

Article

« Famille et filiation dans le théâtre expérimental de Noëlle Renaude »

Yvonne Y. Hsieh

Tangence, n° 91, 2009, p. 81-94.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/044811ar>

DOI: 10.7202/044811ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

Famille et filiation dans le théâtre expérimental de Noëlle Renaude

Yvonne Y. Hsieh,
Université de Victoria

Les œuvres théâtrales de Noëlle Renaude (née à Paris en 1949) s'insèrent dans le courant contemporain que les critiques ont baptisé « le théâtre de voix ». Dans ce théâtre d'avant-garde, la parole dramatique peut se passer de situations, de personnages bien définis et de didascalies. La parole n'est plus l'instrument de l'action : elle est l'action. Chaque énonciation engendre ses propres temps et espace. Comment susciter et retenir l'intérêt des lecteurs lorsqu'on écrit un texte théâtral sans situations ni fable ? Comment assurer la lisibilité de textes aussi fragmentés ? Dans les pièces de Noëlle Renaude, on constate la récurrence de quelques motifs — notamment la famille et la filiation — qui servent à compenser l'éclatement radical de la forme dramatique, en créant une apparence de profondeur psychologique ainsi que l'illusion d'une dimension spatio-temporelle.

Née à Paris en 1949, Noëlle Renaude s'impose sur la scène théâtrale française contemporaine depuis une quinzaine d'années. De nature fortement expérimentale, ses pièces font exploser toute idée traditionnelle du théâtre, comme en témoigne son œuvre intitulée *Ma Solange, comment t'écrire mon désastre, Alex Roux*. Ce texte au titre insolite est qualifié de « feuilleton théâtral », car il a été écrit pour un seul comédien (Christophe Brault) et livré et joué par morceaux de 45 minutes sur quatre années (1994-1998). Sans aucune division en actes ni en scènes, sans didascalies, sans répliques à proprement parler (car les locuteurs sont rarement identifiés), ce long texte continu juxtapose des paroles émanant d'environ 2 000 voix différentes¹ ! Certaines des voix reviennent

1. Les voix ne sont pas toutes humaines. Comme le constate Mary Noonan : « Les morts sont ressuscités et parlent leur propre langue ; il y a des tomates, des grenouilles et des pierres (des dolmens) parlantes, et une lune parlante » (« *L'art de l'écrit s'incarnant* : The Theater of Noëlle Renaude », *Yale French Studies*, n° 112, 2007, p. 121).

tout au long de l'œuvre (par exemple, une vieille qui radote, un voisin embêtant, et naturellement la figure éponyme, Alex Roux, qui écrit à sa bien-aimée Solange). Ces retours servent à établir quelques points de repère dans ce roman-fleuve théâtral qu'on peut lire en trois tomes². Une représentation du texte entier durerait seize heures!

L'œuvre de Noëlle Renaude s'insère dans le courant contemporain que les critiques, tels Jean-Pierre Ryngaert et Michel Corvin, ont baptisé «les dramaturgies de la parole», «les dramaturgies de l'oralité», «les dramaturgies de la conversation», «le théâtre des paroles», «le théâtre de voix», «les théâtres de la parole-action», ou «la théâtralité de l'écoute». Dans ce théâtre d'avant-garde, la parole dramatique peut se passer de situations, de personnages bien définis et de didascalies. La parole n'est plus l'instrument de l'action: elle est l'action. On ne parle plus de «personnage», mais de «voix», d'«apparition», d'«être théâtral», et surtout, de «figure», que Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon définissent en ces termes: «Présences parlantes polyphoniques, les figures n'ont d'autre vérité que l'ici et maintenant théâtral de leur énonciation³.» Les figures ne sont pas des personnages, mais des esquisses ou des silhouettes de personnages potentiels privés de passé et d'avenir. «Au lieu que le déploiement des énoncés [...] soit envisagé comme l'expression de la conscience, des intentions ou des sentiments du personnage [...], c'est l'énonciation au présent (ce qui se dit, comment cela se dit) qui [...] fait théâtre, crée des identités et des histoires [...]⁴.» Dans le théâtre traditionnel, il y a au préalable des personnages qui sont à l'origine des énoncés (qu'on appelle «répliques»), alors que dans ce nouveau théâtre de voix, il existe *d'abord* des énoncés dont les énonciateurs finissent souvent par se révéler plus ou moins identifiables. Chaque énonciation engendre en outre ses propres temps et espace.

