

L'HÉTÉROGÉNÉITÉ DANS DE LA RÉVOLUTION DE JOSEPH DANAN : RHAPSODIE POUR DRAME SOCIÉTAL

Adagba Judicaël GUÉPIÉ

Université Félix Houphouët-Boigny, Côte d'Ivoire

jguepie@gmail.com

Résumé : « Le Bel animal » contre « L'étrange bête, moitié chaton, moitié agneau ». Telles sont les métaphores des deux principales tendances de la dramaturgie occidentale. La première, ayant pour père Aristote, conçoit le drame comme une pratique normée dont le respect débouche sur la pièce bien faite avec un enjeu cathartique. La seconde quant à elle, en réaction contre la première, se positionne comme une dramaturgie de la diversité. Ce revirement du théâtre à la fin du XIX^{ème} siècle, vise à traduire les rapports que l'homme entretient avec le monde et la société. Dans sa matérialité, les écritures contemporaines veulent tirer le spectateur de la passivité dans laquelle le plonge les règles classiques en optant pour un théâtre de débris afin de mettre en mouvement sa pensée. De la sorte, le spectateur est amené à réfléchir sur son rapport avec l'autre, sur sa condition sociale, psychologique, économique et politique. La pièce *De la révolution* de Joseph Danan, inspirée d'un fait divers, s'inscrit dans le paradigme du drame-de-la-vie, une dramaturgie fondamentalement portée par le montage. Ainsi, l'assemblage de matériaux divers constitue le principe même de l'hétérogénéité dramatique.

Mots-clés : Dramaturgie, hétérogénéité, rhapsodie, mouvement, société.

Abstract: "The Beautiful Animal" versus "The Strange Beast, Half Kitten, Half Lamb." These are the metaphors of the two main trends in Western drama. The first, with Aristotle as its father, conceives of drama as a standard practice whose respect leads to a well-made play with a cathartic stake. The second, in reaction to the first, positions itself as a dramaturgy of diversity. This turnaround of the theatre at the end of the 19th century, aims to translate the relationships that man has with the world and society. In its materiality, contemporary writings want to draw the spectator out of the passivity into which classical rules plunge him by opting for a theatre of debris in order to set his thoughts in motion. In this way, the spectator is led to reflect on his relationship with the other, on his social, psychological, economic and political condition. Joseph Danan's play *De la révolution*, inspired by a news item, is part of the paradigm of the drama-of-life, a dramaturgy fundamentally driven by montage. Thus, the assembly of diverse materials constitutes the very principle of dramatic heterogeneity.

Keywords: Dramaturgy, heterogeneity, rhapsody, movement, society.

Introduction

Selon Jean-Pierre Sarrazac (2012), les écritures dramatiques contemporaines s'inscrivent dans le même paradigme que celles de la fin du XIX^{ème} siècle : le drame-de-la-vie. En d'autres termes, c'est le même principe

de composition qui régit les pièces depuis la fin des années 1800 jusqu'à nos jours. Cette nouvelle dramaturgie opère à la fois une réinvention du drame et une rupture d'avec le théâtre aristotélicien. A cet effet, l'une des sapes de l'écroulement du drame fut d'y introduire des matériaux divers de sorte à en faire une œuvre hybride, hétérogène. Ce que Kafka nomme « l'étrange bête, moitié chaton, moitié agneau » en opposition au « bel animal » d'Aristote. Cette pratique va connaître plusieurs déclinaisons aboutissant à l'émergence de plusieurs formes théâtrales traversées par une poétique de l'hétérogène. Dès lors, comment l'hétérogénéité dramatique se manifeste-t-elle dans les écritures contemporaines ? Quelles sont les caractéristiques de l'écriture dite de l'hétérogène ? Quel rapport peut-on établir entre cette dramaturgie et l'environnement sociopolitique fortement marqué par la diversité ?

Pour mieux appréhender cette notion, la pièce *De la révolution* de Joseph servira de support d'étude. La pièce présente un groupe de personnages à deux époques de leur vie. Dans la première époque, qui se situe dans les années 1970, Cat et Robert engagés dans un groupuscule révolutionnaire kidnappent Célia, fille de riches bourgeois auxquels ils réclament une rançon pour la distribuer aux pauvres. Dans la seconde époque, les années 2000, Catherine, Jimmy et leur enfant mènent une vie de bourgeois. Contre toute attente, Célia réapparaît, faisant surgir le passé terroriste en leur révélant que la police est à leur trousses. Et que si éventuellement un procès devrait avoir lieu, elle témoignera contre eux.

