

Angélique BRUNO

Isabelle Daccord :
Les Rats, les roses

Analyse et réflexions

Production Théâtre des Osse

I. Introduction

Le mot est la petite portion visible de tout un univers. Isabelle Daccord, auteure dramatique contemporaine, nous dévoile à travers sa pièce *Les Rats, les roses* un univers peuplé de personnages à l'allure anodine, mais emprisonnés à l'intérieur d'un grand mystère : la vie. La scène devient alors un lieu où "l'invisible" apparaît, et nous prenons conscience que la vie échappe à nos sens. Chez Magritte, la théâtralité naît de la rencontre de l'espace dramatique et de l'espace réel. Les espaces chez Chirico sont des silences insolites. Alors que l'espace théâtral chez Isabelle Daccord est une savante métaphore de l'existence où monde des conventions et monde des émotions cohabitent sur une structure délicate : l'humaine nature. La scène est un espace réel où se donnent à voir des images. Lieu des métaphores, lieu des ambiguïtés, de la multiplicité des sens possibles, donc lieu privilégié de la libération des fantasmes. Sur un mur, quatre personnages sont confrontés à leurs peurs, à leurs inhibitions, à leur véritable être. Qui sont-ils? Où vont-ils? Métaphysique, *Les Rats, les roses* évoque le traditionnel parcours d'un héros de notre temps : ni combat contre des monstres aquatiques, ni action romanesque, mais un duel où s'affrontent la recherche d'une véritable identité et la société imposant un statu-quo. Contrairement au théâtre de Beckett, où l'insolite est immédiatement présent dans le seul fait d'exister et dans la prise de conscience de l'existence, celui d'Isabelle Daccord *déréalise* le réel qui devient transcription directe de l'imaginaire afin de mettre en image le désir, compromis entre besoin et censure.

II. Aperçu historique du théâtre au XX^{ème} siècle

Il est difficile d'élaguer une période telle que le XX^{ème} siècle, aussi riche en événements politiques, sociaux et humains. Mais si l'on observe attentivement son évolution historique, on remarque que le théâtre reflète, consciemment ou inconsciemment, les interrogations d'une société en perpétuel changement.

Au début du XX^{ème} siècle, le théâtre français sort de l'isolationnisme et s'ouvre aux influences étrangères : les théâtres orientaux et l'expressionnisme. Sur la scène française, les problèmes de l'illusion et des rapports du théâtre au réel se posent en termes nouveaux. Parallèlement, le lieu théâtral se transforme, ce qui modifie la conception illusionniste de la scène. Le théâtre revient de loin, mais il est de nouveau parmi nous : après la Grande Guerre, Jacques Copeau ouvre la salle intime du Vieux-Colombier; au cours des années 30, Giraudoux lui redonne un langage. Cette rénovation théâtrale amorcée en Europe dès la fin du XIX^{ème} siècle se conjugue avec les efforts d'intellectuels du théâtre étranger : Stanislavsky à Moscou, Reinhardt à Berlin, l'Anglais Gordon Craig, le Suisse Adolphe Appia et, en France, Antoine et Lugné-Poe. A travers cette métamorphose, le théâtre français a connu une des périodes les plus riches de son histoire. Au cours d'un demi-siècle, il s'est décentralisé. Son public n'est pas celui d'autrefois, parisien, mondain, bourgeois, mais il se compose de toutes les couches de la société : bref, le théâtre devient populaire.

Le théâtre d'aujourd'hui ne se conçoit pas uniquement en relation avec une activité littéraire; il se conçoit comme un "média" et se situe en-dehors de l'espace littéraire. Le "directeur-metteur en scène" est devenu le personnage clé du théâtre contemporain. Pour la première fois depuis l'époque médiévale, la mise en scène d'une pièce a plus d'importance que le texte lui-même et il n'est donc plus possible d'étudier ce théâtre uniquement du point de vue littéraire.

Plusieurs facteurs ont joué dans cette transformation du théâtre; entre autres un petit groupe de dramaturges, sans doute en accord avec la sensibilité du moment, refuse les techniques dramatiques et les thèmes de ses prédécesseurs et crée de nouvelles formes d'expressions dramatiques : un "nouveau théâtre" qui exige des techniques renouvelées de mise en scène. Le théâtre contemporain se rapproche alors de la dramaturgie "orientale" dans son désir de faire du théâtre un spectacle complet, où la musique, la danse, le chant auraient autant d'importance que la parole. En ce sens, l'expressionnisme, mouvement artistique suédois et allemand, situé approximativement entre 1890 et 1920, a joué, lui aussi, un rôle

capital dans le théâtre français. Ce qui apparaît novateur dans cette dramaturgie, c'est son désir d'explorer l'inconscient et l'abandon des trois unités, piliers incontournables du théâtre dit "classique".