C'est pour cette raison que ce théâtre de voix est avant tout un «théâtre de texte»: «un théâtre qui ne relève que de la seule écriture dans une autonomie totale à l'égard des exigences du

2. Noëlle Renaude, *Ma Solange, comment t'écrire mon désastre*, Alex Roux, Paris, Éditions Théâtrales, t. 1, 1996; t. 2 et t. 3, 1997.

3. Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, *Le personnage théâtral contemporain: décomposition, recomposition*, Montreuil-sous-Bois, Éditions Théâtrales, 2006, p. 118.

4. Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, *Le personnage théâtral contemporain*, ouvr. cité, p. 63.

plateau⁵». Selon Michel Corvin, l'espace devient totalement mental, s'écrivant « en totale liberté dans la tête des auteurs comme des lecteurs⁶ ». Chacun des auteurs dramatiques qu'on pourrait insérer dans ce nouveau courant « construit différemment, et pour son propre compte, son espace (voire son non-espace), désormais intégré dans la trame même du texte⁷ ». Patrice Pavis abonde dans ce sens en disant que « nul ne se demande plus si le texte présente une spécificité théâtrale, s'il se laisse bien "traduire" en langage scénique. Les textes (terme souvent préféré à "pièces") sont à prendre littéralement, sans sous-texte, comme s'ils n'avaient plus besoin d'une situation dramatique préalable pour exister⁸ ».

Comment susciter et retenir l'intérêt des lecteurs lorsqu'on écrit un texte théâtral sans situations ni fable? Comment intéresser les lecteurs à des figures sans profondeur psychologique? Comment assurer la lisibilité de textes aussi fragmentés? Voilà quelques questions qu'on pourrait poser au sujet du théâtre de Noëlle Renaude. Malgré l'absence d'une fable et la prolifération déconcertante de « figures » dans cette « écriture en errance⁹ », on constate la récurrence de quelques motifs dans ses pièces, notamment la famille et la filiation. Cette étude se propose d'analyser les façons dont ces motifs servent à compenser l'éclatement radical de la forme dramatique dans six textes différents de Renaude, en créant une apparence de profondeur psychologique ainsi que l'illusion d'une dimension spatio-temporelle.

Madame Ka (1998) consiste en 42 séquences disjointes de longueurs variées, chacune précédée d'un titre annonçant à chaque fois une nouvelle situation dans un temps et dans un espace nouveaux, avec un regroupement de personnages différents. Au tout début du texte se trouve une liste énumérant 79 « personnages ».

5. Michel Corvin, « L'esprit du lieu : d'Eschyle à Renaude », *Théâtre/Public*, n^{os} 183-184, 2006, p. 39.

6. Michel Corvin, « L'esprit du lieu : d'Eschyle à Renaude », art. cité, p. 39.

7. Michel Corvin, « L'esprit du lieu : d'Eschyle à Renaude », art. cité, p. 39. Corvin affirme ensuite qu'« [à] ce traitement spécifique de l'espace se signale, pour une large part, l'originalité dramaturgique des auteurs contemporains, qu'ils se nomment Koltès, Gably, Lagarce, Vinaver, Durif, Minyana, Novarina ou Renaude ».

