

TEXTYLES

Textyles

Revue des lettres belges de langue française

1-4 | 1997

Maurice Maeterlinck, Jean Louvet, Marie Gevers, Jean Ray : Lectures

Voix et moyens dans *Le Train du bon dieu*

GRAM-Textes



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/textyles/1660>

DOI : 10.4000/textyles.1660

ISSN : 2295-2667

Éditeur

Le Cri

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 1997

Pagination : 89-101

ISBN : 2-87277-009-7

ISSN : 0776-0116

Référence électronique

GRAM-Textes, « Voix et moyens dans *Le Train du bon dieu* », *Textyles* [En ligne], 1-4 | 1997, mis en ligne le 04 octobre 2012, consulté le 23 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/textyles/1660> ; DOI : 10.4000/textyles.1660

Tous droits réservés

*Le discours théâtral est par nature une interrogation sur le statut de la parole : qui parle, à qui et dans quelles conditions on peut parler*¹.

Après de nombreux tâtonnements, la sémiologie théâtrale connaît un regain d'intérêt et d'efficacité depuis qu'elle a récupéré dans son champ méthodologique un certain nombre de problématiques qu'elle en avait écartées : études des discours, des actes de langage, des présupposés. Préoccupée par le mode de production du sens, elle permet d'éviter le discours psychologisant sur un texte considéré comme un signifié invariant susceptible d'être exprimé plus ou moins fidèlement en signifiants de la mise en scène².

C'est sur de semblables préoccupations qu'Anne Ubersfeld a fondé sa méthode d'analyse. Partant du principe que le théâtre devrait être le lieu où est dénoncée l'illusion selon laquelle derrière chaque phrase du texte il y a une conscience énonciatrice, elle propose de chercher le sens du discours théâtral d'abord à l'extérieur de ce discours : dans le lieu où il est parlé, dans la situation de parole déterminée par les rapports entre les personnages qui sont l'objet de présupposés ; puis à l'intérieur : il s'agira de détecter dans le discours du personnage les couches discursives appartenant à d'autres discours : celui de l'interlocuteur, celui des formations idéologiques avec lesquelles il est en rapport³. Le but de la présente étude est de confronter le schéma qui précède à la pièce de Jean Louvet : *Le Train du Bon Dieu*⁴.

Cette pièce a été produite en 1962 à La Louvière par le Théâtre Proletarien. Elle a été présentée ensuite au Festival d'Avignon en 1975 par l'Ensemble Théâtral Mobile dans une mise en scène de Marc Liebens et une dramaturgie de Michèle Fabien et Jean-Marie Piemme ; elle a encore été

* Paul ARON, Anne-Marie DARC, Didier DUPONT, Madeleine FRÉDÉRIC, Danièle JANSSEN, Jean-Maurice ROSIER.

¹ Anne UBERSFELD, *Lire le théâtre*. Paris, Éditions Sociales, 1977.

² Cf. P. PAVIS, *Dictionnaire du théâtre*. Paris, Éd. Sociales, 1980.

³ Anne UBERSFELD, « Le lieu du discours », dans *Pratiques*, n° 15-16, juillet 1977, pp. 10-19.

⁴ *Le Train du Bon Dieu*. Dans *Cahiers Théâtre Louvain*, série documents dramaturgiques, 1976.

montée en 1977 par le Théâtre des Rues. *Le Train du Bon Dieu* présente, en une série de 15 tableaux, une décomposition du gestus ouvrier et patronal qui amène très logiquement le nœud de la fable : la défaite du mouvement ouvrier dans la grève de 60.

Résumons-la rapidement. Au tableau 1, des cheminots peignent les rails en attendant l'arrivée du train du Bon Dieu. Ils discutent en sens divers des mots d'ordre de grève et « représentent » leur rêve d'accession à la petite bourgeoisie. Défilent tour à tour le Chef de gare, chien de garde du patronat (tab. 3) ; le Père industriel et son fils, avec leur peur respective de l'Histoire (tab. 4) ; Max, l'ouvrier aliéné et ses compagnons encordés (tab. 5 et 6) ; Slick et Thérèse, à la fois témoins et porteurs de ce gestus ouvrier tantôt révolutionnaire, tantôt aliéné. L'action démarre au tableau 8 : dans une salle de réunion houleuse, les délégués syndicaux nationaux confrontent la langue de bois de leur discours au refus des mots d'ordre sans issue par une base qui veut « monter à la capitale ». La grève générale s'étend malgré les réticences de l'appareil syndical : le train du Bon Dieu est enfin là. C'est la fête (tab. 10). Pendant ce temps, le Père industriel et son fils, inquiets, élaborent une stratégie de restauration de la paix sociale (tab. 11). Quand, au cours de la réunion syndicale historique du 3 au 4, la base prend la décision de dépasser les mots d'ordre, il est trop tard, la capitale s'est armée. On arrête les meneurs (tab. 13). Les ouvriers réalisent dans la tristesse que le train du Bon Dieu a déraillé par la volonté des « Grosses têtes » syndicales (tab. 14). Dans le dernier tableau, ce sont le Chef de gare, le Père industriel et le fils qui tirent les leçons de l'échec de la grève : la division du mouvement ouvrier a sauvé leurs intérêts.