Dans sa forme, la pièce se particularise aussi bien par sa disposition en deux colonnes que par l'espacement à l'intérieur du texte et par la variété des caractères typographiques qui révèlent visiblement les matériaux hétérogènes du tissu textuel. Il s'agira en pratique, de montrer comment l'écriture de l'hétérogène s'opère dans ladite pièce. En prenant appui sur les travaux de Sarrazac (2012) sur le drame moderne, ceux de Sandrine LE PORS sur le théâtre des voix (2011) et ceux sur l'esthétique théâtrale de Naugrette (2016), cette communication vise à faire comprendre que l'écriture de l'hétérogène amène le spectateur à développer un esprit critique pour se comprendre et comprendre l'autre dans un monde fragmenté où règnent le désordre et le chaos. Il est probable que cette écriture soit une réponse à la question des rapports interhumains. L'objectif de cette contribution est de proposer une lecture de la société sous le prisme de l'hétérogénéité dramatique. L'analyse s'effectuera en trois articulations. Le premier point montre comment l'hétérogène fait son entrée sur la scène contemporaine. Tandis que le deuxième s'attèlera à décèler les traces de l'hétérogène dans le support de notre analyse, le dernier point interrogera les enjeux de cette écriture fondée sur la diversité.

1. La crise du drame, une porte d'entrée de l'hétérogène sur la scène contemporaine

La pièce bien faite, voulue par Aristote, a subi des distorsions à partir de la remise en question du dogmatisme du drame classique. En effet, les normes aristotéliciennes, actualisées par Nicolas Boileau dans son *Art Poétique*, étaient jugés révolues, trop rigides et trop contraignantes pour l'esprit de créativité.

Cette crise, pressentie par Zola dans les années 1840, éclate vers la fin du siècle et va déboucher sur une pratique dramaturgique fondée sur l'art de l'hybridité. Dans cette première partie, il s'agira justement de montrer comment l'hétérogène parvient à intégrer la scène pour s'ériger en pratique scripturale et scénique.

1.1 De la crise du drame

Peter Szondi et Jean-Pierre Sarrazac s'accordent sur le fait que « cette crise qui éclate dans les années 1880, est une réponse aux rapports nouveaux qu'entretient l'homme avec le monde, avec la société. » (Cf. Sarrazac, 2010, p.8). Ce diagnostic des deux théoriciens amène à comprendre que le théâtre évolue avec l'homme et la société. La connivence entre théâtre et société constitue l'essence même de la dramaturgie à tel point qu'en faisant l'éloge du théâtre Alain Badiou révèle : « Le théâtre propose de représenter sur scène des figures et des fragments du réel de nos vies et de laisser au spectateur la tâche de tirer les leçons de cette représentation de l'existence individuelle et collective [...] » (Cf. Badiou, 2013, p.33). Pour lui, le théâtre s'inspire du réel pour instruire les hommes.

Le drame tel que conçu par Aristote aspire à la perfection à travers la purgation des passions et l'épuration des émotions du spectateur. Ainsi, en édictant des normes, le père de la tragédie grecque entend pratiquer un art totalement parfait susceptible d'éveiller l'adhésion du spectateur aux souffrances du héros tragique. Cependant, au nombre des reproches formulés à l'encontre de ce drame et ses affluents figure celui qui stipule que ce ne soit pas un théâtre « qui réponde à l'actualité et qui corresponde aux problèmes des contemporains. » (Cf. Naugrette, 2016, p.217). De ce fait, en faisant éclater la perfection du drame et la fidélité à la tradition, les dramaturges « modernes » voudraient mettre en scène un monde en contradiction avec lui-même, un chaos social. Szondi affirme que « [...] le drame de la fin du XIXe siècle dénie dans son contenu ce qu'il veut continuer à dire formellement, par la fidélité envers la tradition, il veut continuer à exprimer formellement : une action interhumaine actuelle. » (Cf. Szondi, 2006, p.70). En clair, la forme et le contenu du drame contemporain s'investissent à traduire sur scène la crise de la société. On assiste alors à l'abandon de normes pour libérer le drame du carcan tragédien au profit d'un théâtre épique.

1.2 L'épiscisation et la poétique de l'hétérogène

Lorsque Bertolt Brecht oppose un théâtre épique au théâtre dramatique, il pousse le spectateur, à travers l'intégration de matériaux épiques au drame, à prendre du recul vis-à-vis du spectacle pour mieux en tirer des enseignements. Catherine Naugrette affirme à ce propos que « par ce geste esthétique, il [Brecht] ouvre en outre la voie à l'écriture dramatique moderne, fondée sur l'hybridation des genres, le métissage ou l'alternance du récit et du dialogue, le basculement parfois total dans le narratif. » (Cf. Naugrette, 2016, p. 280). Il va sans dire que l'épiscisation est le fondement de la dramaturgie contemporaine. Il s'agit d'une pratique qui se caractérise principalement par la discontinuité