8. Patrice Pavis, *Le théâtre contemporain : analyse des textes, de Sarraute à Vinaver*, Paris, Nathan, 2002, p. 218.

9. J'emprunte ce terme à Michel Corvin, « L'esprit du lieu : d'Eschyle à Renaude », art. cité, p. 44.

Bien que ce soit le terme utilisé par Renaude, il s'agit plutôt de « figures », car dans cette liste « se côto[ient] humains et animaux, êtres animés et inanimés, possibles ou impossibles, réels ou fantasmagoriques¹⁰ ». À titre d'exemples, on y trouve : M^{me} Ka, M. Ka, la mère de M. Ka ; Margerie, Louisa, Benjamin ; le douanier, le coiffeur ; la toute petite femme, le jeune homme très blond, un adolescent cou de poulet ; la poule ébouriffée, l'oiseau parleur, le crabe vert, une bande de souris délurées ; le mort, l'âme en pleurs de la mère défunte (de M^{me} Ka) ; la voix de synthèse, un répondeur, l'unique poème, la lettre ; l'hallucination ; nous, vous, les vôtres, vous savez qui. Dans ce défilé vertigineux de figures et de situations possibles ou impossibles, seul le « personnage » de M^{me} Ka fournit une certaine continuité. En outre, sans qu'on puisse parler de profondeur psychologique, les rapports familiaux de M^{me} Ka suscitent une certaine empathie chez les lecteurs. Dans une séquence, M^{me} Ka entre dans un photomaton, ayant besoin de photos pour renouveler son passeport. La voix de synthèse lui dit : « Vérifiez dans le miroir en face de vous que votre image vous plaît. » Et M^{me} Ka de répondre : « Mon image ne me plaît pas du tout. Avec ce menton je ressemble à maman. Je corrige. » Par la suite, la voix de synthèse lui répète 20 fois : « Vous ressemblez toujours à votre mère », à chaque fois que M^{me} Ka ajuste son image. La machine finit par lui donner ces conseils : « Accentuez la ressemblance », « Osez la caricature¹¹ ». Le dialogue entre M^{me} Ka et la voix de synthèse du photomaton, si farfelu qu'il soit, évoque néanmoins un sentiment assez universel : la peur chez les femmes de ressembler de plus en plus à leur mère en vieillissant. Dans une séquence ultérieure, M^{me} Ka devra répondre, une vingtaine de fois encore, à la question posée par sa belle-mère, à savoir quelle heure il est¹². Il n'est pas difficile pour les lecteurs de reconnaître dans cette situation, tout invraisemblable qu'elle soit, les relations difficiles entre belle-mère et belle-fille qui cohabitent. Par ailleurs, la belle-mère de M^{me} Ka a déjà paru dans une scène antérieure, où elle était simplement désignée comme « la mère de M. Ka ». Dans la scène où elle demande sans cesse l'heure qu'il est, elle est identifiée comme « la mère de M. Ka installée définitivement chez

10. Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, *Le personnage théâtral contemporain*, ouvr. cité, p. 57.

11. Noëlle Renaude, *Fiction d'hiver, Madame Ka*, Paris, Éditions Théâtrales, 1999, p. 126-127.

12. Noëlle Renaude, *Fiction d'hiver, Madame Ka*, ouvr. cité, p. 152-157.

son fils », ce qui nous inspire non seulement de la sympathie pour M^{me} Ka, mais crée aussi l'illusion du temps qui passe à l'intérieur d'une pièce où il n'y a justement aucune progression temporelle, faute d'action dramatique !

Ryngaert et Sermon nous signalent que « l'espace-temps de la figure est celui de la présence immédiate, du cadrage instantané et dédramatisé » et qu'il n'y a plus de *continuum* identitaire, à la différence du personnage substantiel, actantiel¹³. Or, l'absence de la dimension temporelle chez les figures de Renaude est compensée par les motifs de la filiation et de la généalogie. Un de ses premiers textes théâtraux, intitulé *Lunes* (1991), ressemble à première vue à un monologue d'un seul bloc qui s'étend sur 13 pages. Mais, sans qu'il n'y ait aucune interruption dans le texte, cinq notations en marge des pages nous indiquent qu'il y a en réalité cinq voix qui s'enchaînent, en remontant dans le temps, depuis 1991 (date de la composition de l'œuvre) jusqu'à 1865. Chaque notation comprend la date de l'énonciation, le nom de l'énonciateur, ainsi que les dates de sa naissance et de sa mort :

9 janvier 1991
Paul Calepied
(1957-)

1^{er} mai 1958
Léon Calepied
(1930-1990)

26 avril 1930
Jules Calepied
(1892-1973)

14 août 1892
Joseph Calepied
(1865-1954)

12 février 1865
Adèle Calepied
(1848-1865)¹⁴

Ainsi, le fils cède la parole au père pendant quatre générations, le père défunt ayant l'air de répondre à son fils, pour aboutir au monologue de la fille-mère qui est à l'origine de cette filiation, et

13. Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, *Le personnage théâtral contemporain*, ouvr. cité, p. 162.

14. Noëlle Renaude, *Lunes*, dans *Courtes pièces*, Paris, Éditions Théâtrales, 1998, p. 57-70.

qui semble avoir été tuée pour sa faute (du moins elle prédit son propre assassinat dans son énonciation). En l'espace de 13 pages, cinq personnages appartenant à cinq périodes historiques distinctes nous sont présentés dans leur situation familiale malheureuse. En l'occurrence, la filiation qui unit les personnages facilite cette économie de présentation, en plus de créer dans les cinq énonciations juxtaposées une illusion de mouvement temporel (une régression dans le temps), malgré l'absence d'action dramatique.