Le lieu de la parole

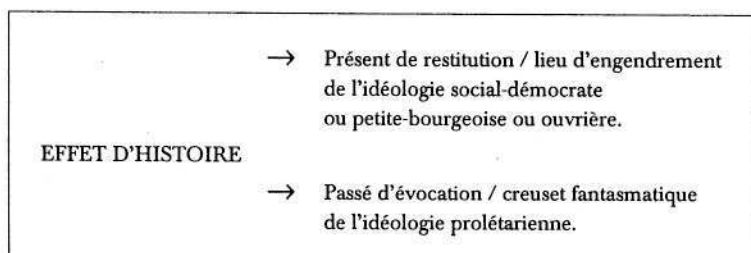
Tout discours théâtral s'inscrit dans un double système de signes : les signes linguistiques du discours et les signes émis par le lieu. Dans le premier tableau du *Train du Bon Dieu*, le lieu est déterminé par les didascalies : « un décor de gare, un quai ». Le choix d'un tel lieu n'est pas un effet du hasard. Pour s'en convaincre, il suffit de se pencher quelque peu sur la conception de l'Histoire chez Jean Louvet.

Nous reprendrons à cet effet ce qui est déjà écrit partout dans le discours critique, à savoir que, dans sa représentation de l'Histoire, Louvet évite l'impasse naturaliste en ne constituant pas la scène théâtrale comme le reflet du réel. Au contraire, chez lui, ce qui est montré, comme dans la dramaturgie brechtienne, est image, métaphore et masque. On n'en veut pour preuve que ce décor insolite des premières scènes : une gare, véritable chronotope (« espace-temps » affectif, selon Bakhtine) absurde, qui problématisait plus qu'il n'authentifie le référent social et politique représenté.

Cette stratégie du leurre, de la scène comme réel d'un reflet, dénonce toute reconstitution historique comme « effet d'histoire », en même temps

qu'elle oblige le spectateur à s'interroger et à mettre en doute la représentation¹. Ainsi s'enclenche, dans le théâtre de Louvet, par la contestation de l'illusion référentielle anecdotique, la dénaturalisation de l'idéologie dominante. Cette mise à distance, au-delà d'un parti-pris esthétique, est donc une prise de position politique, mais elle ne s'opère pas du point de vue du héros positif ou du Parti Révolutionnaire, dont le discours affirme que l'idéologie dominante travestit le réel. C'est en doublant le présent de restitution par un passé mythique d'évocation que Louvet construit la scène historique comme lieu de contradiction.

Schématisée en sa relation duelle avec la structure idéologique, esquissée uniquement par la classe ouvrière, cette démarche d'écriture donne, dans les premiers tableaux, le schéma suivant :



Si on applique au décor des premiers tableaux cette dialectique de l'historicité, il est évident que la gare : 1) est un endroit symbolique du Pouvoir selon l'idéologie prolétarienne (l'évolution de la lutte des classes a déplacé aujourd'hui l'enjeu de la gare vers l'autoroute) ; 2) est un catalyseur de l'idéologie social-démocrate, volontiers messianique et utopique (la gare où passe le Train du Bon Dieu) ; c'est ce que Slick et les ouvriers appréhendent en lieu et place d'une véritable connaissance (la gare comme lieu de pouvoir) ; 3) est un élément dramaturgique, un signe théâtral, un incipit, puisque, en cette scène initiale, on entre dans l'action théâtrale en entrant dans la gare, laquelle est également entrée dans l'histoire².

Revenons à l'examen du premier tableau du *Train...* Le plus souvent, c'est un rapport de contradiction qui s'établit entre le lieu où le discours est

¹ Cf. Pierre FRESNAULT-DESUELLES, « L'effet d'histoire », dans *Histoire et bande dessinée*. La Roque, Ed. Objectif Promo Durance, pp. 98-104.

² Bien entendu, on n'oubliera pas que les manifestations les plus violentes de la révolte ouvrière en 1960 se déroulèrent devant et dans les gares (à Liège par exemple), sans que celles-ci aient été réellement investies ; ce qui témoigne de la résistance de l'esprit social-démocrate. Deuxième remarque, pour justifier la conception historique de Louvet, il est évident que les grèves de 60 en Belgique, n'étant des grèves ni pour des revendications matérielles, ni pour des revendications politiques démocratiques (thèse d'Ernest Mandel), renouaient avec les grandes traditions de lutte du prolétariat belge. Ainsi se trouve confirmée la nécessaire intrusion du passé mythique d'évocation dans le présent de restitution.

parlé et le discours lui-même, sauf dans le théâtre naturaliste où s'instaure un rapport de détermination. De là naît le sens. Chez Louvet, l'alternance des deux procédés crée un effet de distanciation que nous allons étudier.

