

## *Le faux pas de l'actrice dans sa traîne* d'Hervé Bouchard

Jean-Pierre Vidal

Numéro 258, automne 2016

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/84888ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

### Éditeur(s)

Spirale magazine culturel inc.

### ISSN

0225-9044 (imprimé)

1923-3213 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

### Citer ce compte rendu

Vidal, J.-P. (2016). Compte rendu de [*Le faux pas de l'actrice dans sa traîne* d'Hervé Bouchard]. *Spirale*, (258), 85–87.

# De l'empêchement comme muse : *Le faux pas de l'actrice dans sa traîne* d'Hervé Bouchard

Par Jean-Pierre Vidal

## LE FAUX PAS DE L'ACTRICE DANS SA TRAÎNE

d'Hervé Bouchard

Le Quartanier Éditeur, 2016, 208 p.



Le sévère Mallarmé savait aussi parfois se montrer facétieux, placer des calembours au creux de certains poèmes ou imaginer le rire fusant, presque malgré soi, lorsqu'une solennité quelconque vire en farce à cause de la mésaventure d'une actrice qui, par exemple, trébuche dans sa robe longue.

C'est à l'auteur du *Coup de dés*, auquel il a souvent recours dans son œuvre, qu'Hervé Bouchard emprunte le titre et l'exergue de sa dernière publication : *Le faux pas de l'actrice dans sa traîne*. Et cela se proclame « théâtre ».

### Un théâtre à lire

Paradoxalement, la pièce dont il est question ici repose presque entièrement, en fait d'intrigue, sur une cérémonie de l'empêchement, du suspens, de la réplique toujours retenue, de la parole interdite en

quelque sorte : « [...] au moment où il désire parler, le directeur doit avoir le réflexe de ne pas le faire [...] Comme il s'agit d'un réflexe, cet empêchement semblera naturel. Travailler le temps qu'il faut pour obtenir ce résultat. » La voix, on le voit, est celle de l'objurgation, de l'instruction, en un mot ; c'est celle qui, sous le terme savant de « didascalie », représente généralement le non-dit de toute représentation, réservée qu'elle est aux professionnels, acteurs et metteurs en scène, ou offerte parfois au lecteur dans ce curieux théâtre à lire né au XVII<sup>e</sup> siècle et pratiqué, occasionnellement, par divers auteurs au moins jusqu'au « théâtre dans un fauteuil » de Musset. Mallarmé lui-même, dans *Hérodiade* notamment, y sacrifie parfois.

Comme s'il s'agissait d'exhiber les coulisses de la profération, le texte

s'affaire d'abord à montrer la rumination, la prise d'élan, le désir bridé : « [...] recueillement, report discret du dire ». Du moins dans sa première partie, le « Chant premier des indications », car par la suite, au contraire, c'est un déferlement, un carnaval trépidant qui évoque irrésistiblement le chapitre du bordel dans *l'Ulysse* de Joyce.

Partie d'un texte précis, celui que Mallarmé prétendait avoir « crayonné au théâtre », l'œuvre est aussi l'effet d'un contexte paratextuel, d'une anecdote biographique ; car cette impossibilité revendiquée, au long de la première partie, renvoie aux difficultés qui ont contraint divers metteurs en scène à renoncer à monter l'un des textes précédents de Bouchard : *Parents et amis sont invités à y assister* (2006). Seul le Théâtre CRI (Centre de Recherche et d'Interprétation) de Jonquière, sous la direction de Guylaine Rivard, y est jusqu'à présent parvenu, encore ne s'agissait-il que d'une partie du texte total.

En écho à cette quasi-impossibilité de représentation, Bouchard imagine ici la saga parfois mirlitonesque (Jarry n'est pas loin) de « la veuve manchée », qui forme le pivot de ce texte. Mais, comme s'il devait prendre plus d'importance d'avoir été retenu si longtemps, le lamento de la veuve n'occupera le devant de la scène qu'après avoir été précédé de didascalies envahissantes, multipliées, comme pour y empêtrer notre lecture ou pour matérialiser la gangue d'où s'extrait la parole, toute parole.

Pire encore, ou mieux, avant de céder la parole à la veuve qui occupera sa partie la plus importante, le texte aura imposé un autre délai : la description de la robe de la veuve Manchée. Cette veuve, on ne la connaît encore que sous le nom de « l'actrice » : elle constitue, avec « le directeur », qu'il faut prendre, à l'anglaise, pour le metteur en scène, et « le neveu », souvenir peut-être de Diderot et de son

*Paradoxe sur le comédien*, le trio de « personnages » ou plutôt de « voix » qui animent le texte.