Écrite un an après *Lunes*, la pièce intitulée *Les cendres et les lampions* (1992) reprend le motif de la filiation, sauf que cette fois-ci, on n'a plus cinq générations, mais 94 ! Le texte se compose de deux mouvements. Le premier comprend 65 petits monologues, chacun résumant la vie et la mort d'un aïeul ou d'une aïeule dans la même famille. Les énoncés tendent à prendre plus d'ampleur à mesure qu'on se rapproche du présent, comme si on détenait plus de renseignements au sujet des ancêtres plus récents. Les premiers énoncés sont véritablement minimalistes —

BAPTISTE. — Je suis né je suis mort.

Et d'un.

AMÉDÉE. — Je suis né et je suis mort.

Et de deux.

JULES. — Je suis né puis je suis mort. Ci-gît Jules.

Et de trois.

BERTRAND. — Je naquis, vécus, et puis mourus.

Et de quatre. [...]

Jonas. — Je suis mort-né.

Et de sept.

EUSTACHE. — Je suis né, ma vie a tellement ressemblé à la mort que quand je suis mort, je n'ai pas vu la différence.

Et de huit. [...]

HENRI. — Je suis né, j'ai peiné, sué, ahané, puis je suis mort complètement lessivé.

Et de vingt-trois. [...]

ROSALIE [la dernière figure qui parle]. — Je suis née, j'ai vu trois cent quatre-vingt-dix-neuf saisons revenir, sept enfants me sortir du ventre, cinq guerres, mon père s'éteindre, ma mère râler, mon époux succomber, mes frères flancher, mes sœurs

expirer, les voisins disparaître, les maires s'en aller, le boucher, le boulanger et l'épicier partir, mes amis d'enfance sortir du monde, des jeunes des vieux quitter la partie, puis je me suis effacée la dernière, sans opinion sur la question.

*Et de soixante-quinze*¹⁵.

La didascalie qui clôt ce premier mouvement y ajoute encore une liste de prénoms, élevant ainsi le compte à 94 vies et morts, couvrant une période d'entre vingt et vingt-cinq siècles. Les « cendres » et les « lampions » dans le titre de l'œuvre symbolisent respectivement la mort et la fête de la vie. Mais c'est plutôt la difficulté de vivre qui ressort dans ces micro-autobiographies : à part la procréation, qui est mentionnée par 20 d'entre les 65 énonciateurs, on note surtout le dur labeur (culture de la terre, élevage des animaux, travail dans une carrière), en plus des horreurs de la guerre. Après la longue litanie de prénoms de morts, le second mouvement de la pièce met en scène la rencontre entre deux personnages — Maman et Papa — présentée comme une opérette remplie de clichés, sur fond de guerre et de tempête. À la fin de cette petite scène mélodramatique, on voit Maman tomber dans les bras de Papa. « C'est une maille de plus au tricot des familles », nous dit la didascalie qui semble s'adresser à l'enfant qui naîtra de cette union : « c'est beau la vie, tu vas voir comme c'est beau la vie, tiens ti lampion et défilé, donne-nous la main, c'est-y pas beau on te l'avait dit ¹⁶ ! » Michel Cerda a relevé le goût de Renaude « pour le latin, la langue mère, la langue organique, les origines, la descendance, la parole de tous nos morts... et donc son goût pour la France comme territoire de fouilles ¹⁷ ». Malgré l'absence de références géographiques précises, les micro-autobiographies nous laissent l'impression que tout ce monde a habité un seul terroir. Et comme le constate Françoise Spiess, « [d]errière cette généalogie individuelle, se profile la grande Histoire et sa succession de guerres ¹⁸ ». Encore une fois, l'usage de la filiation par Renaude sert

15. Noëlle Renaude, *Les cendres et les lampions*, dans Jean-Claude Grumberg, Philippe Minyana, Noëlle Renaude, *3 pièces contemporaines*, Paris, La bibliothèque Gallimard, 2002, p. 106-118. En fait, il n'y a que 65 monologues, en raison de l'omission des 24^e, 29^e, 32^e, 47^e, 48^e, 49^e, 50^e, 51^e, 52^e et 59^e personnages.