Tandis que les théâtres orientaux et l'expressionnisme révèlent à la France de nouvelles formes dramatiques, l'architecture théâtrale, de son côté, bouleverse les rapports acteurs-spectateurs et la nature de l'illusion. A chaque époque correspond un type de lieu déterminé par les nécessités d'une dramaturgie : le théâtre antique, le théâtre médiéval, le théâtre élisabéthain, les théâtres orientaux disposent chacun d'une structure architecturale propre. Le lieu théâtral se compose toujours de deux espaces, l'un consacré aux spectateurs, l'autre réservé au jeu. Ceci dit, ces transformations du lieu théâtral font prendre conscience que le réalisme n'est qu'une convention, un des codes possibles dans lesquels on peut transcrire la réalité. C'est ce qui a permis l'éclosion de pièces novatrices.

Après le naturalisme et le symbolisme surviennent les grandes créations : Claudel et Jarry écrivent presque en même temps leur première pièce, *Tête d'or* en 1890 et *Ubu roi* en 1896, rompant définitivement avec la tradition. Cette transformation simultanée de l'espace scénique et du personnage bouleverse la nature de l'illusion. Le théâtre ne cherche plus à reproduire la réalité, pas plus qu'il ne donne l'image d'un ailleurs de rêve. Jarry représente crûment et de façon burlesque la condition humaine. Nourris de Freud, les surréalistes sont de leur côté très attentifs à leurs rêves, en notent les traces mnésiques dans leurs poèmes comme dans leurs fantaisies dramatiques. Privilégiant la "surréalité" et donnant libre cours à leur imagination, ils abolissent l'opposition entre rêve et réalité. Dans *Le Manifeste du Surréalisme* (1924 et 1930), André Breton fait l'éloge de l'imagination, de la folie et du freudisme. Ces auteurs dramatiques créent une forme d'illusion nouvelle. Au lieu d'imposer comme vrai ce qui est représenté, ils donnent aux spectateurs le sentiment que leur pièce n'est qu'un énorme canular. Ce théâtre ne repose plus sur l'adhésion du spectateur et se heurte à l'incompréhension générale. Comme l'expressionnisme, auquel il succède, il reflète la problématique de ce début du XX^{ème} siècle, préoccupé par la découverte du monde irrationnel. Ces deux mouvements ont débarrassé la dramaturgie de la notion d'unité, principe d'ordre incompatible avec l'exploration de l'inconscient.

La découverte du théâtre oriental, son adhésion éclair au surréalisme ont marqué Antonin Artaud. Dans *Le Théâtre et son double* (1938), il témoigne de sa longue expérience d'acteur et de metteur en scène, acquise au "Théâtre Alfred Jarry", fondé en 1920 avec Vitrac et Robert Aron. Ce titre est un hommage à celui qu'il considère comme son précurseur. Artaud rompt avec toutes les conceptions théâtrales traditionnelles. Selon lui, le théâtre

occidental s'est "pétrifié" et, pour se renouveler, doit revenir à ses sources, non pas la source grecque, mais le théâtre cérémonial de l'Orient. Pour Artaud, l'Occidental refuse d'entrer en contact avec les forces obscures et violentes de la vie. Il les refuse, s'aveugle et s'exile d'une part de lui-même. Le théâtre oriental, au contraire, les déchaîne chez le spectateur, afin de les exorciser. Il désire inventer un langage spécifiquement théâtral, destiné aux sens et indépendant de la parole, un langage créé par la musique, la danse, la pantomime, et même le décor. La parole doit se faire rythme, incantation, cri. L'action doit atteindre directement la sensibilité des spectateurs, afin de déchaîner jusqu'au paroxysme des états primitifs refoulés : l'érotisme, la peur, etc. Les réalisations théâtrales d'Artaud n'ont laissé qu'une trace fugitive, mais ses théories dramaturgiques ont joué un rôle capital dans l'évolution du théâtre des années 1950. Certains lui ont emprunté sa conception du théâtre complet, d'autres sa théorie de la cruauté, d'autres encore son refus du théâtre de texte.

A l'opposé de la conception "destruction-renaissance" du théâtre d'Artaud, Bertolt Brecht conçoit le théâtre comme une tribune. Pour faire réfléchir le public, il veut détruire l'illusion, car elle endort l'esprit critique. En faisant croire à la réalité des événements représentés, un tel théâtre exerce sur le public une fonction hypnotique, amenant le spectateur à s'identifier au héros. Afin de produire un phénomène de "distanciation" entre le spectateur et le spectacle, Brecht prône un théâtre "épique" : alors que le théâtre d'illusion tente de recréer un faux présent, le théâtre épique, strictement historique, rappelle constamment au public qu'il n'assiste qu'à un exposé d'événements passés. Pour Brecht, ce ne sont pas tant les personnages qui importent, mais les rapports qui les unissent et les opposent, l'histoire dans laquelle ils sont engagés. L'individu a perdu son rôle d'épicentre. Le "gestus", c'est-à-dire la conduite des personnages les uns envers les autres, est devenu l'unité de base de ce théâtre. La mission du théâtre consiste, pour lui marxiste, à faire comprendre au public la nature du contexte social qui est le sien, et sa propre responsabilité, de sorte que, une fois les portes du théâtre franchies, il soit porté à la réflexion, puis à l'action. Démystificateur, souvent satirique, le texte reprend sa position centrale mais remplit une autre fonction. Il schématise et mime sur scène ce qui est susceptible d'inciter le public à juger, non la pièce, mais la réalité dont elle est figuration; et, comme Artaud, Brecht rejette la confusion de l'acteur avec le personnage.

