

Théâtralité de *A Memory*

Americana, n° 9, janvier 1991

Marie-Claire Pasquier

Qu'est-ce que la théâtralité ? C'est une notion problématique au théâtre même, pour l'analyse des « objets dramatiques » ou « objets scéniques », et plus encore hors théâtre, pour l'analyse d'une nouvelle. On peut partir de Barthes qui, à propos du théâtre de Baudelaire, disait : « La théâtralité, c'est le théâtre moins le texte », disant aussi : « C'est ce qui submerge le texte sous la plénitude de son langage extérieur ¹ ». Ce serait ce qui appartient en propre à la scène, à l'espace scénique, à la représentation, au « langage extérieur », partout où « la parole fuse aussitôt en substances », partout où le texte est « d'avance emporté par l'extériorité des corps, des objets, des situations ». Le propre de la théâtralité, ce serait un rapport à l'espace, la façon dont il est vu, et un rapport au temps mis en espace dans la représentation. Mais Barthes lui-même a un rapport paradoxal à sa définition, puisqu'il dit que cette théâtralité de Baudelaire, on la trouve partout sauf dans son théâtre (et lorsqu'il dit « théâtre » de Baudelaire, il veut parler de ses textes de théâtre). Il y aurait donc dans des textes écrits une théâtralité « virtuelle » (« dévorante », dit Barthes, chez Eschyle, Shakespeare ou Brecht) qui serait de l'ordre de l'extériorité, de la visibilité. Dans un numéro de la revue *Delta* consacré à Gertrude Stein ², Jacky Martin avait intitulé son article « Théâtralité du langage », et il y parlait de « lecture spatialisante » : la théâtralité ne serait pas *dans* le texte ou *du* texte, mais serait construite par la lecture, par une attention non seulement à la « visibilité » des paroles, au grain de la voix de l'auteur, mais aussi aux jeux de miroir, aux « réflecteurs », comme dit Henry James, aux réverbérations — pas de théâtralité sans un espace *réfléchi*, pas de théâtre sans son double. Le *lieu* de la théâtralité, c'est celui d'une

¹ « Le Théâtre de Baudelaire », in *Essais critiques*, Le Seuil, 1964, originellement Préface aux *Œuvres complètes* de Baudelaire au Club du meilleur livre en 1954. Pages 41-42.

² *Delta*, n° 10, Montpellier, mai 1980.

projection contenue, dans un univers fermé comme une bulle : le son revient vers nous, les images reviennent vers nous (et un passé, l'histoire d'une vie, c'est aussi une bulle), ou bien s'arrêtent, fixées par un mur transparent. « Dieu nous parle par les prières que nous lui adressons », dit Michel Corvin citant Paul Claudel ³. Il faut prendre garde, quand on traque la théâtralité, à ne pas privilégier le visuel par rapport à l'écoute, ni l'espace par rapport au temps, il faut voir à les tisser indissolublement. À titre d'exemples, deux petites capsules de théâtralité : « The architect of domes of sound » (Melville), « Sing a song of sight » (Gertrude Stein). Quant à la problématique du visible et de l'invisible, elle est, dans ses paradoxes, constitutive de la picturalité. Jacques Derrida, dans *Mémoires d'aveugle*, appréhende l'invisible comme « l'autre du visible ⁴ ». Et il cite Merleau-Ponty, dans *Le Visible et l'invisible* : « Il ne faut pas se figurer que j'ajoute au visible un non visible. Il faut comprendre que c'est la visibilité même qui comporte une non visibilité ⁵ ». « Que voit-elle quand elle ferme les yeux ? » disait déjà Gertrude Stein. Et Michel Corvin termine son article « théâtre » par : « réserve d'invisible que le visible de la scène révèle ⁶ ».