16. Noëlle Renaude, *Les cendres et les lampions*, ouvr. cité, p. 124.

17. Michel Cerda, dans Noëlle Renaude, *À tous ceux qui, La Comédie de Saint-Étienne, Le Renard du Nord*, Montreuil-sous-Bois, Éditions Théâtrales, 2002, p. 7.

18. Françoise Spiess, dans Jean-Claude Grumberg, Philippe Minyana, Noëlle Renaude, *3 pièces contemporaines*, ouvr. cité, p. 128.

à créer l'illusion de progression temporelle (voire historique) dans une pièce privée d'action dramatique (sauf dans la petite opérette parodique à la fin), et à ancrer le texte dans un terroir imaginaire qui nous paraît pourtant bien réel.

La pièce *À tous ceux qui* (1995) se compose de 31 monologues et de deux dialogues prononcés par 36 personnages qui passent une journée d'été à la campagne. Il s'agit d'une réunion de famille à la fin des années 1940, alors que la Deuxième Guerre mondiale est un souvenir encore tout frais dans la mémoire collective. Dans cette œuvre polyphonique, les personnages — qui sont tous des membres de la même famille ou leurs invités — prennent la parole selon l'ordre de leur âge, du plus jeune au plus âgé : c'est une enfant de quatre ans qui parle en premier, et un centenaire en dernier. Chaque prise de parole est séparée par un toast, le dernier étant « À tous ceux qui nous succéderont ! » C'est aux lecteurs de démêler les rapports de parenté entre les 36 personnages, à partir de leurs énonciations. Pour une fois, Renaude a observé les trois unités classiques : la pièce se déroule au cours d'une seule journée, lors d'une grande fête à la campagne. Cela dit, les actions évoquées dans les 33 fragments ne sont pas présentées de façon linéaire. La même action peut être évoquée par plusieurs personnages, à différents endroits du texte. Par exemple, Hercule Blanchet, un petit garçon de sept ans qui est le deuxième personnage à prendre la parole, nous dit qu'il a vomi et qu'il a été ensuite pris de colique, et que cela n'a pas fait plaisir à sa maman qui a dû interrompre sa danse avec un monsieur charmant, pour venir essayer la figure et les fesses de son fils¹⁹. Le même événement sera présenté du point de vue de sa mère, Monette Blanchet, mais seulement 32 pages plus loin, car Monette, âgée de 35 ans et demi, sera le 18^e personnage à prendre la parole²⁰. Dans le 29^e fragment, Hippolyte Gloriette, 72 ans, évoque un grand nombre d'actions, apparemment dans l'ordre selon lequel elles se sont déroulées²¹. Mais cet ordre ne correspond pas à celui dans lequel ces mêmes actions ont été narrées plus tôt par d'autres personnages. En l'occurrence, les liens familiaux apportent aux fragments disjoints une cohérence qui remédie à la confusion temporelle et à la multiplicité des points de vue, assurant ainsi la lisibilité du texte.

19. Noëlle Renaude, *À tous ceux qui*, dans *À tous ceux qui*, *La Comédie de Saint-Étienne, Le Renard du Nord*, Paris, Éditions Théâtrales, 2002, p. 15.

20. Noëlle Renaude, *À tous ceux qui*, ouvr. cité, p. 47.

21. Noëlle Renaude, *À tous ceux qui*, ouvr. cité, p. 71.

Le Renard du Nord (1993), caractérisé de « mélodrame »²² par Michel Cerda, entremêle plusieurs situations. Il y a d'une part Adrienne et son fils Maxime, âgé de vingt ans; d'autre part, M. et M^{me} Kühn, leur ami Otto et leur bonne Josette; enfin, Angelo, un homme d'un certain âge, qui essaie de séduire la jeune Poupette, aimée de Maxime. Les personnages appartenant aux trois situations se croisent dans certaines scènes. La pièce débute par une longue leçon de généalogie (assez confuse) qu'Adrienne fait à Maxime :

Voilà tes racines, Maxime, c'est essentiel d'en avoir et de les connaître, je t'écrirai ça au propre un jour, tu le montreras à tes enfants et ils verront comme les traditions sont fortes. [...] Maxime, tes aïeux sont tous morts, mon petit! Mais il te reste ta mère et tous ces noms qui ont été quelqu'un et qui ont fait ce que tu es. Ne l'oublie jamais, mon fils²³!