Théâtre de la cruauté, théâtre épique, telles sont les deux orientations maîtresses de la dramaturgie lorsque les premières pièces d'avant-garde paraissent, autour des années cinquante.

Au lendemain de la Deuxième Guerre mondiale, de 1947 à 1953, se révèlent à Paris, dans les petits théâtres de la rive gauche, les auteurs dramatiques qui, sans éclat, vont révolutionner la scène européenne : Genet, Ionesco, Adamov et Beckett. Le public découvre l'existence de Jean Genet grâce à la mise en scène des *Bonnes* par Louis Jouvet, en 1947. Malgré un scandale causé par la violence et l'érotisme de la pièce, l'oeuvre ne fait pas grand bruit. En décembre 1949, *La Cantatrice chauve* de Ionesco surprend par son apparente incohérence, mais, considérée comme un canular, elle n'attire pas grand public. En janvier 1953, Roger Blin met en scène *En attendant Godot* de Beckett. La pièce jouit d'un succès quasi immédiat. La célébrité rapide de Beckett attire l'attention du public français sur les autres auteurs dramatiques d'avant-garde. En juin 1959, le *Discours sur l'avant-garde* que prononce Ionesco consacre l'existence de ce nouveau théâtre, dont la célébrité va très vite s'imposer à l'étranger. Vingt ans après la création des premières pièces, deux de ces dramaturges voient leur génie officiellement reconnu : en 1969, Beckett reçoit le Prix Nobel; l'année suivante, Ionesco entre à l'Académie française.

Ce théâtre de "rupture" qui s'impose entre 1951 et 1955 est connu sous les labels les plus divers : a-théâtre, anti-théâtre, théâtre de l'absurde, théâtre expérimental, métathéâtre, théâtre de dérision, etc. Cette nouvelle forme dramatique fondée sur une utilisation renouvelée de la scène met en avant le rôle du langage et la nature de l'action; à côté d'eux, Jean Genet et Jean Tardieu essayent d'autres voies. Les nouveaux dramaturges ont en commun certains traits spécifiques : ils dissocient les paroles des gestes, les mots de leur sens, le dialogue de la situation. La parodie, la satire, l'ironie affleurent. L'action est subie par les personnages et disparaît de la scène. La pièce repose sur la circulation verbale dans une situation sans modification ou sur la désintégration des personnages. Le décor, les objets, comme dans les théâtres expressionnistes allemands, traduisent le plus souvent des états psychologiques mal refoulés. Aucun "sens", aucune "interprétation" du jeu ne sont donnés.

Chacun de ces auteurs va suivre une voie différente : Beckett vers une réduction toujours plus grande des éléments du drame, Ionesco vers l'élargissement de ses thèmes et du cadre de sa dramaturgie. Héritiers de Jarry et des surréalistes, ils cultivent l'insolite, introduisant l'incohérence dans le langage. Nourris de Freud et marqués par les expressionnistes, ils mettent en scène un personnage profondément divisé. Lecteurs enthousiastes d'Artaud, eux qui sont fascinés par les théâtres orientaux et attentifs aux audaces des metteurs en scène, ils vont donner au corps et à l'espace scénique un rôle de premier plan.

La modernité de ce théâtre des années 1950-1970, ainsi que sa dimension philosophique, dégagent la forme la plus profonde d'aliénation, celle de l'être au langage : celle-ci constitue la structure même de la psyché dans son accès au symbolique, car l'homme ne peut se reconnaître que dans le langage. Hantés par l'effondrement de la parole, ces dramaturges ont été amenés à saisir leurs personnages ailleurs que dans son discours. Le corps est devenu le sujet de la pièce, lui qui n'était antérieurement qu'un médiateur, émetteur d'une voix, support du costume. L'espace prolonge alors le corps et ne fait qu'un avec lui.

Enfin, après 1968, une nouvelle tendance artistique veut assimiler le théâtre à une action, un événement : le "happening" remplace le texte de l'auteur soit par un assemblage; soit par le "travail collectif" d'une troupe qui crée son propre script, engageant le public à y participer. Ce qui importe ici, c'est la production et l'effet de spontanéité. Ce théâtre aurait dû sortir transformé de ce délire de participation, de cette décharge de spontanéité. En un temps où l'avant-garde prétend provoquer par le happening la mort et la naissance du théâtre, elle esquisse un nouveau type de rapports sociaux, un nouveau style de vie et de nouvelles possibilités d'existences. Pourtant, par sa manifestation explosive, ce nouveau "genre" théâtral justifie et disqualifie le happening.

Ainsi, il apparaît clairement qu'il n'y a plus un théâtre, mais des théâtres, ni un public, mais des publics. Aucun schéma simple (théâtres : traditionnel, d'avant-garde, bourgeois, de contestation, littéraire, théâtre-événement) ne rend compte de l'immense diversité des oeuvres dramatiques qui sont apparues ces cinquante dernières années. Il est cependant indubitable qu'aujourd'hui la situation dont se plaignait Copeau en 1920 réapparaît : l'absence d'auteurs nouveaux. La vie du théâtre serait-elle finalement liée avant tout à la vie littéraire?

