

## Fausse fiction en l'honneur de Marie Dorval

Pierre Popovic

Numéro 80, 1996

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/26891ac>

[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

Popovic, P. (1996). Fausse fiction en l'honneur de Marie Dorval. *Jeu*, (80), 166–168.

Pierre Popovic

## Fausse fiction en l'honneur de Marie Dorval

Tout, tout a été dit sur les rapports entre la littérature et le théâtre : que la littérature a longtemps tenu le théâtre pour une région colonisée qu'elle pouvait intégrer à sa guise à son histoire sous le couvert de rubriques et d'emblèmes tels « morceaux choisis », « Classiques Larousse », « œuvres théâtrales complètes » ; que le théâtre a voulu se dépendre de ce joug en retrouvant les bonheurs du geste, du corps en mouvement, de l'interpénétration des techniques et des arts ; que le théâtre est avant tout un art de la performance inscrit dans un cadre pragmatique spécifique, puisqu'il se soutient d'un jeu dont l'essence même est de se produire *in presentia* en fonction d'un lieu, d'une régie, d'une logistique, d'un public, de circonstances matérielles précises ; que la littérarité du théâtre est un leurre, ce qui est d'autant moins surprenant que la littérarité du texte dit littéraire est elle-même très problématique ; que les alliés sémiotiques « naturels » du théâtre ne sont pas du côté de l'écriture, mais du côté de tous les arts de l'image et du spectacle en prise directe (du mime au cinéma en passant par la peinture et la vidéo) ; que le théâtre est désormais en concurrence et en relation avec des industries culturelles autrement plus puissantes que le marché de l'édition littéraire ; que le théâtre scolaire, dans une visée pédagogique qui l'honore mais qu'il saccage souvent, est un refuge idoine pour la réduplication infinie des pièces dites du répertoire, et qu'il vaut mieux cela que rien du tout, compte tenu du fait que les représentations théâtrales vues durant la scolarité sont pour la très grosse majorité des élèves les seules expériences du genre qu'ils connaîtront dans leur vie ; que rejouer un texte de théâtre consacré par l'Institution littéraire n'a de sens que si les concepteurs de la pièce et, au premier chef, le metteur en scène, ont à l'endroit de ce texte un point de vue à faire valoir, une relecture critique à proposer, une réinvention dynamique à assumer ; que les rapports entre texte et représentation ne sont en aucun cas à indexer sous les étiquettes de l'imitation ou de la reproduction servile, lesquelles témoignent d'une vision idéologiquement marquée de l'activité créatrice, mais qu'ils sont à penser selon un paradigme du changement et de la transformation ; que le théâtre jouit au sein de l'Institution littéraire d'une autonomie relative, même s'il est obvie que, dans son fonctionnement global, le champ théâtral reconduit la logique même de cette Institution et conforte les procédures les plus banales de la légitimité culturelle ; que le texte a été depuis une bonne trentaine d'années l'un des objets du théâtre qui a été le plus soumis à la question, puisqu'il fallait le « brûler » (Dario Fo), le tenir pour un point de départ fascinant (Grotowski), l'obtenir par cumulation vectorielle d'improvisations tâtonnantes (Mnouchkine), le prendre pour un accessoire parmi d'autres (Kantor), le savoir et le vouloir transitoire (Gatti), en abolir la toute

puissance du verbe (Beck, Malina), y faire retour (Brook) ; etc. Tout a été dit sur les rapports entre la littérature et le théâtre.

*M*ais il reste qu'il faut imaginer Marie Dorval durant la journée du 12 février 1835. Au soir de ce jour-là aura lieu la première de Chatterton. Et Marie sait qu'elle tient le sort de la pièce au bout de ses lèvres et au creux de son corps, que tout se jouera dans quelques intonations de voix et dans quelques gestes qu'il faudra donner en conjuguant la passion d'un cheval fou et l'exactitude d'un géomètre. Et rien n'a été simple au cours des répétitions. Les Comédiens-Français ne voulaient pas d'elle, car elle venait d'une autre école que la leur, celle du boulevard. Ils l'avaient snobée au cours des répétitions.



