D'ailleurs ces deux figures se retrouvent encore à l'épilogue: «Floria s'est assise et le vieux libraire fume assis sur le présentoir» (1998: 70). En d'autres termes, quoique l'action se joue dans un univers ou l'autre leur coexistence sur scène est continue. Elle est de plus renforcée par un fait qui ajoute de l'incertitude aux frontières entre les deux univers: c'est le libraire qui joue explicitement le rôle de saint Augustin et de telle sorte que, d'après les indications de l'auteur, son identité doit être pleinement reconnaissable: «En faisant pivoter l'armoire entre le libraire complètement habillé en saint Augustin» (1998: 15). De plus, au dernier tableau «Augustin tourne l'armoire et se change derrière en libraire de Buenos Aires comme au début de la pièce» (1998: 68) tandis que Floria continue à jouer sa lettre. Une transition de personnage de l'univers encadrant à l'encadré que

nous avons déjà observée à propos des jeunes filles de *Don Juan d'origine* ou de Goethe/Marcelo et Faustus/don Gil dans *Faust Espagnol*, ce qui révèle une tendance de cet univers dramatique à faire de certains personnages des ponts entre les univers encadrants et encadrés, faisant monter ainsi sur scène le théâtre lui-même.

*Vita Brevis*, à la suite de *Don Juan d'origine* et *Faust espagnol*, situe donc un acte de lecture dans un univers dramatique qui mène à sa décomposition en univers encadrant et encadré. L'œuvre multiplie par une coexistence sur scène de décors et personnages de chaque univers les interférences entre ceux-ci, ce qui contribue à rendre incertaines leurs frontières. Et finalement, en montrant comment un personnage de l'un joue un rôle dans l'autre, elle fait monter le théâtre sur les planches.

Dans *Signé Pombo* l'univers dramatique encadrant est l'Espagne contemporaine démocratique où Pombo, à la commande de son éditeur, écrit une autobiographie divulgatrice du général Franco. L'univers encadré est celui de la vie du dictateur jusqu'à sa mort, autrement dit l'Espagne de la dictature passée jusqu'à sa récente disparition. L'alternance des deux univers est beaucoup plus serrée que dans les autres pièces où, comme nous l'avons vu, l'univers encadrant se situait nettement en prologue, en épilogue et en intermède. Dans cette œuvre par contre, la moitié à peu près des dix séquences correspond à chaque univers. L'univers encadrant nous montre Pombo à sa table de travail, souffrant les angoisses personnelles que nous savons par ce projet qu'il a été forcé d'accepter par besoin d'argent, les négociations entre l'écrivain et son éditeur, qui se soucie fort peu de la vérité historique et des victimes du franquisme et ne songe qu'à ses affaires, ainsi que l'entrevue avec Juanito, le fils adolescent de l'éditeur, qui a donné à Amescua l'idée de la nécessité d'une autobiographie divulgatrice de Franco pour les nouvelles générations. La neuvième séquence correspond à l'entrevue finale de Pombo avec son éditeur qui, après une vive discussion où se manifestent leurs différentes visions de la dictature, considère réceptionné le manuscrit mais annonce qu'il ne gardera pas les commentaires que Pombo a ajoutés au discours de Franco afin de le démasquer, ce qu'il qualifie de *bruits* faisant obstacle au message. Une conséquence s'impose: la dramatisation de l'écriture de Pombo à laquelle nous avons assisté ne correspond pas à l'autobiographie finale qui elle sera publiée censurée.

Les séquences correspondantes à l'univers encadré feront une place à Pombo, permettant ainsi les fréquentes interférences de l'univers encadrant. Dans le roman de Manuel Vázquez Montalbán Pombo s'adressait imaginativement parfois au dictateur mort pour le contredire, apporter des témoignages contraires ou simplement ajouter des détails qu'il cachait ou masquait de sa vie. Dans la pièce Pombo lui-même, qui ne l'oublions pas cède douloureusement sa voix à Franco pour l'autobiographie imaginaire, se retrouve sur scène côtoyant ses personnages, Franco et sa veuve Carmen. Ainsi, à la troisième et quatrième séquences, tandis que Carmen parle de Franco,

Pombo l'écoute et réagit à son discours. Ce sont d'abord des exclamations de surprise puis il en arrive à s'adresser directement à elle:

CARMEN: En tout état de cause, à sa mort, Franco a forcé le retour de son père au sein de l'Église comme il a forcé l'Espagne à revenir à son essence catholique.