Et, ce qui nous amène à « A Memory », de Eudora Welty, cet *invisible*, condition de possibilité du visible, a à voir avec la mémoire : le dessinateur est en proie « à l'*invu*, comme on dit l'insu », dit Derrida, qui ajoute : « Il se le rappelle, il est appelé, fasciné où rappelé par lui. Mémoire ou non, et l'oubli comme mémoire, en mémoire et sans mémoire ⁷ ».

La nouvelle de Eudora Welty commence comme un conte : « On a summer morning when I was a child...⁸ » (p. 75). L'enfant est allongée sur le sable ⁹, au bord d'un lac, et son regard est celui du peintre ou du spectateur de théâtre qui délimite un cadre comparable au « picture-frame stage », à la scène à l'italienne : ce qu'elle voit est délibérément constitué en spectacle :

³ Article « Théâtralité », in *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Bordas, 1991.

⁴ Jacques Derrida, *Mémoires d'aveugle : l'autoportrait et autres ruines*, Réunion des musées nationaux, 1991. Derrida écrit aussi : « ...il faut que le trait procède dans la nuit, Il échappe au champ de la vue. »

⁵ *Le Visible et l'invisible*, 1964, cité par Derrida, *op. cit.* p. 57.

⁶ *op. cit.*, p. 822.

⁷ *op. cit.*, p. 50.

⁸ Eudora Welty, *The Collected Stories*, Harcourt Brace Jovanovic New York, New York, 1980. C'est à cette édition que renvoient les références.

⁹ Ou allongé : on ne saura à aucun moment si l'enfant est un garçon ou une fille : on sait seulement qu'il ou elle est amoureux ou amoureuse d'un petit garçon. Et si l'on suppose qu'il s'agit d'une petite fille, c'est uniquement par présomption d'autobiographie de la part de l'auteur (et par présomption de « mixité »). En fait, la neutralité délibérée du sexe de l'enfant inciterait plutôt le lecteur, faute de « marques », à le percevoir comme masculin.

Ever since I had begun taking painting lessons, I had made small frames with my fingers, to look out at everything. (p. 75)

Ce comportement est explicitement rattaché à l'attitude du peintre, et le détachement du spectateur est évoqué dans « look out » :

All through the summer I had lain on the sand beside the small lake, with my hands squared over my eyes, finger tips touching, looking out by this device to see everything: which appeared as a kind of projection. (p. 75)

« Projection » : comme si elle créait elle-même ce qu'elle voit, par un mouvement qui va du regard — actif — vers le monde extérieur, comme si c'était le regard qui s'extériorisait et imprimait, comme le disait déjà Démocrite, « la forme intelligible sur l'espace indifférencié ». Que voit-elle ?

From my position I was looking at a rectangle brightly lit, actually glaring at me, with sun, sand, water, a little pavilion, a few solitary people in fixed attitudes. From any observation, I would conclude that a secret of life had been nearly revealed to me — for I was obsessed with notions about concealment, and from the smallest gesture of a stranger, I would wrest what was to me a communication or a presentiment. (p. 76)

Le *vu* est une révélation (de l'ordre du sacré), mais une révélation qui vous échappe encore et toujours : « nearly revealed », c'est peut-être cela, la fascination : on est là, retenu, captif (« captive audience »), à toujours espérer, toujours attendre le moment de la révélation¹⁰. Ce moment, qui n'advient peut-être jamais, réclame un effort de la part du regardant — qui est ici l'enfant, mais qui est aussi l'artiste qui écrit la nouvelle. L'enfant est présentée comme apprentie artiste, puisqu'elle apprend la peinture. L'auteur, elle, deviendra photographe, et écrivain. Un effort qui est presque une *lutte* (« I would wrest ») entre celui ou celle qui veut *connaître*, et ce qui se présente, opaque, comme un secret qui refuse de se laisser percer. Un effort qui n'est pas gratuit, mais qui présente comme une nécessité, un BESOIN :

To watch everything about me I regarded grimly and possessively as a *need* (p. 76).

