

Être femme sur la scène des hommes : archéologies de l'identité féminine dans *Les Enfers ventriloques* de Sylviane Dupuis [1]

Conf. dr. Liliana Foşalău
Drd. Dana Monah

Universitatea Al. I. Cuza Iaşi

Abstract: *The protagonist of Sylviane Dupuis's play Les Enfers ventriloques (2004) is a young dramatist lacking inspiration, who descends into her past in search for her personal identity and in the past of the theatre in search for an artistic identity. Disguised as a man and guided by the Maternal Shadow, the young woman visits the masculine, paternalistic universe of the world's most famous playwrights. Her confrontations with Eschyle, Shakespeare and Brecht, but also with the characters that these authors have created help her assume herself as a writer and find her artistic inspiration.*

This paper aims at interrogating the way in which the triad identity/ femininity/ creation is inscribed into this text which turns the voyage into the one's memory (the personal and the artistic one) into a source of the reinvention of the self, both as a human being and as a creator.

Key words: *identity, femininity, francophone theatre*

Sylviane Dupuis est née à Genève d'un père français et d'une mère d'origine mi-russe, mi-italienne. Après une licence en littérature française, archéologie et grec ancien, elle choisit de se consacrer à l'écriture et à l'enseignement. Poète depuis 1985 (*D'un lieu à l'autre, Creuser la Nuit, Figures d'égarées, Géométrie de l'illimité*) et essayiste (*Travaux de voyage, A quoi sert le théâtre ?*), Sylviane Dupuis écrit sa première pièce (*La Seconde Chute*) en 1993. C'est un véritable défi, car la dramaturge se propose de créer une « continuation » au chef d'œuvre de Beckett, *En Attendant Godot* - d'ailleurs, le sous-titre de la pièce est « *Godot, Acte III* ». Créée à Zurich, Genève et Paris, celle-ci s'avère être un succès. Suivent *Moi, Maude ou la Malvivante* en 1997, *La Paresse* en 1999, *Etre là* en 2001 et *Les enfers ventriloques*, parue aux éditions Comp'Act en décembre 2004.

Cette dernière pièce a été retenue en 2004 par le jury des *Journées de Lyon des Auteurs de Théâtre* et mise en espace par Anne Courel à la Bibliothèque Municipale de Lyon. L'auteur déclare dans une interview accordée à Pierre Lepori [2] que le processus d'élaboration de l'œuvre s'est étendu sur plus de sept ans, temps d'accumulations, de réflexion sur soi et sur sa création, d'interruptions, de révélations et de reprises. Le résultat de ce travail laborieux est une œuvre complexe, où l'artiste décante ses idées sur le sens du théâtre et le rôle du créateur.

Le discours didascalique, très complexe, laisse deviner le fait que la dramaturge est aussi critique littéraire. On a l'impression d'avoir affaire à une édition commentée, car le texte est accompagné d'une soixantaine de notes expliquant les citations et les allusions savantes que l'on retrouve un peu partout dans la pièce. Ces notes relèvent autant d'un souci de précision que d'une attention particulière accordée au récepteur, au lecteur moderne assez souvent ignorant de l'histoire du théâtre. Ainsi, la note no. 16 explique que Cordélia est un personnage du *Roi Lear* de Shakespeare. Sylviane Dupuis commente de la façon suivante la présence, assez inhabituelle, de telles notes dans un texte artistique :

Le lecteur est libre de se référer ou non aux notes finales, qui sont là pour *augmenter* sa lecture s'il le souhaite, et pour offrir - ou non - matière à réflexion et à imagination aux futurs metteurs en scène. Pour moi un texte littéraire suppose nécessairement un certain nombre de « couches » ou de strates de signification. Il revient au lecteur ou au spectateur, suivant ce qu'il est et ce qu'il sait, et suivant ce qu'il attend du théâtre, de multiplier les niveaux de lecture, ou de se contenter d'être pris par l'intrigue. [3]

Pourtant, ces mêmes didascalies laissent deviner le fait que la pièce est l'œuvre d'une dramaturge très intéressée par la réception de son travail dans le monde des praticiens du

théâtre. Ainsi, Sylviane Dupuis propose trois variantes de décor, dont elle commente les avantages et les désavantages respectifs ; si chez la plupart des auteurs dramatiques les indications didascaliques ont un caractère prescriptif, ici on a affaire plutôt à des suggestions, comme si la dramaturge, consciente du fait que les metteurs en scène et les scénographes pourraient ne pas en tenir compte, voulait leur offrir des alternatives.