POMBO: Moi je n'ai forcé mon père ni à partir ni à revenir, mais lors de vos flâneries au port de la Coruña, vos yeux se sont-ils arrêtés une fois sur le paquebot Alfonso XII?

CARMEN: Alfonso XII?... non, je ne vois pas... (2003: 20).

Bien sûr, malgré cette réponse, Carmen n'écoute pas mais veut faire écouter –«...vous ne m'écoutez pas» (2003: 27)– en digne femme de dictateur son discours élogieux de Franco, indifférente aux commentaires de Pombo. Sauf quand celui-ci nomme *la Pasionaria*: elle réagit alors violemment: «Ah celle-là, tout le contraire de ce que j'avais appris être les vertus charitables de la femme espagnole [...] » (2003: 25). D'autre part, Pombo est accompagné dans ces séquences par Juanito qui lui aussi est, à sa manière d'adolescent sans mémoire historique, frappé parfois par les paroles de Carmen que Pombo lui explique. Le fait que sur scène coïncident donc Pombo, Juanito et un personnage de l'écriture de Pombo renforce cette magique incertitude de coordonnées dramatiques.

Pombo arrivera finalement, malgré le dégoût que cela lui inspire, à faire parler Franco à la sixième séquence. Il est «à son bureau, prêt à intervenir» (2003: 33) tandis que le dictateur se lance dans un discours justificatif apostillé par Carmen, accompagné de son garde du corps Paco et de son médecin privé et dans une tenue propre à déconstruire sa grandiloquence: «en peignoir de soie et caleçon» (2003: 33). Mais l'univers encadrant se mêle ici peu à l'univers encadré car, certainement en raison du dégoût qu'il lui inspire, Pombo ne s'adresse à Franco qu'à la fin de la séquence où, «n'en pouvant plus» (2003: 36), il démasque son discours triomphal en rappelant ses atrocités. Son Excellence, bien sûr, ne répond pas. Ce schème qui est repris à la septième séquence se modifie partiellement car «Franco s'approche de façon presque quotidienne de Pombo» et parle «en confidence», ce qui implique une rencontre intime des univers dramatiques encadrant et encadré. Franco alors parle de lui-même à Pombo qui lui répond parfois avec mordacité:

FRANCO: J'ai obtenu en effets de notables succès comme cette prise d'un cachalot ou d'un thon de trois cent soixante et quinze kilos, sans autre aide que d'avoir bien préparé la zone pendant quinze jours en y attirant les grosses pièces avec des poissons vivants et morts... Splash!

POMBO: Splash! La coutume du saut dans le vide, très fréquente au cours de l'immédiat après-guerre, continue longtemps après encore... Julian Grimau, par exemple, a aussi eu

recourt a ce «saut de la mort» à la Direction générale de Sécurité à Madrid (2003: 46).

Mais son Excellence en fait, malgré cette approche physique, n'écoute pas et se limite à ressasser les idées que nous lui connaissons.

*Signé Pombo* se fonde donc sur un acte d'écriture qui décompose l'univers dramatique en encadrant et encadré. L'univers encadré n'est pas tout à fait coupé de l'univers encadrant puisque les deux se situent en Espagne et Pombo lui-même l'a vécu, en partie, comme enfant de victime et jeune antifranquiste. Mais l'œuvre tire sa force dramatique de mettre ensemble sur scène ces deux univers, en particulier de placer Pombo à côté de Franco –celui-ci étant mort– et sa veuve Carmen, qui sont les personnages de son autobiographie imaginaire, sans que réellement ne s'engage une conversation entre eux, ce qui ne surprend pas s'agissant d'un dictateur. Et paradoxe final: la dramatisation de l'écriture de Pombo en Franco et Carmen par un curieux retournement se trouve plus près de la réalité historique que leur créateur, Pombo, qui lui est un être de fiction. Retournement final de perspectives qui contribue à l'incertitude générale sur les limites entre les univers dramatiques encadrant et encadré, entre ceux-ci et l'univers réel historique.