« Need » est mis en italiques, pour rendre plus fort ce monosyllabe. Il est associé à « possessively » : c'est bien ce sentiment d'appropriation qu'on devinait. « Grimly » est plus

¹⁰ Ou ce que Gertrude Stein appelait *the moment of recognition*, Hawthorne, *apparition* (« the image, or the apparition, whichever it might be », in « Drowne's Wooden Image »), Joyce *epiphany* (*epiphania* : « manifestation sous forme visible d'un être invisible »), et Flannery O'Connor, *revelation*, tout simplement.

bizarre, plus inattendu, mais on peut le comprendre : quand on est dans le besoin, on n'est pas dans le plaisir. Ce qu'on fait, on ne le fait pas « pour le plaisir », c'est-à-dire gratuitement, on est mû par une force qui vous tient, et à laquelle il faut bien obéir, même si c'est sans joie.

On trouve chez Beckett, dans *Molloy* par exemple, des injonctions de ce genre : « Et la voix que j'écoute, je n'ai pas eu besoin de Gaber pour me la transmettre. Car elle est en moi et elle m'exhorte à être jusqu'au bout ce fidèle serviteur que j'ai toujours été...¹¹ ». Chez Gertrude Stein aussi, dans *Stanzas in Meditation* (1932) :

Believe it is not for pleasure that I do it.
Not only for pleasure for pleasure in it that
I do it.
I feel the necessity to do it.
Partly from need.
Partly for pride.
And partly from ambition ¹².

Dans « A Memory », « grimly » associé à « need » évoque, furtivement, « greed », pour être simultanément dénoncé par « need » au moment même où cette impression est renforcée par « possessively ». Il ne s'agit pas d'accaparer, de thésauriser, mais, toujours et encore, d'être dans ce besoin, donc dans un manque. Le secret toujours se dérobe. N'oublions pas qu'il s'agit — qu'il importe — de regarder « everything » : l'attention ne doit rien laisser échapper. Mais ce « tout » est également indifférencié : il n'y a pas, quand on entre dans cette passion qui est celle de l'artiste, de hiérarchie dans l'intérêt porté, il n'y a pas de détails insignifiants. Proust le savait bien, et il l'a dit de bien des façons. Eudora Welty le sait aussi. Peut se révéler significatif, peut-être d'une importance vitale, « the smallest gesture of a stranger ». Qu'apporte-t-il, ce geste, ou plutôt, que peut-on lui arracher, espérer lui arracher ? « What was to me » (remarquons « to me » : il n'y a pas d'objectivité en ce domaine, ni même de certitude confirmée par l'autre) « a communication or a presentiment ». « Communication » : avec l'incommunicable, peut-être, avec ce qui a été appelé plus haut « a secret of life ». Quant à « presentiment » : c'est la communication avec l'avenir, qui est normalement fermé à notre connaissance (avec un fond d'angoisse, l'inconnu étant toujours lourd de menaces). A partir d'un certain degré de concentration (que connaissent la pythie ou le prophète, et l'artiste), c'est le temps lui-même qui est aboli — ou en tout cas sa forme

¹¹ Samuel Beckett, *Molloy*, Editions de Minuit, 1951, p. 179.

¹² Gertrude Stein, *Stanzas in Meditation*, Yale University Press, 1958, p. 71.

chronologique qui est la seule qui s'offre à nous, simples mortels. On est proche ici de ce que Proust appelle « un peu de temps à l'état pur ». Citons Deleuze à ce propos :

La formule proustienne, « un peu de temps à l'état pur », désigne d'abord le passé pur, l'être en soi du passé, c'est-à-dire la synthèse érotique du temps, mais désigne plus profondément la forme pure et vide du temps, la synthèse ultime, celle de l'instinct de mort qui aboutit à l'éternité du retour dans le temps ¹³.