Les personnages ressemblent davantage à des fantoches qu'à des personnes réelles dans cette pièce où l'auteure s'amuse à parodier le vaudeville : chez les Kühn, la femme couche avec le meilleur ami de son mari, le mari couche avec la bonne, et tout le monde trompe tout le monde — on croirait lire du Feydeau. Malgré cela, les difficultés des rapports entre mère et fils (Adrienne et Maxime) ajoutent un élément plus poignant au texte, en créant une petite illusion de profondeur psychologique. Dans la séquence 5 de la Première partie, Maxime dit à sa mère : « J'ai essayé de t'aimer. Toute ma vie. J'ai fait des efforts. Sans doute que c'est anormal. Je ne peux pas t'aimer. Je n'y peux rien [...]. Petit déjà je te jugeais. Tu t'es tellement donné et à tant d'autres. Tu m'as trop souvent laissé seul. J'avais honte de toi²⁴. » Et Adrienne de lui rappeler la vie dure qu'elle a menée en tant que femme abandonnée. Parce que le père de Maxime s'est enfui presque tout de suite après sa naissance, Adrienne tient surtout à rappeler à son fils son ascendance maternelle. Mais cette hérédité semble plutôt lui porter malheur. Quand Maxime s'attriste du départ de sa bien-aimée Poupette en compagnie du séducteur Angelo²⁵, Adrienne lui dit de redresser sa colonne : « Regardez-moi ce dos! Il sera bossu comme son arrière-grand-mère Léontine et humilié toute sa vie comme

22. Michel Cerda, dans Noëlle Renaude, *À tous ceux qui*, ouvr. cité, p. 9.

23. Noëlle Renaude, *Le Renard du Nord*, dans *À tous ceux qui*, ouvr. cité, p. 138.

24. Noëlle Renaude, *Le Renard du Nord*, dans *À tous ceux qui*, ouvr. cité, p. 145.

25. Le trio formé par Maxime-Poupette-Angelo pourrait parodier le trio Massetto-Zerlina-Don Giovanni dans l'opéra de Mozart.

Albert, je te le prédis, Maxime, c'est écrit dans tes gènes et dans les astres²⁶. » Selon elle, les Gamache sont « Des victimes. Du sort, du ciel et des gouvernements » et Maxime porte « la marque des Gamache. Tous perdants²⁷ ». Avant de se pendre à un arbre, Maxime exprime dans un monologue sa volonté de briser la chaîne de la filiation :

on m'a flanqué au cou toute une longue et interminable liste de Gamache et de Léonie Jacquet, de Mailloche et de Tricot, censés avoir forgé en moi l'inéluctable maillon de la survie, un petit morceau d'immortalité qu'on se repasse de mortel en mortel. Mais moi, dernier survivant de cette ridicule frange d'humanité, je briserai la chaîne. Suis-je fait pour donner la vie, l'ayant déjà si mal reçue²⁸ ?

Chose curieuse, le suicide de son fils unique ne semble pas étonner ni même déranger Adrienne outre mesure ; elle affirme s'y être attendue depuis la naissance de l'enfant : « Je suis tranquillisée maintenant. Tranquille. Ce que j'attendais est enfin venu. Plus jamais je n'aurai peur. Je n'ai plus personne. Plus personne à qui donner, à la terre seule, et aux fleurs²⁹. » Cette réaction maternelle tout à fait invraisemblable détruit l'illusion naturaliste créée par la filiation, nous rappelant ainsi la nature parodique du texte.

En contraste, *Par les routes* (2005) est imprégné de fortes émotions engendrées par un motif commun : la perte de la mère. Écrite pour deux comédiens, Christophe Braut et Jean-Paul Dias, cette pièce est « une traduction dans l'espace du théâtre du "road movie" », lit-on sur la quatrième de couverture du texte publié³⁰. Deux jeunes hommes qui ont perdu leurs mères traversent l'Hexagone en voiture, se perdant à plusieurs reprises et faisant maintes rencontres en route. L'errance des deux voyageurs se reflète dans l'absence de toute organisation formelle du texte. Visuellement, cette pièce ressemble davantage à un poème : aucune division en scènes ni en séquences, aucune didascalie, nulle attribution de répliques à des personnages. Il n'y a même pas de