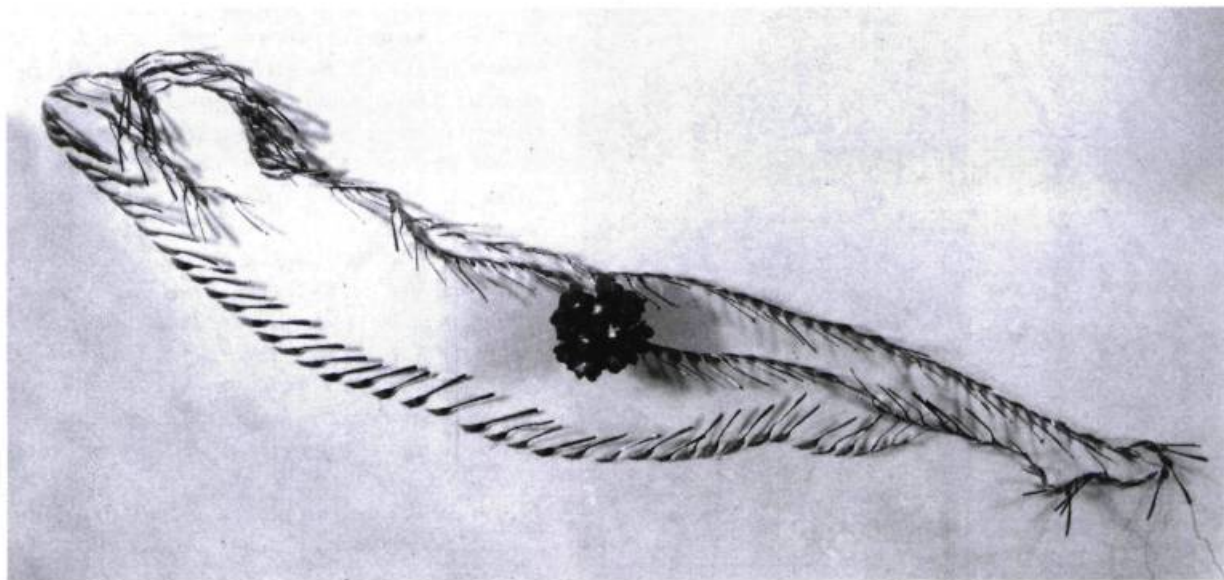
Alberto Giacometti,  
*Femme debout au  
bouquet de fleurs*, 1950.  
Plâtre peint, 21 x 5 x  
8 cm. Paris, Collection  
M. et M<sup>me</sup> Adrien  
Maeght. Photo tirée de  
*Alberto Giacometti et  
Tahar Ben Jelloun*, Paris,  
Flohic éditions, coll.  
« XX<sup>e</sup> siècle », 1991,  
p. 41.

L'ambiance avait été à ce point détestable que les derniers jeux de scène n'avaient même pas été répétés. C'était là pourtant que la pièce atteignait son plus haut point d'incandescence, dans la scène 8 de l'acte III très précisément, lorsque Chatterton et Kitty Bell sont réunis pour la dernière fois, qu'il déchire ses poèmes devant elle, qu'il est en train de mourir devant elle. Face à la morgue des autres comédiens, Marie a souvent eu envie de tout laisser tomber. Mais on a sa fierté quand on est comédienne, et puis, ce sont les mots de son amant qu'elle va donner ce soir-là, ce sont peut-être les mots mêmes de leur amour. Alors, elle s'est préparée minutieusement. Depuis le matin, elle fait et refait tous les gestes de son rituel des jours de grande première. Elle s'est levée tard, a déjeuné et pris le thé dans la vaisselle des grandes occasions, est allée doucement marcher sur les chemins de ses plus belles promenades dans Paris, a écouté sa voix du mieux qu'elle a pu et a déjà commencé intérieurement à la poser au ton, à la hauteur, à la force et au timbre qu'il faudra. Elle a pris de l'air à pleins poumons, a calmé son corps à la chaleur. Elle a laissé revenir le texte plusieurs fois en elle, sans jamais vraiment solliciter volontairement la mémoire. Elle sait d'instinct qu'un texte est avant tout fait de rythme et non de mots, que donner un texte n'est pas une question de diction mais qu'il s'agit de l'union intime d'un corps, d'une respiration et d'une musique. Elle a d'ailleurs choisi la

musique qu'elle veut entendre durant tout cet après-midi, la musique qui lui donnera le battement de son jeu. Soyons anachronique mais, par rapport au sens de cette courte fiction, à peine : ce sera « *La mamma morta* », un extrait de l'opéra Andrea Chenier, d'Umberto Giordano, chanté par la Callas. Et durant que la voix de la diva relance et relance encore cette mélodie funèbre, Marie s'abandonne, laisse sa pensée devenir libre pour penser à la pièce d'une autre façon. Non plus en raison de la représentation à faire, mais en



raison d'une signification plus forte, plus essentielle, plus personnelle à lui donner. C'est dans de semblables moments qu'une comédienne trouve sa lecture. Les personnages se sont mis à vivre devant ses yeux. Elle voit Chatterton déchirer ses poèmes et le cœur de Kitty se déchirer lui aussi à mesure. Comment ? Est-ce là tout ce que le théâtre peut montrer de la littérature ? Si l'on excepte le gros comique tiré de Trissotin et de quelques autres, ce serait donc cela, la seule façon moderne de parler de la littérature au théâtre, dire et redire : la littérature se meurt, la littérature est morte. Marie décide alors de son dernier jeu de scène : elle se précipitera sur les bouts de poèmes déchirés, cherchera à les recueillir tous, à se les coller sur le visage, sur les yeux, sur la peau, sur le corps, comme si Kitty pouvait ainsi les ranimer, les retenir à la vie, les sauver de la fureur assassine, comme si le théâtre allait pouvoir dire un jour, plus tard, elle ne sait quand, que l'écriture peut faire partie de la vie, simplement, librement, comme si le théâtre allait pouvoir mettre sur scène un jour, plus tard, elle ne sait quand, un homme ou une femme en train d'écrire qui ne soit ni ridicule, ni folklorique, ni mort. ◆



Paméla Landry,  
*les Trois Grâces* (extrait),  
1995-1996. 150  
fourchettes, 12 roses  
artificielles illuminées,  
2,4 x 1,4 m.  
Photo de l'artiste.