Ou, comme il le dit encore à propos de la scène infantile dite scène originelle — qui ne trouve son effet qu'à distance :

Il n'y a pas lieu de se demander comment l'événement d'enfance n'agit qu'avec retard. Il est ce retard, mais ce retard lui-même est la forme pure du temps qui fait coexister l'avant et l'après. (*id.*)

Répétons : *la forme pure du temps qui fait coexister l'avant et l'après* ¹⁴. Il se trouve que le texte que nous étudions ici, « A Memory », est précisément un souvenir d'enfance. Le trouble érotique y a sa part — le petit garçon dont il ou elle a frôlé le poignet dans un escalier de l'école, « as if by accident, and he pretended not to notice » (p. 76). Scène mise en regard d'une autre scène, celle de la plage au bord du lac en été, où, dans le cadre de ses mains devant ses yeux, l'enfant va observer les mystères peu ragoûtants de la sexualité adulte et de la vie en famille — la coexistence criarde, inarticulée, d'enfants et d'adultes des deux sexes produite par la promiscuité du couple.

L'enfant mène une vie double : il y a deux « séries », comme dit Deleuze à propos de l'expérience proustienne — la madeleine ou la bottine, et le souvenir de la grand'mère :

My love had somehow made me doubly austere in my observations of what went on about me. Through some intensity I had come almost into a dual life, as observer and dreamer. (p. 76)

Cette intensité — condition de possibilité, semble-t-il, de l'observation et du rêve, et surtout de la coexistence paradoxale entre les deux, paraît bien être celle du spectateur de théâtre. On remarquera que c'est maintenant le terme « austere » qui remplace « grim ». Il y a simultanément des deux vies, des deux mondes, des deux regards : le regard vers l'intérieur et le regard vers l'extérieur. C'est de la même façon que l'on peut parier d'une *théâtralité* de

¹³ Gilles Deleuze, « La Répétition pour elle-même », in *Différence et répétition*, PUF 1968, p. 160.

¹⁴ « Faire coexister l'avant et l'après, c'est peut-être le temps de la représentation. La théâtralité échappe au temps. »

l'espace scénique : espace paradoxal où le passé coexiste avec le présent et même l'avenir. Temps « pur » spatialisé, monde intérieur coexistant avec le monde extérieur. *The invisible made visible*, et, derrière le visible, un secret non visible. C'est pourquoi le réel est tenu à distance : pour protéger le rêve.

I still would not care to say which was more real — the dream that I could make blossom at will, or the sight of the bathers. I am presenting them, you see, only as simultaneous. (p. 77)

On notera le « you see » : il s'agit de présenter (montrer et rendre présent), de faire dégorger toute la visibilité contenue dans un instant.

Mais un regard du réel sur le rêve peut pénétrer celui-ci, le contaminer, l'adultérer. Le spectacle n'est pas indifférent, il agresse en retour. L'enfant se protège derrière son regard qui est à la fois une ouverture et une défense. Mais on ne peut pas regarder (même par le trou de la serrure) sans s'exposer au regard de l'autre. C'est une expérience terrible que d'être soudain atteint par la cible, en boomerang. Il y a un homme qui évolue dans le cadre fait de deux pouces et de deux index :

The man smiled, the way panting dogs seem to be smiling, and gazed about carelessly at them all and out over the water. (p. 78)

L'homme à son tour, loin d'être l'objet décrit, devient le regard qui englobe tout : « them all », qui fait pendant à « everything ». La différence est une différence d'intensité. Il y a ici indifférence : « carelessly ». Le regard est comme une vitre, comme l'objectif d'une caméra. Même si l'artiste ne sélectionne pas, tout peut-être significatif, et l'artiste sollicite une signification. L'homme, lui, est ici présenté comme un animal, une brute, le sourire n'est chez lui qu'un rictus animal (« the way panting dogs seem to be smiling »). Mais il peut voir loin, son regard balaye le paysage, « out over the water ». Et c'est là qu'est le danger : « he even looked at me, and included me » : voilà qu'il vient saisir à son tour celle qui l'observait. « Included me » : cette inclusion qui fait perdre à l'enfant sa souveraineté pour n'être plus qu'un élément parmi les autres, la proie d'un regard indifférent à sa prise, est vécue comme une agression magique, un désir violent de destruction, associé à la stupeur qui est la paralysie de la proie :