Des enfers intertextuels

Une jeune dramaturge est en train d'écrire une pièce, mais l'inspiration se laisse attendre. Après une conversation assez violente avec un metteur en scène, auquel elle essaye d'expliquer la situation, la jeune femme est projetée, sans transition aucune, dans les Enfers du théâtre. Elle y est accueillie par Shakespeare, qui lui explique, avec bienveillance et sympathie, les lois du monde où elle est tombée. Car ces enfers ne sont pas un lieu de punition, l'opposé du paradis, mais bel et bien l'au-delà où arrivent, après leur mort, tous les auteurs dramatiques et leurs personnages. Sylviane Dupuis renverse ici le topos baroque du *theatrum mundi*, imaginant le théâtre comme un monde, un monde comme tous les autres, imparfait mais passionnant, et surtout très humain.

L'action de la pièce n'est pas difficile à placer dans le temps : c'est le 20 janvier 1999, le jour du suicide de Sarah Kane, que la dramaturge a son rêve initiatique. Et pourtant, le monde du théâtre semble se tenir dans une temporalité ambiguë, hétéroclite; on a l'impression que toutes les époques théâtrales s'entremêlent aux Enfers. Ainsi, Bert (Bertolt Brecht) fait voir à la Dramaturge des images sur un appareil de télévision gigantesque et zappe de chaîne en chaîne, mais on la fait s'asseoir sur un vieux fauteuil de théâtre et on fait sortir d'un container des objets et des décors utilisés à de diverses périodes de l'histoire du théâtre. Aux Enfers, le temps a un caractère composite, car « avec ses pièces et ses personnages, chaque auteur nous amène un peu de la nouvelle réalité du monde, dont s'augmente le théâtre » (p. 78).

L'ambiguïté de la temporalité est renforcée par l'organisation « sociale » de cet univers, qui fait penser à des époques éloignées. Les auteurs et leurs personnages ont à leur tête un monarque absolu, Shakespeare, qui ne veut pas renoncer au pouvoir. Bert essaie d'attirer la Dramaturge dans le complot qu'il monte contre le roi, et au moyen duquel il se propose d'instaurer la démocratie.

Les personnages semblent appartenir à une classe inférieure à celle des auteurs (Roméo est le secrétaire de Shakespeare) et leur montrent beaucoup de respect : même l'amoral Don Juan déclare à Sganarelle : « le seul que tu n'insulteras jamais devant moi est l'auteur à qui je dois la parole ». (p. 31). Lorsqu'on les incarne dans le monde d'en haut, les personnages reçoivent un congé et revivent sur scène le temps de la représentation.

Les parias de cette société sont les personnages inachevés, des « ombres sans visage » nées lorsque les auteurs n'ont pas fini leurs pièces ou bien ont changé de personnage en cours de route. Anonymes et turbulents, ils errent dans les cercles des enfers, sans pouvoir s'établir nulle part. Facilement manipulables, ils acceptent de s'allier avec Bert pour renverser Shakespeare.

Le travail intertextuel de Sylviane Dupuis est particulièrement visible dans la façon dont elle construit les gens qui peuplent son théâtre. On retrouve dans *Les Enfers ventriloques* des grands noms de la dramaturgie européenne (Eschyle, Shakespeare, Brecht, Artaud, Sarah Kane), mais légèrement parodiés, « désacralisés », car l'auteur veut nous faire oublier le masque du génie pour nous faire découvrir l'être humain. Ainsi, dans le quatrième tableau Bert et Eschyle s'affrontent dans un match pour essayer de montrer la supériorité de leurs arts respectifs. Avant la confrontation Bert, habillé comme un boxeur, torse nu et en shorts, exécute des mouvements d'échauffement et sautille afin de mieux se concentrer et de

dissimuler son émotion. Shakespeare, qui est l'arbitre, a du mal à masquer sa préférence pour Eschyle.