III. Isabelle Daccord : présentation de l’auteure

Née en 1966, Isabelle Daccord vit en Suisse, dans le canton de Fribourg. Durant quatre ans, elle étudie la photographie à l’Ecole d’arts appliqués de Vevey. Après sa formation, elle travaille comme photographe, puis comme journaliste à *La Gruyère*, journal du sud du canton de Fribourg.

Très tôt, Isabelle Daccord est consacrée auteure dramatique pour sa deuxième pièce *Le Grabe*, créée par le Théâtre des Osses, dans une mise en scène de Gisèle Sallin. Ayant emporté un vif succès, *Le Grabe* part en tournée à Lausanne et dans la Suisse romande. En outre, ce texte est édité par “L’Age d’Homme”, dans la collection *Théâtre suisse* (traduction en allemand par Yla Margrit von Dach). En 1997, *J’ai pas pleuré* est créé à Lausanne par Véronique Montel, dans une mise en scène de Martine Pachoud.

En 1998, Isabelle Daccord prend la décision de se consacrer à “plein temps” à l’écriture (avec des parenthèses accordées à la photographie). En janvier 2000, *Ulysse* (pièce pour enfants) est créé à Genève par le Théâtre Am Stram Gram, dans une mise en scène de Gisèle Sallin. Il s’agit du premier travail né de cet engagement d’écriture théâtrale.

De janvier à juin 2000, Isabelle Daccord a l’opportunité d’être “auteur à résidence” à la Comédie de Genève : de cette aventure dramatique va naître une commande d’un lever de rideau qui s’intitule *L’Arracheur de têtes* (pièce en 1 acte pour une douzaine d’acteurs).

Cependant, comme le révèle poétiquement l’auteure, son oeuvre se conjugue avec d’autres pièces “dans le tiroir” : *Amouritude*, pièce pour une dizaine d’acteurs; *Quand je serai enceinte ce sera elle*, courte pièce pour une adolescente et une femme; *Asa*, grosse pièce pour une quinzaine d’acteurs; *Le Brouillard (Nisa)*, courte pièce pour cinq acteurs et *La Montagne de ciel*, grosse pièce pour une vingtaine d’acteurs.

L’été 2000 voit se conclure sa commande du Théâtre des Osses *Les Rats, les roses*, pièce qui est née après *Le Grabe* en 1995.

Auteure dramatique, de l’“ici” et du “maintenant”, cet écrivain prolifique se projette déjà dans une autre aventure où les mots et les corps prennent forme : ses projets immédiats sont au nombre de deux. Le premier est une deuxième pièce pour enfants, et le second un livret d’opéra.

Isabelle Daccord donne ainsi ses lettres de noblesse à un genre littéraire, à la fois difficile et déroutant, en se livrant à un travail d'écriture pour que le public redécouvre la vertu et la nécessité d'une telle pratique du théâtre.

IV. Pièce

Les Rats, les roses confie à l'espace un rôle primordial. Comme dans une chorégraphie, les "déplacements" des personnages, leurs gestes, leurs voix dessinent leurs relations, antérieurement exprimées par leur chant.

Cinq personnages se trouvent sur scène : Soprano, Gourgandine, Scélérat, Méloé et la Vieillesse (ou Le Jardinier). Un seul lieu symbolise simultanément deux univers : un mur et un "parterre" de roses. Enfin, la pièce contient des rythmes chantés selon un quintette :

- deux violons (1^{er} Soprano, 2^{ème} Gourgandine)
- deux alti (Scélérat et Méloé)
- violoncelle ou contrebasse (la Vieillesse)

Les Rats, les roses peut se résumer à une intrigue anodine, brutalement simple, mais évoquant implicitement la fatale question du : *qui sommes-nous?*

4.1 Résumé

Ils sont deux filles et deux garçons. Deux plus deux égal quatre, perchés sur un mur. Si Soprano n'a qu'un rêve - fouler la terre - les trois autres la dissuadent de quitter le haut du mur. Il semblerait que des rats d'égout (ah! Les rats, les rats!) rôdent sous le sol et seraient prêts à croquer sauvagement le premier orteil venu. La preuve : les roses au parterre meurent à petit feu... Qui, sinon les rats, pourraient dévorer leurs racines?

Le Jardinier, dit "le rat" (ou la Vieillesse) a les pieds sur terre. Il soigne les roses. D'un oeil distrait, il supervise le tintouin et les acrobaties, tant physiques que verbales, des quatre du mur qui se concentrent pour ne pas tomber. L'un d'entre eux aura-t-il assez de courage pour quitter le mur et marcher sur le sol? Oui, et ce sera Soprano, celle qui chante le mieux!

