

Notes sur la « biographie dramatisée »

Alexandre Lazaridès

Numéro 60, 1991

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/27586ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

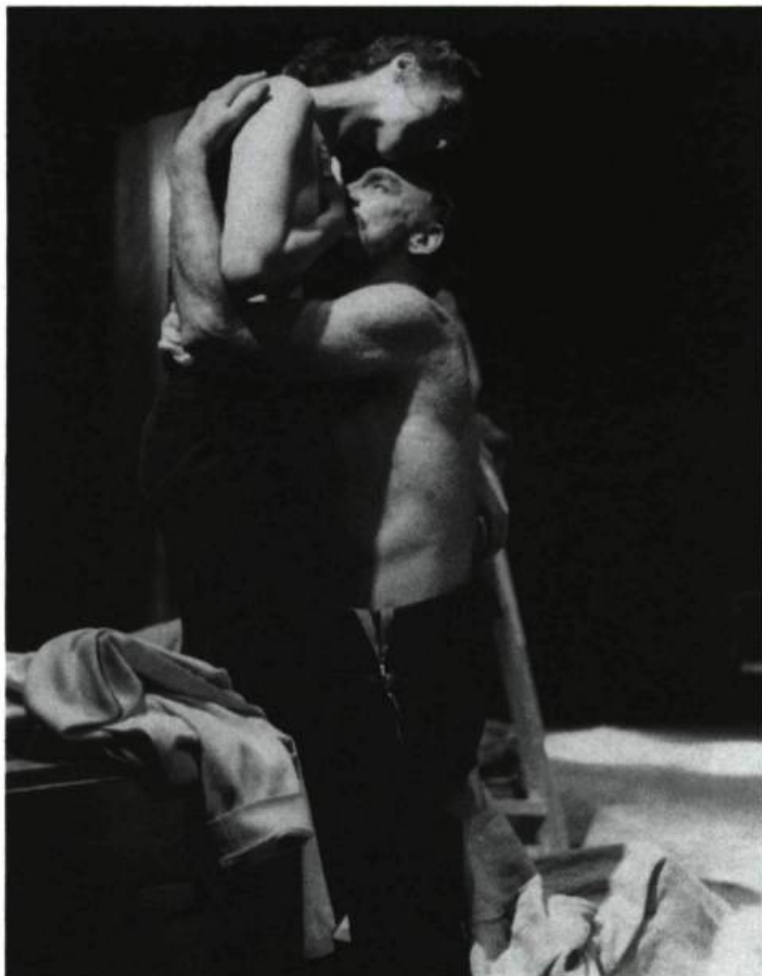
Lazaridès, A. (1991). Notes sur la « biographie dramatisée ». *Jeu*, (60), 101–106.

BIOGRAPHIE

notes sur la «biographie dramatisée»

du présent au passé

Depuis quelques années, ce qu'on pourrait appeler la *biographie dramatisée* s'est taillé une place de



choix dans la production théâtrale au Québec. Les titres sont déjà nombreux. L'expansion du phénomène est en soi assez curieuse pour justifier un premier examen; on peut présumer que les causes, bien imbriquées à coup sûr, en sont à la fois d'ordre social et économique, mais il faudrait prendre ce dernier mot dans un sens très large, car l'histoire du théâtre dans la Cité a toujours été liée, plus que pour tous les autres arts, à celle de ses luttes contre les contraintes matérielles de toutes sortes : contraintes du corps, contraintes de l'espace, contraintes des objets, contraintes financières... Auquel cas, le recours à la biographie dramatisée en constituerait un des nombreux épisodes et résulterait d'une conjoncture de lutte dont ce genre de pièces (qui n'est pas cependant nouveau, on le verra plus loin) serait l'effet transposé, l'expression devenue création.