dramatique et qui se manifeste par l'introduction d'un sujet épique dans le drame. Ce dernier a la faculté d'interrompre l'action pour y incorporer des commentaires, des récits, des chants, etc. Dans la même veine, Sarrazac souligne: « [...] dans tous les cas, le sujet épique introduit une rupture de l'action dramatique telle que l'a définie Aristote dans son principe d'unité, de continuité ou de causalité. La fiction se transforme alors en réflexion. » (Cf. Sarrazac, 2012, p. 74) L'épification a donc pour but de faire réfléchir le lecteur-spectateur. Dans son déploiement, elle s'effectue à travers des procédés d'écriture comme le montage, le rapiéçage, l'hybridation et des opérations rhapsodiques notamment la rétrospection, l'anticipation, l'optation, la répétition-variation et l'interruption. (Cf. Sarrazac (2012, pp. 42-64) Ces différents gestes de composition fondent l'hétérogénéité du drame et l'auréole d'un devenir rhapsodique, « un théâtre en recherche perpétuelle, qui ne se suffit jamais de lui-même et se réinvente sans relâche, sous la poussée fondatrice d'une pulsion toujours recommencée : la pulsion rhapsodique, à la fois fondatrice et inouïe » (Sarrazac, 2012, p. 185). La rhapsodie est un concept mis au point par Jean-Pierre Sarrazac (2012) qui affecte le statut d'hybride aux écritures contemporaines puisque d'elles résultent de l'action d'un rhapsode qui décompose puis recompose le drame. Ce souci du théâtre d'accompagner l'homme dans son évolution et de l'éduquer a coûté la vie au bel animal au profit de la naissance de « l'étrange bête, moitié chaton, moitié agneau » qui n'est autre qu'une écriture faite de débris, de matériaux divers, une écriture de l'hétérogène. Sarrazac (2012) parle d'une forme ouverte pour désigner cette dramaturgie qui repose sur un montage et un tissage de voix ou une rhapsodisation, un assemblage de matériaux hétéroclites pour former un tout hétérogène. En définitive, les personnages, l'espace-temps, la fable et le dialogue font l'objet de montage afin de mettre un terme à la coulée fluide et limpide du drame. Dans cette perspective, Florence Baillet, à propos du dialogue dans les écritures contemporaines, indique :

Des méandres complexes et multiples, charriant des matériaux de toutes sortes, tel serait désormais le visage du dialogue dramatique, qui ne relèverait plus d'un long fleuve tranquille. D'ailleurs, il ne relèverait plus tant de la métaphore du flux, suggérant une coulée homogène des mots et un enchaînement fluide des répliques, que celle du patchwork, attachée à une poétique de l'hétérogène.

Baillet (2005, p.26)

Retenons pour ce point que la poétique de l'hétérogène ne se résume pas seulement à des questions d'ordre théorique ; elle vise également à traduire par sa forme et son contenu une société en crise avec elle-même afin de susciter la réflexion chez le lecteur-spectateur. Cette pratique, très en vogue dans le théâtre contemporain, varie d'un auteur dramatique à un autre. Et la pièce *De la révolution* de Joseph Danan (2005) semble porter les stigmates de cette dramaturgie.

1.3 *De la Révolution, un drame de l'hétérogène*

La pièce est inspirée d'un fait divers qui a marqué les Etats Unis d'Amérique dans les années 1970. Le 04 février 1974, alors qu'elle était dans son appartement de Berkeley, en Californie, Patricia Hearst dit Patty Hearst, fille d'un milliardaire, fut enlevée par un groupuscule d'extrême gauche dénommé Symbionese Liberation Army alors qu'elle avait à peine vingt ans. Loin de ses parents, elle fut maltraitée par ses ravisseurs qui finirent par l'intégrer au groupe et la rallier à leur cause : braquer des banques et distribuer l'argent aux pauvres. Trente ans plus tard, la situation changea. Les ravisseurs de l'adolescente apparaissent sous de nouvelles identités et mènent une vie de bourgeois. Patricia se retourne contre eux pour leur faire un procès. En dramatisant cette situation, Joseph Danan (2005) transpose sur scène de façon enchevêtrée deux époques et deux situations différentes séparées d'une trentaine d'année avec les mêmes personnages. Des fragments de voix et d'événements réels sont également incorporés à la fiction théâtrale. Cette juxtaposition-confrontation d'événements variés mais traversés par la thématique de la révolution consacre la pièce comme un espace de la diversité, de l'hétérogénéité. Du coup, l'intrigue perd sa linéarité. La troncation de la fable et la mise en page du texte en colonnes sur certaines pages participent aussi de la discontinuité dramatique. En outre, l'idée de révolution étant transversale dans l'œuvre et la diversité des séquences permettent d'appréhender les différentes révolutions opérées à travers le monde. Ainsi, la forme et fond de la pièce transpirent l'hétérogène.