4.2 Les Personnages

Les Rats, les roses d'Isabelle Daccord transfère son énergie sur les mots (langage parlé et chanté), en dissolvant au profit de leur dynamisme l'identité des personnages : on imite alors un autre réel en se plaçant au moment premier de son surgissement, avant qu'il n'ait reçu sa forme de la raison, de l'histoire ou de la société. On produit alors une "autre" théâtralité, purement sensorielle et ludique. Le public doit accepter cette forme de mimésis pour déployer, dans un espace indéfini, le jeu du verbe, de l'idée et des images.

L'image, ici, est donnée comme un instrument de connaissance et les personnages comme l'émanation des forces primordiales qui animent les hommes : leur nom même indique qu'ils sont dressés dans les registres de l'imaginaire.

Méloé

selon le dictionnaire, *méloé* désigne "un insecte vésicant (coléoptère), noir ou bleu, à élytres très courts". Ce personnage incarne une figure sombre, noire. A la fois sinistre et tristement tragique, il mène le jeu : Méloé revendique le droit de donner des noms aux autres protagonistes (Scélérat et Gourgandine), alors que Soprano, elle, se nomme toute seule. Incarnant le pouvoir, l'omnipotence, il ne change nullement d'attitude du début à la fin. Obsédé par la mort, il invente les "rats", monstres dévorant les roses. Selon lui, il vaut mieux rester sur le mur que se faire bouffer par ces bêtes. Cynique, rusé, Méloé possède le pouvoir du rire, c'est-à-dire celui de déclencher l'hilarité au moment où l'angoisse pointe son nez. C'est à travers la peur qu'il domine les autres.

Gourgandine : reine de la question ouverte

selon *Le Robert*, *gourgandine* signifie "catin", "prostituée", alors que l'auteure la décrit comme une personne un peu naïve, un peu nunuche. Gourgandine dévoile son innocence à travers un langage ingénu : durant la pièce, ce protagoniste exprime par ignorance des choses simples que tout le monde sait. Elle symbolise le clown rouge; en ce sens, elle possède également un pouvoir comique à l'instar de Méloé (ces deux personnages reproduisent le couple mythique du cirque). Toujours à fleur de peau, son état émotionnel correspond à un enfant de 3-4 ans (la raison de ses perpétuelles questions). Sa naïveté dérange, car sa candeur connote un désir absolu d'être aimé. Grâce à sa présence, l'intrigue

avance, le moteur de l'action se met en marche. Lorsqu'elle tombe du mur et atterrit sur le parterre de roses, Gourgandine est submergée par des émotions inconnues. Elle s'en défend en rejoignant les autres.

Scélérat

incarnant l'intellectuel, il symbolise, d'une certaine manière le mythe de don Quichotte; ce dernier se battait contre des moulins, alors que Scélérat ne s'engage dans aucune action. Il découvre les roses et en tombe amoureux. Cependant, il ne les touche jamais et désire encore moins s'approcher d'elles. Ce personnage incarne l'incapacité profonde à rejoindre ses désirs. Impuissant, il n'a pas la force intérieure de descendre du mur. Il aimerait évoluer, changer, mais il ne peut simplement pas. Même mortes, il adore profondément ses roses et son désir se transforme alors en passion morbide. Isabelle Daccord décrit ce personnage comme un "terroriste", c'est-à-dire que par son désir d'aimer les roses (univers inconnu, peut-être dangereux!), les trois autres personnages sont annihilés par la peur. Conscient de son attirance, de sa flamme, il ne fera jamais le pas : il reste ainsi dans l'idéal de son rêve d'amour. Il n'est pas dans l'action, mais dans le discours.

Soprano

Soprano est le seul personnage qui se nomme lui-même. En ce sens, cette figure féminine possède la notion de sa propre identité, c'est-à-dire qu'elle reconnaît son mal-être et recherche une solution. Elle ne désire pas de compromis, et décide de pénétrer physiquement dans la sphère inconnue des roses. Parce qu'elle tombe amoureuse du Jardinier (ou la Vieillesse), elle peut bouleverser son existence présente en descendant du mur. Ce choc émotionnel amoureux lui permet de se métamorphoser intimement, d'évoluer. C'est pourquoi, elle détient la capacité de se mouvoir, d'être confrontée à elle-même. Aux antipodes de Méloé, Soprano incarne la volonté absolue de troquer son ancienne vie morose pour une existence proche de son être véritable. Ceci l'oblige à déplacer ses limites, ses barrières, ses peurs. A la fin de la pièce, elle devient l'unique personnage qui découvre sa propre identité, sa propre vérité.

Le Jardinier

contrairement aux habitants du mur (sauf Soprano), le Jardinier s'exprime à travers le chant : celui-ci incarne une liberté première, une vibration profonde, impalpable. Selon Isabelle Daccord, les émotions naissent, se transmettent et passent par le chant; partant du ventre, il incarne le premier souffle, c'est-à-dire la vie. A travers une mélodie, on retrouve d'une certaine manière cette liberté perdue. Le personnage du Jardinier rythme la pièce, cadence l'écoulement de la clepsydre des quatre personnages du mur. Il possède encore ce pouvoir du "temps" que les autres protagonistes ont perdu. Le Jardinier incarne alors une force intérieure, liée à une forme de sagesse profonde. Il provoque les modifications intimes des habitants du mur, et la seule qui soit bouleversée par cette approche est Soprano. Gisèle Sallin entrevoit dans le personnage du Jardinier un rat, alors que pour Isabelle Daccord les rats n'existent pas en tant que tels mais représentent la capacité de régénérescence des roses.