Ce qui se joue donc dans le deuxième « acte » du *Faux pas*, titré « Scène de l'exposition », c'est une série de variations sur le thème de cette robe : contenant, instrument de supplice et métaphore de la « robe de bois » où l'on voyait la veuve prise dans *Parents et amis* (d'où vient le personnage) : toutes les formes y passent jusqu'à l'évocation de la célèbre « Vierge de Nuremberg » médiévale dont tant de films d'horreur ont régalié les amateurs du siècle précédent. Comme si, après le lever de rideau mallarméen du titre et de l'exergue, après les indications scéniques pléthoriques, le texte, bien que destiné à la lecture seule, s'embarrassait maintenant d'un décor, simplement représenté par un objet polymorphe que la description décline de mille et une façons. Car la robe convoque tous les décors possibles, tels que la variation, dans son ouverture virtuellement infinie, les évoque.

### **La veuve contrainte et la voix qui s'impose en douce**

Arrive enfin la troisième partie, intitulée « Scène de l'audition » : tissage, « rhapsodie », même, faite des monologues de la veuve manchée. L'« audition » y devient cette entrevue risquée que connaissent tous les acteurs convoitant un rôle ; mais ici le directeur qui ponctue ce monologue d'indications, de reproches, d'incitations diverses, transforme l'audition en répétition où le jeu, réduit à la parole, se forme parfois douloureusement.

Parallèlement au travail et à ses difficultés ainsi représentés, le motif de l'embarras énonciatif, matérialisé auparavant par les « commentaires » retardateurs, est devenu, passé au rang d'énoncé cette fois, celui de l'enfermement dont souffre l'actrice, prisonnière de sa fatigue comme d'un vêtement solidifié, ou d'une maison dont les murs

se refermeraient inexorablement sur elle comme dans un conte d'Edgar Poe. Peut-être, se dit-on, est-elle « manchée », comme on est mal emmanché, transformé en manche rigide. Et peut-être n'est-elle cette femme-tronc décrite métaphoriquement par le texte que parce que, d'épuisement, les bras lui sont tombés. La fatigue incommensurable de la veuve, de la mère, est bien en effet le thème mi-tragique, mi-amusé d'où partent, comme des ondes, diverses métaphores, diverses métonymies, toutes productrices de fictions. Fatigue, travail, désirs de l'écriture elle-même ?

Car ce théâtre qui fait mal, mais auquel on aspire comme à un supplice gratifiant, c'est celui, implicite, à mi-voix en quelque sorte, d'Hervé Bouchard lui-même. Comme pour accentuer ironiquement la dimension autofictionnelle que son œuvre invite toujours à considérer, l'auteur a lui-même « joué », c'est-à-dire lu sur scène, dans une performance de près de deux heures, *Hivers : passage du numéro six dans les mineures*, devenu *Numéro six* à l'édition. Toute l'œuvre se présente ainsi non comme un anti-théâtre, mais comme un parathéâtre : des monologues et des dialogues qu'on surprendrait subrepticement depuis les coulisses, ou les cintres, ou encore un improbable trou du souffleur. Peut-être aussi, à l'opposé, comme cette « voix » qui, dans la tête de celui qui lit, articule une parole qui n'est jamais proférée, fût-ce en un murmure pour soi seul.

Or ce texte, on a vite le sentiment qu'il devrait être lu à voix haute. À cause de son rythme, de sa musicalité et de l'inattendu d'une variation soudaine ; à cause, surtout, de cet emportement irrésistible du verbe, cet élan physique qui, comme chez Rabelais ou Ducharme, vous empoigne l'être ; l'écriture d'Hervé Bouchard possède en effet un dynamisme, une force de présence, une puissance proprement rythmique, qui tient à son extrême précision et que bien des *slameurs* pourraient lui envier.

### Constellation de textes : les lieux de l'écriture

Présenté comme venant expressément de l'empêchement, du retard, de cet embarras initial qui impose un délai dans l'émission de la parole, le texte se montre comme un gaz qu'il faut comprimer pour qu'il finisse par exploser, produisant un déferlement signifiant. Ce n'est donc pas pour rien qu'ici s'annonce à haute voix l'œuvre future : comme ce « conte numéro trois » intitulé *Le père Sauvage*, publié en même temps que *Le faux pas*, chez le même éditeur. Il y sera encore question d'empêchement, celui que veut opposer le père Sauvage à ceux qui s'obstinent à passer sur son terrain.