Dans *Le Train du Bon Dieu*, le lieu de parole est donc un décor de gare, un quai. Plus loin, nous verrons les ouvriers peindre les rails, donc le décor. Le texte lui-même insiste sur ce caractère factice : « Ce n'est pas une vraie gare » (séqu.2). Le décor entretient une relation métonymique avec le train qui, lui non plus, n'est pas un vrai train, mais l'ensemble de la classe ouvrière, le symbole de l'accord de tous les travailleurs, un rêve. Qu'on se rappelle le passage du *Manifeste du Parti Communiste* :

*Parfois les ouvriers triomphent : victoire éphémère. Le vrai résultat de leur lutte est moins le succès immédiat que l'union grandissante des travailleurs. Cette union est facilitée par l'accroissement des moyens de communication qui sont créés par une grande industrie et permettent aux ouvriers de localités différentes de prendre contact. Il suffit de cette prise de contact pour centraliser en une lutte nationale, en une lutte de classe, les nombreuses luttes sociales qui ont partout le même caractère*¹.

Dès lors, la « réalité » des personnages devient douteuse. Ils ne sont que des personnages de théâtre et véhiculent nécessairement un message : rapport de détermination (séqu. 1, 3, 6). Mais la contradiction apparaît toutefois lorsque, dans ce discours symbolique, les personnages débitent un discours naturaliste ; c'est lui qui va transmettre le matériel référentiel et historique : les traites, les rapports entre hommes et femmes (séqu. 2, 4, 5), en un mot, la vie de la classe ouvrière. Le discours naturaliste va donc montrer la vie quotidienne dans laquelle on s'engluie (séqu. 4 : le boxeur lutte dans le vide, le mot « camarade » l'assomme : l'idée même de l'unité de la classe ouvrière lui est devenue étrangère) ; le discours symbolique va montrer l'aliénation, l'impossibilité de comprendre pourquoi on s'engluie (séqu. 5 : Slick ne peut expliquer son rêve).

La situation de parole

Au théâtre, les personnages se parlent entre eux, mais simultanément ils s'adressent au spectateur. La situation de parole est donc double. L'une touche à la réalité physique, concrète, de la représentation théâtrale : l'examen des éléments situationnels et textuels, qui sont d'abord une adresse au spectateur et n'ont de sens qu'en tant que tels, permet d'éliminer le problème de la vraisemblance – ici, le décor antiréaliste. L'autre situation est imaginaire. Elle se construit entre les protagonistes, et les conditions d'énonciation anticipent sur le discours. Ainsi, dans le premier ta-

¹ K. MARX & F. ENGELS, *Le Manifeste du Parti communiste*. Paris, U.G.E., coll. 10/18, 1962, p. 31.

bleau du *Train du Bon Dieu*, lorsque le couple Slick-Thérèse apparaît sur la scène, nous pouvons attendre que les relations entre l'homme et la femme dans la société soient évoquées. Ils sont en marche, ils ont tout quitté, donc tous les changements sont possibles entre eux et autour d'eux. En outre, il arrive aussi que les conditions d'énonciation soient explicitées dans le discours. Tel est le cas dans cette pièce.

Discours Slick-Thérèse

Du discours de Slick et de Thérèse émerge un tableau de la société ouvrière : la place de la femme (Thérèse : « Je n'étais rien, je resterai rien »), de la révolte (Slick : « On n'y croit pas »), le problème de l'argent, des dettes (Slick : « Ne gaspillons rien. Il faut économiser pour son cercueil, pour les enfants venus, les enfants à venir... Et l'argent ? l'argent ? »), l'aliénation par la culture bourgeoise (Slick lit des livres qui lui disent « en fin de compte : les choses sont bien comme elles sont »), par la presse (Thérèse est incapable de comprendre complètement un journal à sensation), par les rapports populaires. Les conditions d'énonciation sont donc déjà un message du message discursif.

D'autre part, la situation d'énonciation est déterminée par les rapports entre les personnages, rapports qui sont l'objet de présupposés. Dans ce premier tableau, c'est le rôle présupposé de la femme qui est le plus développé : gardienne du foyer, elle est condamnée à faire le ménage même sur un quai de gare. Ce n'est pas une intellectuelle : la maternité est une définition suffisante. Destinée à ne rien comprendre, c'est elle qui apaise les révoltes inutiles parce que vouées à l'échec, et qui a été façonnée pour imposer la normalité (« Qu'est-ce que j'ai fait pour avoir un homme pareil ? »). Rien d'étonnant à ce qu'elle se sente responsable de tout et que, sans qualification, elle ne puisse envisager d'autre « reconversion » que la prostitution¹. Bref, l'homme domine la femme qui le suit, bon gré mal gré, sans comprendre. C'est lui qui est censé détenir les explications.