Si le théâtre est le double de la vie, il s'ensuit que la vie est réciproquement le double du théâtre. Mais il arrive tout autre chose ici que la réconciliation recherchée par la métaphore de la vie et de l'esprit : le conflit inexpiable du "bien" et du "mal", en tenant compte du fait que cet univers ne représente pas un monde manichéen. Cet antagonisme surgit pour démasquer le sacré qui y éclate sans voile. Le drame essentiel, c'est l'inachèvement du monde, dont le premier signe est la séparation déchirante du corps et de l'esprit.

V. Monde des “conventions”, monde des “émotions”

C'est donc à tous les niveaux que se situe, au théâtre, la déréalisation, avec ses pièges, ses articulations, ses démarches, ses déplacements, ses surgissements ou son humour. Que ce soit dans le théâtre réaliste, ou psychologique, ou épique ou dans le théâtre qui se donne pour onirique, l'insolite obscurément présent, ou au contraire, clairement énoncé, est le fait théâtral même.

Les Rats, les roses met en scène une problématique existentielle, voire métaphysique, celle de rejoindre son rêve afin de donner un sens à sa vie. Il serait donc judicieux de tirer un parallèle avec le début du roman de Beckett *L'Innommable* :

Où maintenant? Quand maintenant? Qui maintenant? Sans me le demander. Dire Je. Sans le penser. Appeler ça des questions, des hypothèses. Aller de l'avant, appeler ça aller, appeler ça de l'avant [...]¹.

Perpétuelles questions que se pose ce dramaturge, perpétuelles non-réponses, car il est de plus en plus difficile de remplir ce vide existentiel par le silence. Dans le cas de Beckett, l'insolite sert à rendre perceptible le “vide” qui environne ou sous-tend l'existence consciente. Il permet, en second lieu, de concrétiser ce qu'on pourrait appeler *l'expérience de l'extrême*, celle-ci étant très intimement liée à l'expérience du vide. Enfin, conséquence de ces deux approches, l'insolite permet de manifester de façon dramatique “l'incohérence” de la condition humaine.

A travers sa pièce, Isabelle Daccord nous décrit, par une langue à la fois subtilement comique, mais ô combien tragique, la condition désespérée de ses personnages. Sa dramaturgie est placée sous la surveillance exclusive de l'imaginaire, de l'onirisme; elle possède une logique que sa logique méconnaît : en se déroband du joug de la rationalité, elle consent du même coup au contrôle d'une raison qui lui est, pour ainsi dire, intérieure, et elle instaure un ordre qui cherche la garantie de sa justesse dans la seule rêverie de ses spectateurs.

Selon Gisèle Sallin, *l'action du quatuor, issue de la tradition italienne, dégage à travers le rire une critique acerbe de notre monde matérialiste qui bâtit ses lois et sa morale sur la sécurité. Le principe est de contenir le “connu”. Il est représenté par l'espace théâtral du mur. Cet espace est délimité et rationnel. Il est vrai que le mur symbolise le monde conventionnel, rigide; osons le mot : “le monde du conscient”. Les quatre personnages sont*

¹Samuel BECKETT, *L'Innommable*, Paris, éd. de Minuit, 1953, p.7.

paralysés dans leurs actions par des lois implicites qui régissent le monde, c'est-à-dire notre société.

En premier lieu, chacun doit avoir un nom, et Méloé sera l'instigateur de ce "registre imaginaire". Dans cette mise en image de la naissance des personnages, Soprano se nomme elle-même, alors que Gourgardine se sait pas qui elle est :

Je sais pas. Qui je suis moi? Est-ce que je suis pas vous? Est-ce que je suis toi? Je suis tout emmêlée, moi, à vous [...].

Lorsqu'ils se sont nommés, être baptisés devient également une "nécessité" : le baptême prend alors la tournure burlesque d'un coup, plus ou moins brutal. Et voilà, le quatuor s'est immergé dans une société dite conventionnelle. Comme dans toute communauté qui se respecte, et depuis Lascaux, le rite du deuil incarne la valeur morale d'une civilisation. Jouant les morts, Soprano et Scélérat deviennent les marionnettes pathétiques de Gourgardine et Méloé : métaphore existentielle dénonçant les abus de pouvoir. Enfin, le couronnement d'une vie traditionnelle s'incarne dans le mariage : à nouveau, le quatuor parodie cette cérémonie en détruisant l'amour idéal de Scélérat, les roses.