La biographie dramatisée est d'autant plus persuasive qu'elle a recours à des événements qui ont vraiment eu lieu et qui ne nous demandent pas d'être vigilants quant à leur vraisemblance, puisque ce n'est jamais du même œil que nous regardons la fiction et le réel. Sauf que, mis en scène, le réel n'est plus tout à fait le réel; c'est du réel organisé. Même lorsque le spectacle est le produit d'un montage ou d'un collage de textes, poétiques ou autres, maintenus par un quelconque argument biographique, il y pointe toujours l'intention de

recréer une réalité révolue afin de lui donner sens, direction, ordre, et, par là, de nous éclairer nous-mêmes, ici et maintenant, sur ce qui se passe autour de nous. À moins qu'à l'inverse ce ne soit le présent qui, ayant permis de jeter de nouvelles lumières sur cette réalité révolue, nous la révèle sous un jour inattendu : le nouveau parfois éclaire bien plus l'ancien que l'ancien ne le fait pour le nouveau. Les deux hypothèses ne sont peut-être pas inconciliables, et le va-et-vient fécondant entre passé et présent devrait être compris comme la recherche d'une totalité, de la même manière que la fin d'un texte en éclaire le début, bouclant ainsi le cycle de la lecture.

le réel comme texte

Certains bouleversements de notre perception du monde et du moi, de l'objectif et du subjectif, étaient nécessaires pour que la biographie dramatisée devienne un procédé au même titre que la fiction. À commencer par la percée freudienne qui a transformé le moi en lieu où le désir est mis en scène par l'inconscient¹; mais passons vite sur cette vaste question. Si l'on peut considérer le recours à la biographie comme un recours au réel, c'est que, pour notre modernité, le réel lui-même est devenu un texte parmi d'autres, réservoir d'images, disons : brutes, qui ne peuvent prendre sens que par leur mise en mots, à partir du moment où elles sont coulées dans les moules lexicaux et syntaxiques qui doivent donner corps à des fantômes autrement insignifiants. C'est que le code des valeurs qui permettait de situer, d'interpréter et de comprendre les faits et les événements depuis deux millénaires s'est détaché, telle une membrane caduque, de la société occidentale avant qu'un monde nouveau ne voie le jour.

À chacun de se forger maintenant un code individuel, d'élaborer à son usage propre une exégèse du réel. Une part considérable de ce qui se dit (flux verbal que Mallarmé appelait le «reportage universel») est consacrée à cette description inlassable des images qui nous entourent, auxquelles nous sommes impitoyablement exposés et qui nous regardent bien plus que nous ne les regardons : est-ce hasard si l'on dit «l'œil» de la caméra? L'appauvrissement de l'imaginaire contemporain est ainsi compensé par le pullulement des images, dont il est par ailleurs sans doute le corollaire. On assiste en même temps à la naissance d'une catégorie d'information faite d'images paraphrasées, dans laquelle l'écriture (ou la parole) joue le rôle qui lui est assigné de façon emblématique dans la bande dessinée : celui d'une légende. Les événements d'une vie sont perçus de la même manière, tels une série d'images brutes auxquelles l'auteur dramatique tente de trouver un sens nouveau, une actualité. Ici, le passé tente de faire parler le présent.

la biographie, texte emprunté

À bien y penser, tout cela revient à dire que l'utilisation des éléments biographiques pour construire une pièce relèverait du *texte emprunté*², cette hybridation des genres dont la matrice semble être la notion d'écriture. On ne s'inspire plus du réel, on lui fait des emprunts dans la mesure où le réel aussi doit s'écrire pour advenir, où il n'existe que pour une conscience. Il faut préciser que ce n'est pas le théâtre seul qui

1. Joyce McDougall, *Théâtres du Je*, Paris, Gallimard, coll. «Connaissance de l'Inconscient», 1985.

2. Voir le numéro 53 de *Jeu*, qui a été consacré à la problématique du texte emprunté.

«La biographie dramatisée est d'autant plus persuasive qu'elle a recours à des événements qui ont vraiment eu lieu et qui ne nous demandent pas d'être vigilants quant à leur vraisemblance, puisque ce n'est jamais du même œil que nous regardons la fiction et le réel.» Gérard Poirier (James O'Neill) et Benoît Girard (Eugène O'Neill) dans *O'Neill d'Anne Legault*, création du Théâtre du Rideau Vert (mars 1990). Photo : Guy Dubois.