*Don Juan d'origine, Faust espagnol, Vita Brevis* et *Signé Pombo* partagent donc de nombreux traits dans leurs univers dramatiques. Tous présentent un acte de lecture ou écriture dans leur univers dramatique encadrant, correspondant à une œuvre préexistante, supposée telle –*Vita brevis*– ou en cours d'écriture –*Signé Pombo*– qui entraîne le passage à la représentation de celle-ci dans un univers dramatique encadré. Toutes ces œuvres, de plus, mettent en lumière des transitions d'un univers à l'autre qui deviennent parfois des interférences. Transitions et interférences qui provoquent des incertitudes sur les limites entre les univers encadrant et encadré, renforçant ainsi la magie et le mystère théâtraux.

## 5. Conclusion: invitation au théâtre et à la lecture

Nous avons parcouru un long chemin depuis notre constatation initiale qu'il était fréquent de voir dans les pièces de Louise Doutreligne un personnage lisant ou écrivant. Nous avons observé que ces actes de lecture et écriture vont au delà de leur simple représentation sur scène, enrichie d'autres actes ou dégagée de leur support original. Ils dépassent aussi les altérations de coordonnées spatiales ou temporelles en arrivant à diviser l'univers dramatique en encadrant et encadré. Cette division a pour conséquence de faire apparaître du théâtre dans le théâtre –même si la pièce insérée ne s'inspire pas d'une œuvre de ce genre comme c'est le cas de *Vita brevis* ou *Signé Pombo*– et de faire donc de celui-ci une matière même de la représentation. Mais le caractère théâtral ne se limite pas à apparaître dans la pièce insérée car, par un effet de miroir, il peut être aussi imaginé pour l'univers encadrant, celui dont nous ne voyons

pas les coulisses sur scène. Et parallèlement, le fait de voir comment se matérialise en théâtre une œuvre lue ou écrite dans l'univers encadrant est aussi une invitation au spectacle intime que la lecture de toute œuvre déploie dans l'imagination. En d'autres termes, la magie théâtrale fondée sur des pièces à acte de lecture est une invitation aussi bien au théâtre qu'à la lecture, au spectateur qu'au lecteur. Car s'il y a un *démonique*, pour reprendre un mot cher au professeur Faustus, du théâtre il y en a aussi un de la lecture. Et c'est précisément à un enrichissement mutuel de ces deux univers, lecteur et théâtral, que l'univers dramatique de Louise Doutreligne invite.

#### RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- DOUTRELIGNE, Louise (1981): *Détruire l'image*. Paris, Théâtre Ouvert.
- DOUTRELIGNE, Louise (1985): *P'tites pièces intérieures*. Acte-Sud Papiers.
- DOUTRELIGNE, Louise (1989): *Conversation sur l'infinité des passions*. Paris, Quatre-Vents/L'Avant-Scène.
- DOUTRELIGNE, Louise (1999): *Lettres intimes d'Élise M.* Paris, Quatre-Vents/L'Avant-Scène.
- DOUTRELIGNE, Louise (2003): *Signé Pombo*. Paris, Éditions de l'Amandier.
- DOUTRELIGNE, Louise (2007a): *Teresada'*. Paris, Éditions de l'Amandier, 1987.
- DOUTRELIGNE, Louise (2007b): *Don Juan d'Origine*. Paris, Éditions de l'Amandier, 1991.
- DOUTRELIGNE, Louise (2007c): *Carmen la nouvelle*. Paris, Éditions de l'Amandier, 1993.
- DOUTRELIGNE, Louise (2008): *Faust espagnol*. Paris, Éditions de l'Amandier, 1993.
- MOOS, JANE (2007a): «Women's Theatre in France». *Signs*, 12: 3, 549-567.
- SADWOSKA, IRENE (1997): «La irresistible ascensión y conquista de la legitimidad», in *Dramaturgas francesas contemporáneas*. Valence, Universitat de València.