Ce qui reste d'une lecture « naturaliste » du premier tableau, c'est le décalage qu'il y a entre le discours de Thérèse et celui de Slick : ce décalage tiendrait dans la façon d'assumer les discours idéologiques dominants. La relation systémique pourrait s'énoncer ainsi :

$$\begin{array}{l} \Delta \text{Th} \leftrightarrow \text{D.I.D.} \rightarrow \text{O} \\ \Delta \text{Th} \leftrightarrow \text{D.I.D.} < \Delta \text{S} \leftrightarrow \text{D.I.D.} \end{array}$$

¹ Sur le rôle de moralisation dévolu à la femme en milieu ouvrier et surtout dans les houillères, voir L. MURARD & P. ZYLBERMAN, « Le petit travailleur infatigable », dans *Recherches*, n° 25, nov. 1978, p. 153 sq.

Thérèse (Th) semble en effet assumer plus volontiers le discours idéologique dominant (D.I.D.) que le fait Slick (S). Elle imprime à ses propos les marques d'une distance ¹ minimale ($\Delta \rightarrow O$) : *Je*, tandis que Slick s'exprime le plus souvent en non-personne (*il, on, les ouvriers*).

C'est notamment par rapport au train que se distinguent Slick et Thérèse. Slick s'approprie le train comme thème récurrent d'un discours de rédemption du prolétariat. Par rapport à ce stade historiquement marqué de l'idéologie dominante de la classe ouvrière belge, Thérèse représente un en-deçà, puisque d'une part elle refuse de s'approprier le train (*ton vs mon*), et d'autre part n'envisage pas sa venue (p. 7).

Ces observations, couplées à une série d'autres recueillies dans les tableaux suivants, nous poussent à défendre la thèse selon laquelle l'opposition Slick-Thérèse peut se lire comme le signe textuel de la présence (Slick) - absence (Thérèse) de l'instinct de classe, lequel représente un degré inférieur de la conscience de classe. La présence de cette dernière dans le texte serait assurée métonymiquement par la voix dont Slick se prétend dépossédé.

Si nous soumettons l'étude des présupposés au principe de l'alternance déjà signalée entre les séquences « naturalistes » et « symboliques », nous allons découvrir que certains d'entre eux sont explicités dans les séquences symboliques. Dans ces dernières, la femme joue le rôle de révélateur. C'est Thérèse qui doute de la réalité de la révolte (« le train, sans doute ? Mais il ne viendra pas, ton train. Il n'est même pas annoncé », séq.2). C'est elle qui prononce le mot « camarade » qu'elle n'utiliserait pas dans les séquences naturalistes. C'est elle qui fait éclater l'impossibilité pour Slick d'expliquer son rêve. Ce qui est en contradiction avec son rôle éminemment aliéné dans les séquences naturalistes.

On peut ainsi dégager de l'analyse le système des rapports de force entre les personnages qui déterminent la situation d'énonciation : Slick domine Thérèse sur le plan naturaliste ; Thérèse domine Slick sur le plan symbolique.

Le discours patrons-ouvriers

1° Les patrons. L'une des constantes du discours patronal dans la pièce de Louvet est son rejet actif du discours « socialiste ». Le mécanisme de ce rejet consiste en l'utilisation de termes du discours socialiste afin de mieux pouvoir en souligner le danger (p. 24). D'autre part, la présentation des actes des ouvriers par le patron (le Père industriel) se fait dans le registre de la dévalorisation / accusation) : la grève devient un complot ourdi contre l'ordre et la propriété – *rumeurs, silhouettes furtives, conspirent, fuites, secrets mal gardés* (p. 24). Cette isotopie de la « conspiration mal préparée » tra-

¹ Cf. J. DUBOIS, « Énoncé et énonciation », dans *Langages*, n° 13, 1969.

verse tout le texte pour resurgir (p. 74) à la fin de la pièce. Enfin, au sein du clan patronal, un clivage sépare le Père et le Fils. S'ils s'accordent sur l'analyse du passé (p. 47), ils divergent quant à la position à adopter sur l'avenir (pp. 24, 48). Cette divergence va jusqu'à la rupture lorsque le Fils accuse le Père de ne pas créer d'emploi, donc de compromettre leur avenir. Ici, le passage du *nous* inclusif au *vous* consacre le divorce entre les deux patrons.

2° Les ouvriers. La parole ouvrière est, elle aussi, partagée. Toute centrée sur la grève, elle l'envisage cependant sous des angles à ce point différents qu'ils pourraient en paraître contradictoires. L'univers du discours ouvrier favorable à la grève se divise lui-même en deux sous-ensembles. Un premier groupe d'énoncés interprète la grève comme inversion des valeurs dominantes du patronat. D'où cette recherche d'un mythe « toujours pisser-jamais produire ». Mais parmi les propos des tenants de la grève se dessine un autre groupe d'énoncés de type également anarchique : ceux du refus du discours dominant des délégués syndicaux dont la mentalité de « petit chef » est assimilable à celle du Chef de gare, chien de garde des patrons. Ce qui se joue dans ces énoncés, c'est le refus de la légitimisation d'un pouvoir sur simple énonciation d'un statut hiérarchique. Ce refus se manifeste notamment par les rires consécutifs aux rituelles prises de parole du délégué syndical sur la nécessité d'organiser la solidarité ouvrière.