fait de plus en plus appel à la réalité pour nourrir sa production; les arts plastiques semblent connaître un développement semblable (ainsi du Pop art), et c'est plus directement tout ce qu'on a appelé la *littérature-document* qui relève du même phénomène³. En moins d'une décennie, toutes les grandes maisons d'édition, et d'autres moins grandes, se sont fait une obligation de créer une collection consacrée au «vécu» de tout un chacun. C'est à une espèce de course contre la montre que les éditeurs se livrent, comme s'il fallait archiver le monde avant qu'il ne disparaisse. Il y a je ne sais quel millénarisme dans cette activité de préservation, ou, plus exactement, de conservation (il est vrai que la planète Terre est en mauvaise santé...).

Évidemment, la technologie moderne a facilité les opérations de collecte de témoignages. Il est même désormais possible à des analphabètes de signer des livres qu'ils ont simplement dictés, mais qui ont souvent été réécrits pour fins de publication — car tout homme ne porte-t-il pas en soi la «forme entière de l'humaine condition», comme l'écrivait Montaigne? La mode des mémoires — et mémoires suppose que le signataire est, de préférence, un des grands de ce monde — semble révolue; les «témoignages» tendent à confirmer que dans la plus simple des destinées il y a un roman, voire des romans. Triomphe de la démocratie (ou de la démagogie), toute intimité semble digne d'attention, pourvu qu'elle dise la vérité, même cruelle, même insoutenable, mais nue et sans fard. Métamorphosé en texte, le réel se révèle proprement fabuleux.

rappel des artistes

Il faut donc faire parler le réel, lui donner sa légende. Et la vie d'un humain elle-même n'échappe guère à cet impératif; de loin, elle n'apparaît que comme une suite décousue d'instantanés, album de photos de famille livrées aux regards d'un étranger que ne guiderait aucun commentaire averti. Sans doute, la biographie d'individus célèbres, en particulier celle des hommes d'État et des artistes, apparaît-elle d'emblée comme *orientée* par la carrière à venir ou les futures œuvres, mais l'illusion ne consiste-t-elle pas ici (et c'est un leurre fréquent de la critique littéraire) à utiliser l'œuvre pour expliquer la vie, alors qu'on croit faire le contraire? Cette orientation souvent tenue pour une donnée, pour une sorte de prédestination, plutôt que pour la résultante de multiples et impondérables contingences, serait une première justification à l'emploi d'une vie de personnage célèbre comme matériau dramatique. Le succès ou la célébrité fait croire qu'il existe une finalité, peut-être

même une Providence; c'est un fil d'Ariane dans le labyrinthe confus des événements d'une vie, le privilège de certaines destinées exceptionnelles.

Mais, d'un tout autre point de vue, la biographie d'êtres considérés comme exceptionnels (ou excentriques) pourrait être interprétée comme une fuite devant le vertige si contemporain de l'uniformité, lorsque les individus, errant dans l'anonymat et l'indifférence des grandes agglomérations urbaines, se perçoivent comme le reflet d'un modèle unique que des miroirs parallèles multiplieraient à l'infini, jusqu'au vertige. Plus la vie quotidienne est standardisée, plus elle est aplatie par le rouleau compresseur du confort technologique, du prêt-à-porter, du *fast-food*, et plus généralisée est la

«Faire parler le réel, lui donner sa légende [...]» : Monique Mercure (Simone de Beauvoir) et Gabriel Gascon (Jean-Paul Sartre) dans *Tête à tête* (Café de la Place, 1986). Photo : André LeCoz.



3 . Philippe Lejeune, *Je est un autre*, Paris, Seuil, 1980.

hantise de se distinguer de l'uniformité, de la grisaille et de la masse. Mais qui ne voit aussitôt que le désir de se distinguer n'est plus très vite, à l'instar d'une contre-mode devenue de plus en plus envahissante, qu'une autre facette de l'uniformité universelle? La fascination de l'Unique jouerait ainsi à fond devant la vie dramatisée de l'artiste.

si van gogh savait...