Pourtant, la pièce n'est pas une parodie. Les auteurs conservent leur identité et défendent avec passion leur vision sur le théâtre et sur le rôle du créateur. Les personnages ne changent pas de rôle, mais interagissent avec des héros d'autres pièces. Don Juan reste le séducteur professionnel, toujours prêt à de nouvelles conquêtes ; ici, il se propose de séduire Ophélie, et tente même de la violer, ce qui amène Hamlet à le provoquer au duel. En fait, une certaine fatalité règne dans ces enfers : les personnages ne peuvent pas évoluer, ne peuvent pas s'empêcher d'être ce qu'ils ont été imaginés par leurs auteurs (Roméo tombe amoureux de la Dramaturge dès qu'il la voit).

L'au-delà du théâtre ressemble donc étrangement à l'univers réel : la passion du pouvoir, l'obsession de l'argent (Don Juan promet à Sganarelle quatre pistoles si celui-ci veut bien l'aider à conquérir Ophélie) et la vanité ne sont pas disparues, mais ici chacun sait tout sur les autres, et on ne peut rien changer à sa situation, alors les vices deviennent d'autant plus risibles. Don Juan sait qu'il n'aura jamais Ophélie, mais il s'obstine à la séduire, l'argent ne peut rien acheter, mais Sganarelle s'obstine à l'obtenir, Bert est très bien renseigné sur le monde des années 2000, mais il demande à la Dramaturge si l'on joue encore ses pièces.

Parmi les ancêtres, un voyage vers soi-même

La jeune Dramaturge fait figure à part dans cet univers des créateurs du théâtre, d'abord parce que, n'étant pas morte, elle y est arrivée par hasard. C'est donc la seule vivante dans le monde des morts, un monde qu'elle doit traverser afin de retrouver son inspiration. Ensuite parce que, exceptant Sarah K, (qui d'ailleurs arrive aux Enfers après la Dramaturge), elle est une femme créateur dans une société exclusivement masculine et assez patriarcale (au moins en apparence). Dès son arrivée, Shakespeare lui demande d'un air incrédule et outragé : « Confirmes-tu ce qu'on m'a rapporté : que les femmes se seraient elles aussi emparées du théâtre... et que non contentes d'engendrer des vivants, elles prétendraient... donner vie à des personnages ? » (p. 24).

Le fait qu'on la prend pour un homme semble lui faciliter la tâche au début. Ce masque la propulse sur une position d'égalité avec les hommes qui l'entourent, et lui donne ainsi la liberté de les questionner sur leur vie aux enfers et surtout sur leur art. Car pour la plupart de son voyage, la Dramaturge est plutôt spectatrice que créatrice de spectacle. Elle écoute les opinions des grands maîtres du théâtre pour être en mesure à la fin du songe initiatique de préciser ses propres choix esthétiques.

Pourtant, à un moment donné de son parcours, la Dramaturge est amenée à s'avouer comme femme, à retrouver son identité et à en assumer les conséquences. A la fin du premier tableau Roméo est convaincu du fait que « le jeune homme » est une femme, et l'avertit : « Dès qu'ils sauront qui tu es, ils ne te laisseront plus en paix. » (p. 28). Peu à peu, les auteurs et les personnages devinent son identité : au deuxième tableau Don Juan essaie de la séduire, mais il se rend compte qu'il ne pourra jamais posséder son âme, car la Dramaturge ne veut s'attacher à personne : « avoir aimé qui nous trahit est pire que de ne pas aimer ». (p. 41). Effrayée par le fait qu'on a découvert son secret, la protagoniste dévoile son véritable identité, non pas à Shakespeare, qu'elle croit misogyne, mais à une autre femme, Ophélie, et seulement à la suite d'un piège que celle-ci lui tend. Ophélie exploite les connaissances de la Dramaturge sur *Hamlet* pour lui démontrer, à l'aide de références exactes et de citations, que le prince du Danemark, sans le savoir, est le fils de Polonius et le demi-frère de son amoureuse. Hamlet n'était donc pas capable d'agir parce qu'il ne savait pas qui il était, parce qu'il s'ignorait lui-même. Ophélie conclut que seulement celui qui se reconnaît et s'accepte comme tel peut réaliser sa tâche. Choquée par cette découverte, la Dramaturge confesse qu'elle aussi dissimule, faute d'oser être ce qu'elle est ; elle se dénude brusquement, dévoilant