Ce texte qui n'est donc pas à venir mais a déjà eu lieu ailleurs, *Le faux pas*, sur sa scène imaginaire, le dit proposé par un quidam, « un quelconque en verve » qui veut se saisir à son tour de la parole, avant que les didascalies, véritable personnage, n'interviennent pour l'en détourner : « Empêcher l'quelconque en verve de faire son numéro avec cette histoire du "Père Sauvage", car cette histoire n'est pas la sienne. L'inviter à dire à la place un autre extrait du même Supplément au petit répertoire des histoires du derrière jonquiérois, l'inviter à dire le conte numéro cinq, celui où on voit "Comment l'apprenti comique Hubert Hébert en vient à faire tout un drame en se pendant", le pousser un peu. » À ce stade, le lecteur aura compris, puisqu'il tient aussi dans ses mains *Le père Sauvage*, que *Le faux pas* représente une sorte de Big Bang littéraire d'où essaimeront d'autres œuvres comme ce « conte numéro cinq » qu'on a pourtant choisi de garder, lui, à l'intérieur du « lieu » textuel. À venir ou déjà produite, c'est, de

façon mallarméenne encore, une « constellation » qui à la fois s'en excepte et s'y donne comme programme d'écriture et d'édition. On le voit, c'est à plus d'un titre que l'œuvre transporte avec elle la posture théorique qui lui a donné lieu.

La littérature ne connaît pas le vide : évoquer le rien, même le néant, c'est pour elle lui donner forme et existence, et, par le pouvoir assertif de la phrase, non seulement le rendre présent au monde, mais lui assurer une forme de pérennité. Posé comme seul événement de la phrase, le « rien » de Mallarmé revendique au moins l'exception qu'il est. Dans « rien n'aura eu lieu que le lieu », c'est aussi bien la profondeur de sens de ce « lieu » qui s'impose, désignant aussi, du même coup, le remplacement, la substitution, l'« en lieu » ou l'« au lieu de » qu'est la littérature. Écrire, c'est toujours prendre la place d'autre chose, la marquer, cette place, l'habiter, mais aussi la faire craquer de partout, comme un rien à jamais ouvert sur l'incommensurable.

Comme elle se fonde sur une indispensable absence, celle du monde, celle du tout, celle de l'objet évoqué, le jeu de la négativité donne à cette écriture consciente d'elle-même, à distance de tout réalisme naïf, un tracé fait de pleins et de déliés qui va bien au-delà de son inscription graphique.

### Distances et convergences : l'enfance de l'écriture

Par son exploration d'un espace de création formé d'intermittences dans la présence et de distanciation dans la représentation, Hervé Bouchard travaille sur le discontinu comme musique du hasard, mais aussi espace magique de la néces-

sité. La variation dans sa pléthore lui sert aussi de machine à capturer l'inattendu, un inattendu qui débouche sur la fantaisie, l'invention folle et l'humour, un humour à la fois rabelaisien et discret : effervescent, parfois grossier, mais plein de finesse aussi, il met en branle une autre dialectique, celle de la retenue et de l'extravagance, de la contrainte et de la liberté, de la litote classique et de la démesure baroque.

Le côté pince-sans-rire d'Hervé Bouchard, qui s'articule parfois, au contraire, à l'énormité de sa drôlerie et de son invention, reprend une tradition britannique (de Swift à Lewis Carroll) dont l'héritier avéré, au xx<sup>e</sup> siècle, est incontestablement, surtout dans ses premiers romans, *Murphy* et *Watt*, ce Samuel Beckett dont l'empreinte est partout présente chez Bouchard, qui joue aussi, comme lui, de ce qu'on pourrait appeler une ontologie négative.

C'est aussi – et c'est à peine un paradoxe – un retour à l'enfance, à son ingénuité, mais simulée, amplifiée au point d'être « surjouée », donc stylisée, distancée. Prétexte rêvé à toutes les dérives. On ne guérit jamais tout à fait de son enfance : pour la plupart des gens, c'est tant mieux, car c'est de là, joies et peines mêlées, que vient le reste de créativité que la vie n'a pas encore pu leur rogner, mais chez Bouchard son omniprésence n'est pas thématique ni nostalgique : elle est le terreau de l'invention où se déploie, épopée amusée, théâtre dérisoire, sur une scène où le rire toujours le dispute à la déploration, la geste émerveillée du monde et surtout de son dire, formidable machine à déchaîner l'imaginaire.

Hervé Bouchard est décidément un jongleur de verbe. ■