Gisèle Sallin perçoit dans ces personnages la dichotomie maîtres/valets: *Soprano et Scélérat ont des passions idéalisées pour lesquelles ils sont prêts à mourir. Ils sont les maîtres, leurs objectifs sont idéologiques, leurs actions romantiques. Gourgardine et Méloé ont des désirs concrets qu'ils désirent assouvir de suite. Ils sont les valets. Leurs objectifs sont jouissifs, leurs actions comiques. Le soliste "Le Jardinier", dit le rat ou la Vieillesse, joue sa partie. Peu à peu, il entre en jeu avec le quatuor et leurs mondes se répondent. La difficulté première d'une pièce onirique se situe dans la salle : il n'est plus question d'offrir à l'intelligence du spectateur une signification élaborée qui conforte sa vision du monde. Soumis à la tension d'un difficile combat, le spectateur ne trouve pas d'images à consommer, mais, s'il le désire, un univers à construire. Aussi, les repères enfouis dans l'architecture de l'oeuvre attendent d'être mis à jour et recomposés.*

Isabelle Daccord nous en délivre à chaque scène, mais le personnage de Soprano semble être très explicite. Dans ce théâtre de non-réalité, il faut prêter l'oreille à l'onirisme : avec une pratique savante "des effets", le metteur en scène "machiniste" va représenter *le rêve*. Voici que *le rêve* est produit par une machinerie. Nous sommes du côté de l'horlogerie. "L'inconscient" est une savante horlogerie. Et le regard que nous portons sur ce *rêve* doit aussi être savant, car l'insolite exige un effort hors du réel vers le déconcertant. Et dans le

même temps, naïf, tout comme le regard d’Alice qui ne peut s’étonner de rien, car l’insolite domine dans son monde où l’étonnement n’a plus lieu d’être.

Aussi, le parterre de roses résonne comme un “vide”, un vide qu’il faut à tout prix remplir. C’est pourquoi Soprano pénètre, avec effroi, dans cet univers méconnu, dans ce monde de l’émotion (ou de l’inconscient). Ce personnage désire se réaliser, car il s’ennuie mortellement sur son mur. Elle est alors confrontée à son rêve, à ses propres inspirations. Ceci demande un effort surhumain (des larmes, des peurs) pour se défaire des conventions inculquées par la société (le mur), afin de forger sa propre identité. Soprano se réalisera en tant qu’individu, en passant du stade fébrile de l’adolescence à celui d’adulte. Les roses représentent alors le monde créatif, un univers original, et surtout moins normatif. A travers ces fleurs, l’état de perfection est à portée de main. En d’autres mots, elles symbolisent le passage obligé “souffrance-bonheur” afin de rejoindre ses propres émotions, sa propre créativité. Cependant, il n’est pas toujours facile de quitter le mur : les rats, invention de Méloé, symbolisent à la fois les conventions d’une société et le danger de les transgresser. En outre, les autres vous empêchent de fuir : l’épisode où Gourgandine, Méloé et Scélérat s’assoient sur Soprano connote la peur des individus confrontés à leur véritable moi. C’est pourquoi le trio ne veut pas laisser Soprano s’échapper. Aussi, les protagonistes sont poussés par la jalousie : la destruction des roses, symbole émotif par excellence en est l’exemple frappant.

Si Soprano tombe amoureuse de la Vieillesse, elle tombe en amour avant tout de sa propre voix. Et ceci implique une modification, puisque le choc sentimental brutal permet un changement, une évolution. Par le chant, le Jardinier et Soprano communiquent de façon harmonieuse. Mais qui est véritablement le Jardinier? Peut-on percevoir à travers lui la *personnification* du monde émotif qui, de temps en temps, vient effrayer le quatuor sur le mur. Comme si l’inconscient pourfendait la sphère du conscient, comme si le “moi” s’effaçait, pour un laps de temps, devant le “surmoi”. La preuve en est peut-être donnée par les comptines du quatuor, qui ne sont pas un vrai chant, mais une mélodie qui revient et s’en va, imperceptiblement. Lorsque Soprano quitte le mur, elle délaisse le “troupeau” pour s’affirmer dans ce monde nouveau. Parfois cette évolution intime passe par la douleur, car le rêve n’est pas forcément beau : la dernière scène où elle souffre des pieds (ses 3 pieds!) représente la difficulté de tout individu qui entreprend une “nouvelle” vie, faite d’embûches et, peut-être, d’inspirations trompeuses. Mais lorsqu’on est conscient de sa finitude, on rejoint à nouveau la société, tout en modifiant les relations avec autrui. Pour Gisèle Sallin, *seul le personnage de la jeune Soprano réussit à formuler son désir et à faire le choix de son*

inconscient. Elle transgresse l'étroitesse du mur et aborde, en fondant les lieux "mous" du jardin, l'alchimie entre le conscient et l'inconscient. En tombant amoureuse du jardinier-rat, c'est sa propre vie qu'elle choisit. Elle quitte l'inertie de la sécurité pour l'inconnu de ses désirs profonds.

La réalité fondamentale du théâtre est la combinaison de "scène" et de "lieu", la combinaison du temps réel et du temps théâtral, du réel et du fictif. Lieu privilégié et corrompu où s'opère une synthèse, où se fondent la vie et la mort. Construction et déconstruction. C'est vrai que c'est avec inquiétude qu'il faut s'acheminer au travers de ce faire et de ce défaire.