S'oppose à cet univers de sens un autre ensemble discursif centré sur les valeurs de réussite / salut individuel. C'est le discours dominant du bistrot, le rêve de l'Éden Bar que « l'on pourrait monter pour réussir ». Une parole ouvrière aliénée se fait ainsi jour et atteint l'un des sommets de l'aliénation dans la scène du café où le discours se meut dans un perpétuel va-et-vient entre le pôle de l'illusion et celui de la réalité : illusion de la possibilité d'un travail plus agréable dans le bar ; réalité des cadences exigées par l'ouvrier-patron. Réalité de la richesse future du patron (*Je serai riche*), illusion d'une richesse future pour l'ouvrier (*Je serai riche ?*).

Le discours de l'ouvrier-patron se fait sur la modalité du *falloir faire* (devoir d'ordre universel : *il faut...*, p. 6) masquant ainsi le sujet obligeant. Cette redistribution d'une énonciation de classes antagonistes au sein des ouvriers, marque de l'aliénation de la parole ouvrière, se fait selon une dialectique de l'apprentissage, sans cesse répété par l'ouvrier, d'un discours modèle. Cette dialectique a une fonction idéologique très nette, en ce sens qu'elle contribue à transformer l'individu en sujet « naturellement » obligé : elle l'installe dans un certain rapport de domination de classe tout en occultant, à la fois et contradictoirement, ce processus d'assignation de position de classe. C'est de cette contradiction apparente que naît la logique de l'aliénation, soulignée une fois de plus par l'alternance des séquences naturalistes et symboliques.

Pour preuve, ces quelques exemples. Dans la scène du boxeur assommé (séq. 4) par le mot « camarade », l'aliénation de la classe ouvrière est dé-

noncée par le biais de la presse et de la culture bourgeoise. Le langage de la solidarité ouvrière a changé de sens et est devenu inacceptable. Mieux vaut user de métaphores qui ont au moins le mérite d'occulter la réalité, semble signifier Slick à Thérèse : « Tu n'aurais pas dû l'appeler "camarade" [...], cela ne se dit plus. Tu aurais dû l'appeler [...] gentille abeille [...] » (p. 9). Dans la cinquième séquence, Slick, incapable d'expliquer le rêve du train, se retrouve dans le noir. Il ne dispose pas des instruments historiques ou philosophiques qui lui permettraient de réfléchir. Dans l'épisode de Gaspard et de sa corde (tab. 6), reste d'une ancienne attente déçue du train, symbole de l'aliénation par le découragement, contre lequel le vieil homme veut encore se révolter en attendant une nouvelle fois la venue du train.

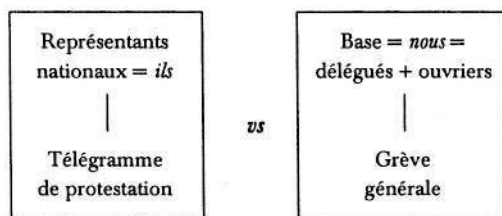
Le discours syndical

La parole ouvrière trouve son institutionalisation à travers le discours syndical, mais celui-ci révèle des failles aux formes parfois antagonistes. Ainsi, dès le début de la pièce, deux discours syndicaux s'opposent : celui de la base, tenu par le Délégué boulonneur, et celui des représentants nationaux, rapporté par un ouvrier de la base :

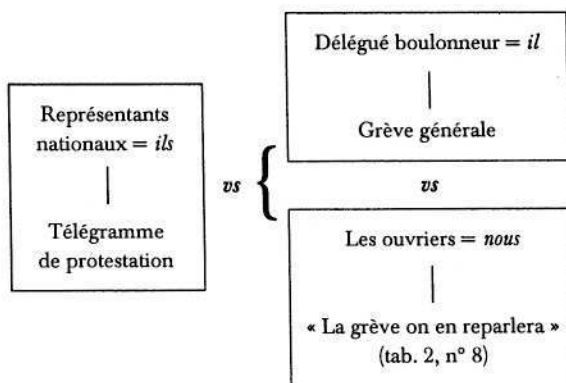
DÉLÉGUÉ BOULONNEUR : [...] *les services publics vont se mettre en grève, il faut les soutenir [...]. Et dans notre syndicat, les représentants nationaux, savez-vous ce qu'ils proposent ?*

OUVRIER BOULONNEUR : *Un télégramme de protestation !* (tab. 2, n° 7, pp. 13-14, nous soulignons).