ses seins. Ophélie lui explique alors qu'elle lui a tendu une course (car Hamlet est bel et bien le fils légitime de Gertrude) pour l'aider à assumer son identité et accéder ainsi au centre des Enfers, où elle aura une révélation capitale.

Le fait que la jeune femme ne connaît pas l'amour devient clair lors de sa rencontre avec l'Ombre Maternelle, qui lui reproche de ne pas s'être mariée et de ne pas avoir eu d'enfants. Il y a dans la pièce une relation douloureuse entre la création artistique et la maternité. La Dramaturge, qui a opté pour les livres, semble avoir nié par son choix un aspect essentiel de son identité : la féminité, qu'elle récupère par ce voyage initiatique. En assumant sa féminité, la protagoniste trouve sa propre voix et réussit à faire face aux dramaturges illustres qu'elle rencontre. D'autre part, l'Ombre Maternelle, qui apparaît plusieurs fois dans la pièce et tente de la protéger contre les épreuves, lui fait un aveu terrible : lors de sa naissance, elle avait failli mourir, car le cordon était trop court (« Quand on t'a arrachée de moi, on t'a crue morte. », p. 113). Le voyage s'avère donc un chemin à l'envers, qui lui permet, en découvrant le secret qu'elle portait en elle, de se détacher de ce qui la retenait du côté de la mère, et d'être enfin elle-même. « Naître, c'est comme mourir », apprend la jeune femme, et c'est justement ce qu'elle fait par sa descente aux enfers : elle traverse la mort et la douleur pour renaître à une vie nouvelle, artistique, mais aussi personnelle.

Il est facile de faire le rapprochement entre la protagoniste et l'auteur de la pièce, et de conclure que Sylviane Dupuis présente sur scène son alter ego. Pourtant, celle-ci déclare : « la Dramaturge n'est pas moi : je ne m'exprime pas comme elle, je n'ai jamais songé au suicide, et n'ai jamais éprouvé non plus l'extrême désabusement qui est le sien en ce qui concerne la relation amoureuse. (...) Contrairement à elle, qui se cherche encore et n'en est qu'au début de sa trajectoire d'écriture et de son expérience de vie (...) je me situe à un stade ultérieur (...) de ma vie et de ma pensée ». Si elle croit qu'on écrit toujours à partir de soi (parfois sans en être conscient), Sylviane Dupuis considère que le courage et la valeur littéraires ne consistent pas dans le dévoilement de son intimité, mais dans la façon dont on utilise son secret pour s'enrichir et en enrichir aussi les autres, « la forme et le savoir nouveaux qu'on tire de ce travail d'acharnement et de métamorphose ».

Une pièce sur le théâtre

Dans son songe initiatique, la protagoniste descend dans son passé pour retrouver son identité spirituelle et dans le passé du théâtre pour se construire une identité artistique. Par le moyen de ses discussions avec les auteurs, la Dramaturge explore son héritage, qu'elle transfigurera par sa sensibilité afin de trouver se trouver une voix. Tour à tour Shakespeare, Eschyle, Bert, Antonin et Sarah K exposent leurs conceptions sur le théâtre et les défendent avec passion. Ces personnages, risibles dans leurs aspirations humaines, ne le sont plus quand ils parlent de leur art.