Looking back, stunned, I wished that they were all dead. (p. 78)

C'est donner à la subjectivité, au volontarisme (ouvrir et fermer les yeux) l'inévitabilité d'une soumission aux lois de la nature : l'alternance du jour et de la nuit (ce qu'on voit en

fermant les yeux étant tout naturellement du côté de la théâtralité). Les choses se compliquent du fait du trouble amoureux : l'objet d'amour, inévitablement, échappe, le regard le tient à distance. Et, en même temps, lui-même se sentira exposé au regard prédateur de qui l'aime. Quant au rapport au temps : les deux expériences, les deux « séries » se rencontrent : le présent de la plage (raconté au passé) qui coexiste, dans le récit, avec le présent de la remémoration amoureuse (l'épisode du poignet frôlé) vécue sur le mode du rêve éveillé (*day dream*), va faire place à un présent imaginé au futur où c'est la plage qui sera du passé et qui viendra rejoindre le rêve qui, même au présent reste un rêve :

I could imagine the boy I loved walking into a classroom, where I would watch him with this hour on the beach accompanying my recovered dream and added to my love. I could even foresee the way he would stare back, speechless and innocent, a medium-sized boy with blond hair, his unconscious eyes looking beyond me and out the window, solitary and unprotected. (p. 80).

À la différence de l'homme, le garçon aimé ne l'inclut pas dans son regard, il regarde au-delà (pris dans son propre rêve ?). Comme l'homme regardait « out over the waters », il regarde « out the window ». C'est un simple support du fantasme (« medium-sized boy with blond hair » : les cheveux blonds, comme les princes dans les contes : support du rêve, de l'idéalisation.) Ses yeux sont « unconscious » : ils sont inconscients de quelque chose, de son amour pour lui. « He would stare back » : on a eu le rectangle « glaring at me », on a eu, pour l'homme, « gazed » et « looked at me ». Ici c'est « stare » : le regard vide, qui ne perçoit rien, dans sa fixité. Pourquoi est-il « solitary and unprotected » ? Le regard le « détoure », l'isole de tout contexte visuel. L'amour le distingue, en fait l'unique objet. Son regard innocent, son mutisme, font de lui une pure visibilité - un garçon de taille moyenne, avec des cheveux blonds — il n'a pas, pour se protéger, la ressource de projeter des sons autour de lui, ni de percer autrui de son regard.

La nouvelle se termine par ces deux adjectifs, « solitary and unprotected », associés : être seul, c'est ne pas être protégé — par sa famille, son groupe, son espèce. Et cette dernière image — qui est bien une image en effet, sage comme une image — est, de la part de qui décrit, l'acte final d'amour : l'être qu'on aime est toujours unique, toujours vulnérable, puisqu'on rêve d'être fort pour le protéger, et d'être présent pour l'empêcher d'être seul — à jamais. Le paradoxe ici, c'est que celui ou celle qui aime met en pose vulnérable l'être aimé par son double regard : regard réel, qui veille, protecteur ou captateur, on ne sait (« I would

watch him »), et regard intérieur, projeté vers l'avenir, prophétique (« I could even foresee ») : regard puissant, celui-là, divinement puissant. Cette toute-puissance rêvée expose l'objet aimé comme muet et innocent pour contredire et masquer la terrible vérité : il ne me parle pas, il ne me regarde pas.

Jeux troublants du regard, de la visibilité. Double vision et vision du double, paradoxes de la présence et de l'absence, de l'ici et de l'ailleurs, théâtralité « détournée », prise dans les mots mêmes.