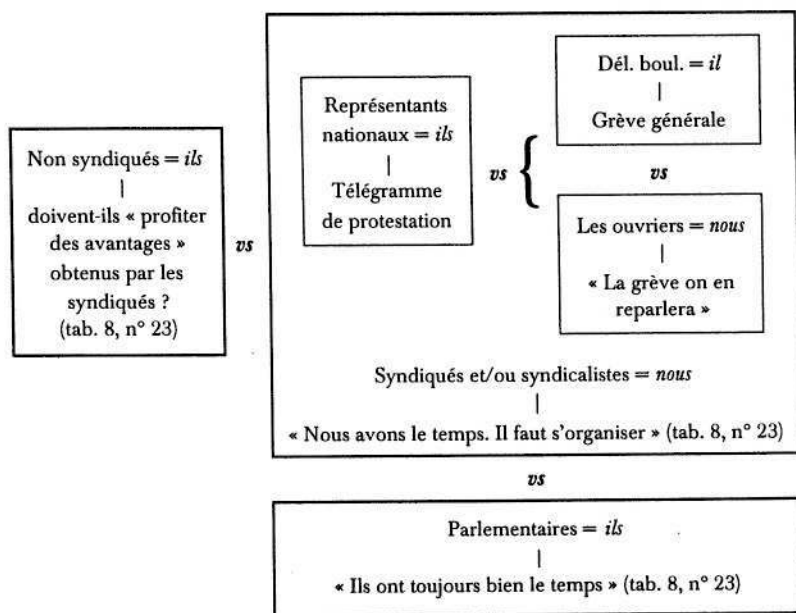
Du point de vue du dirigeant de base qu'est le Délégué boulonneur, une double conscience apparaît : celle de la nécessité de la lutte : *il faut* + « grève générale » (p. 13) ; celle de l'opposition « base » vs « direction nationale », quant aux moyens de la lutte : « DÉLÉGUÉ BOULONNEUR : On parle de grève, nous, de grève générale » (nous soulignons). Cette double conscience s'accompagne aussi de la naissance d'un autre sentiment qui ira croissant dans le texte : celui d'une distance différente par rapport à l'organisation syndicale. Ceci se marque dans le texte par l'opposition *nous* vs *ils* : *notre syndicat* vs *ils proposent*. On pourrait donc schématiser la vision dichotomique du délégué de base comme suit :



Toutefois, cette vision dichotomique n'est que le reflet de la construction, par le délégué boulonneur, d'un faux consensus au sein de la base. En effet, au départ du Délégué boulonneur (tab. 2, fin n° 7, début n° 8), le schéma qu'on vient de présenter peut se réécrire de la sorte :



Cette vision se complète au huitième tableau par l'intervention à la fois grandiloquente et incohérente du secrétaire national du syndicat (p. 35). Son discours fonctionne sur une double opposition « syndiqués » vs « non syndiqués » et « parlementaires » vs « syndicalistes ». Soit le schéma :



Ce discours est incohérent parce qu'il produit la négation de la représentation qu'il veut donner de lui-même. En effet, le secrétaire national prétend s'opposer aux parlementaires qui « ont toujours bien le temps », mais ne

parvient qu'à proposer de prendre le temps de s'organiser, sans jamais préciser dans quelle intention.

Un dernier niveau de structuration de la parole ouvrière institutionnalisée se retrouve dans le discours du camarade député. Ce discours, outre qu'il ne répond pas à l'objet initial qui était le sien (éclairer les travailleurs sur les négociations, p. 35), pratique l'amalgame le plus total, puisqu'il englobe artificiellement l'ensemble des points de vue conflictuels envisagés jusqu'ici, en exploitant un point commun à la plupart d'entre eux, l'appartenance au même parti : *mon, notre, votre parti* (p. 36).

Seule une certaine modalité de la « connivence » entre les différents protagonistes de la parole ouvrière institutionnalisée permet à cette dernière de ne pas éclater et lui confère, en dernier ressort, une sorte de cohérence interne. C'est ce qui apparaît clairement à la fin du douzième tableau, lorsque Mathieu, un ouvrier, tente de s'opposer à la direction du comité de grève en refusant de lui accorder une confiance absolue. Le secrétaire régional rappelle à Mathieu que son fils et sa femme lui doivent leur emploi. Ainsi donc, Mathieu a rompu la connivence installée par une pratique de clientélisme ; il a refusé les règles implicites du jeu social-démocrate, mais le secrétaire général les lui rappelle en soulignant leur caractère implicite : « Je ne devrais pas dire ces choses-là » (p. 54). C'est ainsi que la violence langagière peut alors tenir lieu de substitut à la violence de classe dans la pratique sociale :

LE SECRÉTAIRE RÉGIONAL II : Déjà les grilles du Parlement tremblent de sentir vos mains rugueuses les arracher comme on arrache la branche morte qui gangrène l'arbre [...] (tab. 12, n° 29, p. 53).