26. Noëlle Renaude, *Le Renard du Nord*, dans *À tous ceux qui*, ouvr. cité, p. 173.

27. Noëlle Renaude, *Le Renard du Nord*, dans *À tous ceux qui*, ouvr. cité, p. 173-175.

28. Noëlle Renaude, *Le Renard du Nord*, dans *À tous ceux qui*, ouvr. cité, p. 177.

29. Noëlle Renaude, *Le Renard du Nord*, dans *À tous ceux qui*, ouvr. cité, p. 180.

30. Noëlle Renaude, *Par les routes*, Paris, Théâtre Ouvert/Enjeux, 2005. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle PR, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

répliques, juste des lignes de mots séparées par un blanc. Pour une fois, l'action dramatique (le voyage en auto) se déroule de façon chronologique, ponctuée de retours en arrière avec l'évocation des souvenirs. L'espace change continuellement selon l'apparition des différents noms de lieux et d'une grande variété de panneaux jonchés le long de la route.

La perte de la mère est le motif qui réunit les diverses rencontres. La pièce débute par l'évocation de la serveuse qui a une mine triste, parce qu'elle vient de perdre sa mère :

Elle est jolie la serveuse dans son grand gilet noir

Elle est jolie oui

Mais elle fait la gueule

Elle avait d'autres rêves

Ses yeux ont tout compris avant elle

Deux thés s'il vous plaît

Je ne fais pas la gueule je suis triste c'est simple je viens de perdre ma mère : la serveuse songe

Ce n'est pas la fin du monde

Du monde ça non

Mais c'est épouvantablement triste

Un peu de lait ?

La tempête cette nuit a couché tous les petits arbres au bord de l'autoroute : la serveuse se raccroche aux branches

Pauvre fille

C'est inouï comme tout le monde perd sa mère en ce moment

Elle en a gros la pauvre

Nous aussi nous avons perdu nos mères

Oui

C'est pour ça que nous pouvons dire : nous savons

Et : c'est horriblement triste (*PR*, p. 11-12)

Les deux voyageurs (qui ne sont jamais nommés) échangent des souvenirs au sujet de leurs mères. L'un d'entre eux, dont la perte est récente, la pleure toujours. On peut imaginer que c'est lui qui a vu chez le chevreuil rencontré en route les « bons yeux maternels » et « le sourire de [s]a mère » (*PR*, p. 15-16). Ce doit être encore lui

dont la mère paraît dans un rêve pour lui offrir ce conseil maternel: « Sois toujours étonné: primauté de la candeur éternelle sur tout le reste: par un poulain qui flageole au flanc de sa mère [...] Ou la jeune petite vache qui dort museau posé sur le jarret de la grande vieille vache sa mère [...] » (*PR*, p. 48). Son compagnon le réveille de son cauchemar en lui disant que « Le pire est arrivé il n'y a plus rien à craindre plus de peur tu rêves réveille-toi » (*PR*, p. 48). On a vu cette même consolation proférée plus tôt dans la « scène » du chevreuil :

Mais ce chevreuil n'est pas ta mère [...]

Ta mère est partie et [...]

Ce chevreuil n'était qu'un chevreuil [...]

Manquerait plus qu'elles reviennent [...]

Le pire est arrivé non ?

Plus jamais nous ne les reverrons

Soit

Mais plus jamais nous n'aurons peur de les perdre [...]

C'est la meilleure des consolations non ? (*PR*, p. 17-18)

À une auberge où ils s'arrêtent, l'hôtelier leur raconte le suicide de sa mère en 1988, parce qu'elle ne supportait pas de se voir vieillir (*PR*, p. 31-33). Les deux vieux propriétaires d'une épicerie ne cessent de se plaindre de leurs bobos, tout en se rappelant la vaillance de leurs mères :

On a nos mères elles sont mortes figurez-vous c'est pas une blague toutes les deux verdoyantes

Vaillantes trottinantes pertinentes à passé les cent ans

Et nous

Un de ces calvaires à même pas hha soixante-dix ans (*PR*, p. 76)

Les deux voyageurs croisent aussi deux étrangers, Gudrind et Taskei, qui font le tour du monde, à la recherche de l'endroit idéal pour répandre les cendres de la mère du dernier (*PR*, p. 83-84) !