Shakespeare apprend à la jeune écrivaine que le plaisir de la création donne sens à la vie : « les histoires qu'ils [les poètes] inventent suspendent un instant l'inéluctable, détournant les humains de trop penser à eux-mêmes, donnant un sens à ce qui n'en a pas et faisant miroiter devant nos yeux tous ces destins possibles (...) Que peut un homme, sinon s'inventer à lui-même des mondes, et se rêver plus qu'il n'en est, le temps d'un songe ? ». (p. 24). Le roi du théâtre conseille à la dramaturge de se laisser guider par les mots, car ils peuvent lui révéler des aspects de sa personnalité qu'elle ignore encore. Selon Shakespeare, l'auteur dramatique est un être doué d'une identité multiple, qui se divise dans ses personnages. Lui-même n'est pas important, il n'est que l'instrument d'une vérité qui le dépasse. Lorsqu'elle déclare écrire pour dire des vérités que les gens refusent d'entendre, Shakespeare l'approuve, mais lui dit que pour réaliser cela il faut charmer, fasciner les gens, les attirer par la magie de l'art.

Antonin affirme qu'on écrit pour s'arracher à l'enfer et que la création artistique, tout comme celle physiologique, s'accompagne de la douleur, une douleur transfigurée par l'acte même d'écrire. Pour Artaud, l'illusion mène à la vérité, tandis que pour Shakespeare l'illusion de l'art est plus vraie que celle de la vie, parce qu'elle a conscience d'elle-même.

Bert et Eschyle défendent leurs conceptions sur l'art dans le cadre d'un match rituel, auquel assistent tous les auteurs, y compris la Dramaturge. Le premier considère que l'homme ne peut pas changer, qu'il sera toujours caractérisé par les mêmes peurs, les mêmes ambitions et la même démesure, tandis que le second croit à la perfectibilité de l'homme. Selon Eschyle il est impossible de s'opposer aux dieux ; le devoir du poète est de s'étonner devant le destin et d'élever l'homme, de le sublimer. Au contraire, Bert affirme que le théâtre doit inciter les spectateurs à penser pour eux-mêmes et changer ainsi le monde.

En exposant ces idées, souvent contradictoires, la pièce devient un lieu de débat sur l'art dramatique. Dans le tableau final, intitulé *La Grande Matrice de l'illusion*, la Dramaturge est soumise à l'épreuve finale, durant laquelle tous les auteurs avec lesquels elle a discuté lui posent des questions, afin de vérifier ses connaissances sur le théâtre. Bien attendu, chaque examinateur attend des réponses conformes à sa propre vision sur le sujet en cause. Ainsi, lorsque Eschyle lui demande d'où vient la parole poétique, la jeune femme répond, avec beaucoup d'habileté, qu'elle vient de l'inspiration, qui à son tour vient, selon la mythologie des neuf Muses, selon les Grecs du délire sacré insufflé par les dieux, selon la Bible de Dieu et selon Freud de la mémoire ou des désirs refoulés dans l'inconscient. Ses réponses enchantent les auteurs, qui, tour à tour, lui accordent leur bénédiction.

Le prix de ce test est l'accès à la Grande Matrice de l'illusion, la source de l'inspiration créatrice. Shakespeare enlève le rideau rouge qui la dissimule (citation de l'univers du théâtre) et s'apprête à ouvrir les grandes portes, lorsque à un signal de Bert surgissent les personnages inachevés, qui jettent le rideau sur le roi et le ligotent avec une corde. C'est la révolution annoncée par Bert. Ce dernier explique son geste par le fait que, depuis qu'il est venu au pouvoir, Shakespeare n'accepte plus aucun changement aux Enfers, et le monde du théâtre a besoin d'une loi nouvelle : « ce que nous te demandons, c'est seulement de renoncer à la royauté. Dans la réalité comme ici, l'homme doit apprendre à se passer de Père tout-puissant, et à se déterminer lui-même ». (p ; 126). Accablé, désespéré, le roi du théâtre accepte de céder le pouvoir, mais refuse d'ouvrir les portes de la Grande Matrice, malgré les insistances de la Dramaturge ; celle-ci l'implore de répondre à la trahison de Bert avec les armes de l'amour.

Entrent alors en scène les personnages de Beckett Hamm et Clov. Hamm est assis dans sa chaise roulante, poussée par Clov, qui boitille. Shakespeare déclare qu'il aurait voulu que Beckett lui succède, mais que depuis qu'il est venu, celui-ci reste dans un coin et se tait. Hamm et Clov, images d'une humanité dégradée, ont été comparés par Jan Kott[4] au roi Lear et à Kent errant sur la lande après avoir perdu leur identité sociale. Les personnages de Beckett, tout comme ceux de Shakespeare, symbolisent l'homme dépourvu de son espoir, de ses rêves, de son humanité, l'homme réduit à la condition de clown, de pantin du destin.