La parole ouvrière institutionnalisée est donc une parole plurielle, morcelée, voire antagoniste. Elle est le reflet de la situation politique dans laquelle se trouve la classe ouvrière décrite par Louvet. À cet égard, il n'est certes pas sans pertinence de constater le sort qui est réservé au Délégué boulonneur. Celui-ci apparaît comme l'ouvrier dont la conscience de classe est la plus développée : il appelle à la grève générale ; cependant, il semble surestimer l'état de la mobilisation ouvrière (cf. les oppositions *ils vs nous* relevées au tab. 2) : il se fera arrêter (tab. 13, n° 37, p. 64). Son arrestation peut se lire comme le symbole de l'échec du mouvement, victime du morcellement de la parole ouvrière institutionnalisée et de son absence de projet politique, le camarade député se contentant d'affirmer : « nous avons un programme de réformes de... et... tout, tout, tout est là » (tab. 8, n° 23, p. 36).

Les couches discursives hétérogènes

La recherche des présupposés nous a permis d'exhiber le non-dit du texte et de mettre en lumière les conditions de l'existence de la parole : qui est privé de parole dans ce premier tableau ? La classe ouvrière dans la so-

ciété, la femme dans la classe ouvrière. L'étude du dialogue qui se développe à partir des présupposés que sont les rapports de force permet de le confirmer. Analyser le dialogue théâtral suppose donc le repérage de tout ce que les personnages ont en commun pour pouvoir se parler : connaissance de fait (la situation historique par exemple), vérités d'évidence (le matériel idéologique et culturel). Mais d'autre part, le dialogue serait impossible si le discours des personnages ne contenait des couches hétérogènes constituées par des discours autres, ceux de leur milieu ou de celui auquel ils veulent s'intégrer.

Un discours ordinaire

Si nous examinons le texte de ce point de vue particulier, nous voyons que dans les scènes naturalistes, Slick et Thérèse ne dialoguent pas : Slick ne répond pas à Thérèse qui en est réduite à formuler des hypothèses contradictoires. Elle se sent responsable du départ de Slick parce qu'elle ne le laissait pas lire, puis elle croit qu'il lui reproche de ne pas avoir d'enfant. Elle se dit bavarde, mais sa parole tombe dans le vide.

Slick, quant à lui, reproduit le discours des hommes de la classe ouvrière (« Il faut toujours être prêt », Slick, p. 7 ; Chef de gare, p. 20) ; « Quand on est jeune on dit : "un jour..." ». Ce sont des paroles en l'air. On n'y croit pas », séq.1) et le discours commun des exploités devenus propriétaires : l'argent, la maison (« Si on nous volait ce que nous avons gratté jour après jour », « Si on nous prenait notre maison », p. 13) ¹.

Ces citations du « discours commun » assument une fonction évidente : elles typent les personnages qui les énoncent et aident à caractériser leur statut. Il en va de même pour certains discours, non repris ici, qui sont composés de citations mises bout à bout : ceux du chef de gare ou de tel délégué syndical. La répétition des lieux communs a valeur d'indice critique pour le spectateur, mais la distance qu'on attend de lui ne fait pas problème : le rôle est outré, mais demeure rôle.

Louvet et les autres

On relève aussi, à la lecture du texte de Louvet, d'autres fragments de discours déjà entendus, des traces de textes lus, rappels de parémies ; bref, différentes modalités citationnelles qui ne sont plus des présupposés. On peut ainsi distinguer dans les exemples suivants des références à des textes ou à des auteurs précis – Mallarmé (1), Corneille (6), Brecht (5), Beckett (2)

¹ Dès la fin du XIX^e siècle, la propriété est considérée comme un facteur d'ordre social et de moralisation de la classe ouvrière. Cf. R. BUTMER & P. NOISSETTE, *De la cité ouvrière au grand ensemble*. Paris, 1977 (chap. 2 surtout) ; et aussi « Le gouvernement par la famille », dans J. DONZELOT, *La Police des familles*. Paris, 1977.

(4) – et les allusions intertextuelles qui apparaissent en didascalies (3), (7), (8) et (9) : (1) « Pardon, Slick, tu liras tous les livres, et moi... » (Thérèse, p. 8) ; (2) « Il ne viendra personne d'autre » (Slick, p. 10) ; (3) tout le cinquième tableau : indiqué en didascalie par « Il se relève et marche... » ; (4) « Les encordés » (didascalies des pp. 30 et 31) ; (5) chanson « brechtienne » (pp. 52, 55) ; (6) « Oh ! Non ! O moi ! O ingratitude » (le Secrétaire régional, p. 54) ; (7) « Je vivais tranquille, au bout du coron » (id.) ; (8) la « vision » de Thérèse (p. 69) ; (9) le « radeau » en didascalie (p. 71).

Deux citations amenées en didascalies (3 et 8) supportent pour leur part un des axes sémantiques du texte : l'isotopie chrétienne. Proposé par le titre, repris par l'onomastique (p. 57 : Baptiste ; la vision de Thérèse), évoqué par la mise en scène, qu'en est-il de cet axe par rapport à l'image d'une Wallonie socialiste-réformiste mais laïque ? On y verrait l'allusion à cette constante du socialisme européen qu'est la référence au « Christ, premier communiste », qui s'accorde bien avec le discours passablement messianique des socialistes belges (Demblon, député socialiste, au Parlement : « Si le Christ revenait, il siégerait sur le bancs de la gauche »). Ce type d'intervention s'intègre au « passé d'évocation », au tissu mythique de la mémoire ouvrière dont on a parlé plus haut.