Il y aurait quelque relation à établir entre cette tendance et le malaise actuel ressenti en général par les artistes. On le sait bien, les artistes vivent mal, et le succès d'un petit nombre cache malheureusement à la perception du public les difficultés de la majorité d'entre eux qui, tant bien que mal, vit surtout dans l'espoir de jours meilleurs (si Van Gogh savait ce que ses toiles valent de nos jours!...). L'histoire nous dit que leurs plus illustres devanciers n'ont échappé à l'uniformité qu'au prix de leur déclasserement, par la pauvreté, par la folie, par la souffrance; on ne saurait dire s'ils ont gagné à tout coup au change. Le comédien qui interprète le personnage d'un artiste parle de lui-même aussi, de sa condition sociale mal comprise; en ce sens, les pièces modernes centrées sur des biographies sont des pièces militantes, sinon polémiques. Et, de son côté, l'auteur de la pièce mériterait d'être considéré comme l'*actor*, «celui qui ajoute», et qui ajoute de lui-même, — fantasmes, désirs, préoccupations —, aux données premières de la vie qu'il prétend raconter de façon, croirait-on, plus ou moins neutre. De sorte que nous ne pouvons jamais être sûrs que ces pièces ne racontent que des événements entièrement passés.

Pour l'essentiel, elles nous rappellent que l'incompréhension de la société envers l'art (problème qui n'est que pour une part esthétique) et, en conséquence, à l'égard des artistes, est encore d'actualité; en évoquant les erreurs antérieures, elles constituent un avertissement de ne pas les répéter. Mais, dans cette société où la logique de l'argent est souveraine, le malaise ressenti par l'artiste (et par certains autres qui ont appris de Nietzsche que «l'art nous empêche de mourir de la vérité») renvoie au scandale toujours renouvelé de ceux qui rêvent et qui osent tout de même revendiquer leur part du réel... C'est pourquoi la question de l'art devrait être rattachée à l'un des problèmes fondamentaux de notre époque, celui de la liberté et des droits individuels face à une collectivité façonnée par les médias, eux-mêmes soumis aux lois du marché. Par ce biais, c'est la société qui est interrogée sur sa bonne conscience — ou sur sa mauvaise foi.

quand la vie se fait destin

À vrai dire, le théâtre a toujours eu partie liée avec la biographie, puisque c'est toujours autour d'un destin que l'action dramatique se noue. Sauf que le terme de biographie semble incongru pour des êtres de fiction; comme le veut l'étymologie, il n'est de biographie que du vivant, du réel. Mais le réel ne peut être admis dans la sphère de l'art qu'au prix de certains sacrifices révélateurs de la mentalité d'une époque. En transposant pour la scène les éléments nécessairement triés d'une biographie, le dramaturge doit transformer le grouillement incohérent, le «bruit et la fureur» de la vie, en destin, c'est-à-dire en ordre démonstratif qui décrit (ou trahit) l'auteur peut-être plus que son personnage. Cette mise en ordre est d'autant plus nécessaire qu'il paraît impossible de faire coïncider le temps de la représentation et le temps de toute une vie. Contrairement à une biographie écrite, qu'elle soit romancée ou non, qui accumule des brouilles pourvu qu'elles fassent «vrai», ce n'est pas le petit détail qui fait la force dramatique, mais la vérité des forces qui s'opposent dans le personnage principal⁴.

C'est pourquoi il paraîtrait plus exact de parler de portrait plutôt que de biographie pour qualifier le travail de transposition des éléments biographiques au théâtre. Entendons par portrait un

4. Georges Lukács, *le Roman historique*, Paris, Payot, 1972 (1956 pour le texte allemand original). Voir en particulier le chapitre II : «Roman historique et drame historique».

agencement de détails réalistes et vrais en soi, mais composés en vue d'obtenir un effet singulier voulu par l'artiste, que ce soit au moyen de couleurs, de formes ou de mots. Mais, alors que la biographie sous-entend une dynamique, un devenir dans le temps, le portrait donne l'individu «tel qu'en lui-même». D'où le caractère souvent statique des pièces tirées de biographies, dont l'action se confond avec un *long enfoncement dans l'entonnoir du destin, sans recours, sans secours*. C'est par là, par cette noirceur piégée, qu'elle s'apparente d'ailleurs à la tragédie; l'on pourrait même dire qu'il n'y a pas de biographies dramatisées heureuses, dans la mesure où leur objectif est justement de revendiquer pour l'artiste contemporain sa part du soleil au nom de tous ceux, et non des moindres, qui ne l'ont jamais obtenue par le passé.