Hamm et Clov entrent une deuxième fois en scène, précédés d'Antonin, qui, agité par un spasme, fait une dernière prophétie : les rois et les dieux vont mourir, et le monde périra ou bien se métamorphosera. Il tombe à terre et on le porte hors de scène comme un Christ, les bras en croix. Shakespeare a alors une révélation : il comprend que le monde doit changer et accepte d'ouvrir les portes de la Grande Matrice. On entend alors un bruit sourd, comme celui d'un cœur qui bat, et on distingue après quelques instants le masque de Dionysos, le dieu du théâtre. « la Grande Matrice libère alors le *souffle de l'inspiration*, issu d'une gigantesque soufflerie visible à l'arrière-plan » (p. 133). La Dramaturge saisit un long câble qui ressemble à un cordon ombilical et « est happée dans les cintres ».

La Grande Matrice est, selon Sylviane Dupuis, le *ventre* des enfers du théâtre ; elle explique ainsi le titre de la pièce : « le théâtre est un ventre qui parle, proférant les paroles des morts mêlées à celles des vivants ». La fin des *Enfers ventriloques* présente une cérémonie ayant à la fois un caractère sacré et profane. L'auteur précise dans les notes que Dionysos est le seul dieu mortel du panthéon grec. Le grand prêtre de ce dieu est Shakespeare et la Grande Matrice représente « le saint des saints ». Le souffle de l'inspiration est libéré par une soufflerie visible, ce qui suggère le fait que le théâtre repose sur une illusion consciente d'elle-même.

La révélation de la Grande Matrice représente pour la jeune Dramaturge le passage par le chaos qui précède la création et la renaissance : « le travail de création (...) est précisément l'un des moyens de transformer cette violence originelle, cette énergie brute qui est celle du vivant, pour lui donner un sens humain », déclare Sylviane Dupuis.

Les Enfers ventriloques est une pièce-manifeste, une méditation sur le rôle du théâtre, un art poétique (trouver sa propre voie tout en maîtrisant son héritage), mais surtout une déclaration d'amour au théâtre. Sylviane Dupuis prend plaisir à jouer avec les auteurs et les personnages qu'elle connaît si bien, et de créer à partir d'eux son propre discours. Dans un article récent la dramaturge [5] constate que, sans l'avoir projeté ni voulu, elle a préféré chercher l'autre dans le même plutôt que de rechercher l'absolument « nouveau », et construire son propos à partir de la mémoire culturelle qui la constitue.

Notes

[1] Cet article est réalisé dans le cadre du Projet Idei, 2008, no. 842, « Dynamique de l'identité dans la littérature francophone européenne », financé par le budget d'Etat, CNCSIS/UEFISCU.

[2] Interview accordée par Sylviane Dupuis à Pierre Lepori, publiée sur le site <http://www.culturactif.ch> Tous les propos de la dramaturge sont tirés de cette interview.

[3] Sylviane Dupuis, *Les Enfers ventriloques*, Chambéry: Ed. Comp'act, 2004, p. 7. Toutes les références à cette pièce seront notées entre parenthèses.

[4] Jan Kott, *Shakespeare our contemporary*, Methuen & co, London, 1967.

[5] Sylviane Dupuis, « Mémoire, imagination et création », in *Archipel*, no. 33, Lausanne, p. 27.

Bibliographie

Dupuis, Sylviane, *Les enfers ventriloques: pièce en sept tableaux*, Chambéry: Ed. Comp'act, 2004.

Dupuis, Sylviane, « Mémoire, imagination et création », in *Archipel*, no. 33, Lausanne, p.17-28.

Kott, Jan, *Shakespeare our contemporary*, Methuen & co, London, 1967.

Lepori, Pierre, Entretien avec Sylviane Dupuis à propos des *Enfers ventriloques*, <http://www.culturactif.ch>