Restent donc des citations apparemment non fonctionnelles, qui se caractérisent par leur non probabilité d'énonciation. Ces « citations structurales » signalent un hiatus entre la référence qu'elles apportent et le personnage qui les énonce, et manifestent ainsi l'intervention d'un autre registre d'énonciation : celui de l'auteur. L'exposé d'A. Compagnon¹ permet d'effectuer le petit détour théorique qui s'avère nécessaire. Une citation, c'est un énoncé répété par une énonciation répétante. On peut distinguer par conséquent le sens « original » du texte cité (t1), le sens contextualisé de t1 dans le texte citant (t2), ainsi qu'un sujet cité (A1) et un sujet citant (A2). Deux valeurs sémantiques sont donc bien séparées : la valeur de signification de t1 et la valeur de répétition qu'acquiert t1 dans t2, en fonction des différents interprétants de ce signe². Compagnon montre que la combinaison des quatre éléments t1 / t2, A1 / A2 permet de distinguer quatre modes d'utilisation, et donc quatre valeurs de la citation : le symbole, l'indice, le diagramme et l'image, qui hiérarchisent entre autres l'instance d'énonciation (le rôle de A2) dans la pratique citationnelle.

En fait, les citations de Louvet sont incomplètes, non indiquées (par des guillemets ou par des notes en didascalies qui joueraient le même rôle : « un ton ironique », par exemple) et, de surcroît, non littérales, elles ne renvoient pas à des textes particuliers. Par là, elles manifestent la prépondérance du citant sur le cité, de A2 sur A1, de la répétition sur le répété. Nous sommes, plus encore que dans le domaine du diagramme, dans celui

¹ A. COMPAGNON, *La Seconde Main*. Paris, Le Seuil, 1979.

² Terminologie empruntée à Peirce.

de l'image. Au-delà de t1, la citation exhibe le sujet citant, nous le livre dans son histoire, dans son imaginaire. Si « le sens d'une citation est dans la constellation de ses interprétants »¹, le texte de Louvet en postule au moins deux : l'auteur et le récepteur. Ce que nous appelons les allusions intertextuelles dessinerait dès lors l'inévitable présence des conditions de production du texte, comme trace institutionnelle (Louvet écrivain) et comme construction d'un destinataire implicite de la pièce, circonscrit par sa capacité (culturelle) à relever les citations qui lui font signe.

En outre, cette pratique intertextuelle inscrit *Le Train du Bon Dieu* dans le domaine de la littérature. La citation structurelle ne désigne pas seulement le texte qu'elle cite, elle désigne aussi le procès d'écriture qui produit un texte à partir des autres autres textes qui lui préexistent. Ces strates langagières qui s'accumulent, en multipliant les points d'ancrage des discours autres, participent aussi de la rupture du texte avec le propos naturaliste. Ainsi la citation structurelle ne dépend-elle pas de ce que Louvet *dit*, mais bien de ce qu'il *fait* : elle instaure une dialectique de l'investissement (en montrant A2) et de la distanciation (sous t2 : t1) où se joue l'équation de l'imaginaire de l'auteur et des impératifs brechtiens.

Louvet et le théâtre contemporain

L'exemple de la citation nous fait dès lors percevoir le statut critique des personnages de Louvet, à rebours des rôles de porte-parole ou de dénégateur. Ce qui constitue leur spécificité est qu'ils sont critiques non du point de vue du sens (l'esprit critique) ni de la fonction sur scène (agissant comme révélateurs) mais comme nœuds des contradictions de la pratique de l'écriture. Le dialogisme qui vient d'être défini épouse donc exactement le mode d'intervention de Louvet dans le champ théâtral contemporain.

Si Louvet a recueilli l'héritage de Brecht, en dénaturalisant la représentation du réel (recours au chronotope de la gare, structure binaire et fragmentée de la pièce empêchant toute emprise psychologique), en reconstituant les couches hétérogènes et contradictoires du gestus ouvrier, en faisant éclater la structure linéaire dès le premier tableau qui met déjà en abyme le dénouement, il s'est donné de subtils moyens bien à lui de susciter la réflexion des spectateurs. Si les grèves de 60-61 constituent le référent historique du *Train du Bon Dieu*, il est parvenu « à l'intelligence théorique du mouvement historique dans son ensemble ». Il amène le spectateur à comprendre non seulement les relations sociales conflictuelles qu'engendrent les rapports de production dans la société capitaliste, mais encore les attitudes mentales qu'elles impriment dans l'inconscient populaire. Il atteint ainsi à l'universel.

¹ A. COMPAGNON, *op. cit.*, p. 76.