VI. Conclusion

Ainsi, le monde des apparences n'est qu'une écorce. Sous l'écorce, il y a la matière bouillante, pareille à celle que nous voyons à l'intérieur d'un volcan. Comme la société manque de repères, il suffit de les trouver en soi, quitte à souffrir pour les dénicher. Il faut donc donner un sens à sa vie pour vaincre ce vertige qui nous submerge. *Les Rats, les roses* est une métaphore de la pénétration à l'intérieur de la conscience, une mise en représentation de son fonctionnement intime. Isabelle Daccord évacue le réalisme, la description des décors naturels, toute l'encombrante réalité qui masque l'essentiel. Cette pièce onirique évoque l'expérience existentielle dans une vision du monde où êtres et choses prennent forme. En effet, ce théâtre permet de commenter, de rendre perceptible derrière les apparences un autre discours tout intérieur. Le décor prend en charge à lui seul tout le pouvoir de signification de l'acte théâtral. De la pièce qu'on lui joue, le spectateur retient essentiellement une ambiance, une couleur, un lieu; du personnage, une allure, une façon de parler, une silhouette qui se fond dans un groupe ou se détache comme une gravure dans l'espace. L'acte théâtral est alors une libération. Plus le théâtre se prétend vrai, plus il nie cette réalité car, du fait de sa représentation qui est une rencontre du temps réel et du temps théâtral, la réalité est faussée. La nécessité d'un théâtre c'est justement cet acte spécifique qui détruit l'illusion mais déréalise le réel au profit d'une autre réalité énigmatique. Celle-ci est composée du "là" et de "l'ailleurs", d'un présent réel qui se superpose à un passé-présent, présent-futur fictifs, conjugaison du fictif et du réel, conjugaison des temps qui vont bien au-delà de l'illusion.

octobre 2000

TABLE DES MATIERES

<i>I.</i>	<i>Introduction.....</i>	<i>1</i>
<i>II.</i>	<i>Aperçu historique du théâtre au XX^{ème} siècle.....</i>	<i>2</i>
<i>III.</i>	<i>Isabelle Daccord : présentation de l’auteure.....</i>	<i>7</i>
<i>IV.</i>	<i>Pièce.....</i>	<i>9</i>
	<i>4.1 résumé.....</i>	<i>9</i>
	<i>4.2 personnages.....</i>	<i>10</i>
<i>V.</i>	<i>Monde des “conventions”, monde des “émotions”.....</i>	<i>13</i>
<i>VI.</i>	<i>Conclusion.....</i>	<i>17</i>
<i>VII.</i>	<i>Bibliographie.....</i>	<i>19</i>

BIBLIOGRAPHIE

Robert ABIRACHED, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Ps, Gallimard, 1994.

Samuel BECKETT, *L'Innommable*, Ps, éd. de Minuit, 1953.

Simone BENMUSSA, *La Déréalisation par la mise en scène*, in L'Onirisme et l'insolite dans le théâtre français contemporain, Ps, Klicksieck, 1974, pp. 27-48.

Germaine BREE, Edouard MOROT-SIR, *Du Surréalisme à l'Empire de la critique*, Ps, Arthaud, 1984.

Peter BROOK, *L'Espace vide, écrits sur le théâtre*, Ps, Seuil, 1977.

Bernard DORT, *Théâtres*, Ps, Seuil, 1986, coll. Points.

Jean FANCHETTE, *Psychodrame et théâtre moderne*, Ps, Buchet, 1977, coll. 10/18.

Jean ONIRIS, *Les Formes de l'insolite dans le théâtre de Samuel Beckett*, in L'Onirisme et l'insolite dans le théâtre français contemporain, Ps, Klicksieck, 1974, pp. 119-134.

Alfred SIMON, *Les Signes et les songes, essai sur le théâtre et la fête*, Ps, Seuil, 1976.

Pierre VOLTZ, *L'Onirisme est-il une catégorie dramaturgique?*, in L'Onirisme et l'insolite dans le théâtre français contemporain, Ps, Klincksieck, 1974, pp. 49-78.

Angélique Bruno est née à Fribourg en 1968. Après un diplôme de secrétariat et un baccalauréat au Collège de Gambach, elle poursuit des études de littérature française, de philologie romane et d'histoire de l'art à l'Université de Fribourg. Son mémoire de licence, achevé en 1997, auprès du Professeur Yves Giraud, est une "Etude de La Poupée de Jean Galli de Bibiena", un roman libertin de la première moitié du XVIII^e siècle. Passionnée de théâtre, Angélique Bruno a suivi durant dix ans les cours de Gisèle Sallin au Conservatoire de Fribourg. Elle enseigne actuellement l'histoire du théâtre et l'histoire de l'art à l'Ecole professionnelle, pour les costumiers de théâtre. En parallèle, elle monte régulièrement sur les planches au sein de la troupe du Théâtre de la Cité. Depuis 1997, elle collabore avec le Théâtre des Osses de Givisiez pour la préparation des dossiers présentant les pièces aux écoles.

* * * * *