Cependant, il n'y a pas que des mères qu'on pleure et qu'on regrette: parmi les gens rencontrés se trouvent aussi une mère qui prostituait sa fille sur la route (*PR*, p. 35-37), et une femme de trente ans allant à Lyon pour hériter de sa mère qui l'avait abandonnée à l'âge de cinq ans (*PR*, p. 64-67). On aperçoit aussi une octogénaire

démence échappée de l'asile, le médecin, l'infirmière, les enfants, les petits-enfants et les arrière-petits-enfants à ses troussees. En l'occurrence, il est évident que l'exaspération a éteint tout sentiment de pitié filiale :

Madame Hélène madame Hélène madame Hélène revenez
madame Hélène vos enfants vos petits-enfants vos arrière-
petits-enfants : halète le docteur halète l'infirmier à l'angle du
mur

Dépenaillés

Lessivés

Énervés

Et en tongs

Les enfants les petits-enfants les arrière-petits-enfants

À l'unisson

À l'angle du mur : Va Te Faire Foutre

: nous sommes éprouvés énervés docteur lessivés à bout docteur
laissez tomber docteur on n'en peut plus docteur on peut pas
plus docteur on veut plus non plus payer docteur on peut plus
d'ailleurs voyez nos pieds Qu'Elle Aille Se Faire Va Te Faire
Foutre Jusqu'Àu

Bon bon bon bon bon bon bon bon

: nous sommes éprouvés énervés docteur lessivés à bout docteur
Va Te Faire

Bien bien bien oui mais o mais mais c'est pas tout ça il est déjà
sept heures je vous salue bonsoir heu Thierry vous nous la
chopez vous nous la maîtrisez vous nous la ramenez vous nous
la pieutez vous nous la ficelez serré vous nous la camisolez vous
nous l'anesthésiez vous nous la parfumez au thé à ce que vous
voulez (PR, p. 69-70)

Ces quelques exceptions nonobstant, le chagrin, le regret et la nostalgie inspirés par la mort de la mère constituent un thème qui domine toute la pièce. Clare Finburgh suggère que cette perte universelle « pourrait symboliser la fin de l'Ordre généalogique, et la tentative de trouver un sens nouveau, de nouvelles valeurs³¹ ». *Par les routes* représente, selon elle, « la poursuite, la recherche,

31. Clare Finburgh, « Les mille plateaux de Noëlle Renaude : *Par les routes* », *Théâtre/Public*, n^{os} 183-184, 2006, p. 27.

l'exploration, l'investigation, l'expérimentation, la quête perpétuellement renouvelée d'une vérité, d'un sens, de quelque chose pour "combler le trou"³². Plutôt que la recherche d'un sens nouveau, je vois encore dans cette œuvre la recherche continue d'une forme nouvelle. La perte de la mère ne symbolise rien ; c'est simplement un motif qui sert à réunir les rencontres disparates et à donner une cohérence thématique à un texte chaotique.

Pour conclure, il convient de se rappeler certains traits que Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon ont relevés chez le personnage dans le théâtre contemporain : « marqué par le présent, il est souvent sans passé et sans projets, sans trajectoire [...]. [I]l procède par bonds temporels et par moments fugitifs³³ ». En outre, l'espace-temps du personnage contemporain (ou plutôt de la « figure ») est celui de la présence immédiate. Il n'y a plus de *continuum* identitaire, à la différence du personnage traditionnel³⁴. On reconnaît tous ces traits dans les figures de Noëlle Renaude, à l'exception du fait qu'elle a préservé les liens familiaux dans un grand nombre de ses pièces. Les fonctions des motifs de la généalogie et de la filiation sont multiples : en plus d'avoir une importance thématique (ces motifs sont reliés aux thèmes de la vie et de la mort), ils peuvent créer une illusion de profondeur psychologique et de dimension temporelle, tout en donnant une cohérence à des textes de nature fragmentée et disjointe. Il est intéressant de constater que la fantaisie, l'absurdité et l'exagération qui caractérisent le théâtre renaldien n'empêchent pas l'identification des lecteurs avec certaines des « figures », si peu développées qu'elles soient. Or, cette identification s'explique dans une grande mesure par la préservation des relations familiales qui apportent un élément fort humain à ce théâtre hautement expérimental.

32. Clare Finburgh, « Les mille plateaux de Noëlle Renaude : *Par les routes* », art. cité, p. 30.

33. Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, *Le personnage théâtral contemporain*, ouvr. cité, p. 24.

34. Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, *Le personnage théâtral contemporain*, ouvr. cité, p. 162.