thème ancien, pièces nouvelles

Quoi qu'il en soit de cette distinction entre portrait et biographie, la forme dramatique exige que soient élagués tous les temps morts, contingents ou triviaux, qui font notre inévitable quotidien. Déjà les bienséances classiques refusaient de montrer la part charnelle ou domestique du corps, à l'exception de sa capacité de produire la parole. La notion de «crise» autour de laquelle la tragédie classique s'est constituée rendait cette opération d'allègement à la fois nécessaire et vraisemblable, mais, du même coup, elle a rendu difficile, voire impossible, la dialectique de l'histoire et du destin

individuel, celle-là même que Shakespeare avait su illustrer de façon tout à fait remarquable sur la scène élisabéthaine. Les personnages du théâtre classique sont des individus illustres, pris dans un moment trop bref de leur existence pour qu'on puisse parler de biographie proprement dite, même si la crise était le moment où tout le passé cristallisait brusquement le caractère forgé par les années. Le moment de la crise était un point de fuite établi selon les lois d'une perspective où le psychologisme idéaliste triomphait, ignorant presque tout du poids de la chair et de l'histoire sociale.

Le drame élaboré par les théoriciens de la bourgeoisie ascendante du XVIII^e siècle, à commencer par le plus illustre d'entre eux, Diderot, a eu pour fonction essentielle, si l'on veut bien se placer sur un plan strictement dramatique, de liquider la notion de crise qui, tout en rendant possible la dramaturgie racinienne, avait étouffé peu à peu la tragédie en la déphasant du devenir social. Le corps retrouvait sa place sur scène et un nouveau réalisme pouvait naître⁵. Moins d'un siècle plus

Luce Guilbeault dans
la pièce de Jovette
Marchessault : *La terre est
trop courte*, Violette Leduc.
Photo : Anne de Guise.



5. Sur cette question, voir l'ouvrage fondamental d'Erich Auerbach, *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, coll. «Tel», 1968 (1946 pour l'édition originale allemande).

tard, en même temps que la vogue de l'autobiographie et des mémoires que la Révolution française semble avoir lancée, le mélange des genres préconisé par les Romantiques comme étant le véritable équivalent de la vie (où, dit-on, rires et larmes se succèdent ou se mêlent), devait ensuite permettre d'utiliser les faits divers ou la vie brute comme matériau premier au théâtre, sans qu'il fût nécessaire de recourir à des destins particulièrement illustres : victoire d'une esthétique qui voulait appliquer les principes démocratiques récemment acquis à la littérature. Un des premiers produits intéressants de cette nouvelle dramaturgie est le *Chatterton* (1835) d'Alfred de Vigny, qui met en scène un jeune artiste besogneux (est-ce tout à fait un hasard?) qui ne réussit pas à trouver sa place dans la nouvelle société capitaliste et industrialisée. Le vrai Thomas Chatterton s'était suicidé en 1770, à l'âge de dix-huit ans.

La biographie dramatisée est donc un thème ancien qui continue de faire fortune dans d'autres contextes, comme le démontre encore la tendance récente du théâtre québécois. Cela nous rappelle que la notion de progrès est nulle et non avenue quand il est question d'art; c'est seulement un recommencement toujours nouveau. S'il est encore trop tôt pour préciser la manière dont cette forme neuve qu'est la biographie va s'inscrire dans les courants dramatiques actuels, on pourrait tout de même hasarder l'hypothèse qu'il s'agit d'unurgeon de ce néo-romantisme fin de siècle qui, ça et là, flotte dans l'air.

alexandre lazaridès



Benoît Girard (Pitou) et
Françoise Faucher (Sarah
Bernhardt) dans *Sarah et
le cri de la langouste*
(Café de la Place, 1986).
Photo : André LeCoz.