2. Les traces de l'hétérogénéité dramatique dans *de la révolution* de Joseph Danan

Quelles sont les traces de l'écriture de l'hétérogène dans la pièce de Joseph Danan (2005) ? Et par quels moyens la pièce affiche-t-elle son hétérogénéité ? Cette partie du travail s'attelle à mettre en évidence quelques traits de l'hétérogénéité dramatique perceptibles dans la pièce *De la révolution*.

2.1. *Les retraits du personnage dans la voix*

Le retrait du personnage dans la voix est une pratique qui consiste à rétrécir la présence physique du personnage et à privilégier sa voix. Elle s'opère de plusieurs façons :

-La dispersion du personnage ou personnage aux identités situationnelles

Lorsque dans le texte, le personnage est présenté avec des dénominations variées et variables selon des circonstances ou époques ou même que le personnage est divisé en plusieurs rôles, on assiste à un éparpillement de ce personnage. En conséquence, il n'a plus une seule identité mais plutôt des identités situationnelles. Cette dispersion du personnage est déjà visible depuis la liste des personnages à la page 4 de pièce :

Célia années 70,
dite ensuite Véronika ou Serpent Rouge
Catherine années 70,
dite Cat, dite la Passionaria
Robert (Années 70)
dit Bob l'indien ou Général Kalachnikov

Célia années 2000
Catherine années 2000
Jimmy

L'enfant

Cette liste présente les mêmes personnages en deux perspectives comme s'il s'agit de personnages différents. Les dénominations sont ici symbole d'une dispersion des personnages en deux époques différentes : années 70 et années 2000. Les statuts sociaux des personnages de la première époque s'opposent à ceux de la seconde. Dans les années 70, Catherine et Robert sont des membres d'un groupe révolutionnaire et Célia est une fille d'une famille bourgeoise, kidnappée par les deux autres. Elle finira par intégrer le groupe des révolutionnaires. Dans les années 2000, Catherine années 2000 et Jimmy forment un couple de bourgeois qui dépense sans compter. L'extrait suivant met en évidence ce contraste :

Il entreprend d'enlever le bâillon

ROBERT. Alors ? Côté oreilles ça allait ? Tu n'es pas sourde ?

CELIA ANNEES 70. Je vais leur dire.

ROBERT. Quoi ?

CELIA ANNEES 70. Tout ça : qu'ils payent la rançon, et tout le reste

JIMMY. J'y vais.

CATHERINE ANNEES 2000. Prends de la confiture.

JIMMY. Des prunes ?

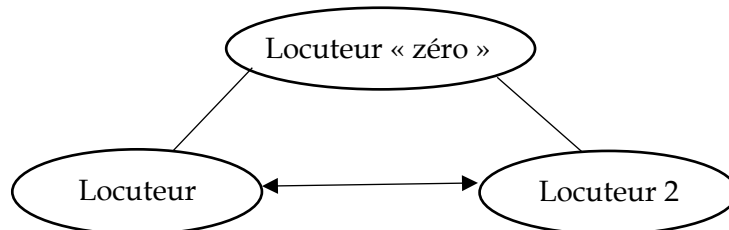
CATHERINE ANNEES 2000. De prunes, oui. Ou d'oranges. Ou les deux. Prends aussi de la margarine, il n'y en a plus. Et des cornichons. Prends aussi du papier hygiénique. Swann. (p.6)

Visiblement, les deux personnages ont un statut social bien différent de celui qu'ils avaient dans les années 70. Plus loin, ceux-ci ne semblent pas se souvenir de leur passé comme si l'écart de trente ans était une sorte de barrière qui leur interdirait l'accès au passé. En somme, leur identité aussi bien sociale que psychologique est dispersée à travers le temps historique. Célia années 2000, quant à elle, est écrivaine. Contrairement aux deux autres, elle se souvient très bien de son passé. Ses identités situationnelles s'inscrivent dans une continuité tandis que celles de Catherine et Jimmy contiennent des ruptures

-L'émergence du locuteur « zéro »

On désigne par locuteur « zéro » le personnage visible ou non qui se fait entendre dans la bouche d'un autre. Ce faisant, le personnage qui parle devient

un canal par lequel émerge la voix d'un locuteur « in absentia ». Les énoncés du locuteur zéro traversent le locuteur 1 qui serait probablement en interaction verbale avec un locuteur 2. Il s'agit donc d'un processus de délégation de la voix¹. De plus, le locuteur zéro peut également parler dans la bouche du locuteur 2. Il apparaît ainsi un triangle communicationnel entre ces trois locuteurs qui peut être schématisé de la façon suivante :



Les locuteurs 1 et 2 sont placés sous l'audition du locuteur zéro qui n'est pas forcément nommé. Ce sont des personnages-écoutants. Soit l'extrait suivant :

ROBERT (*lisant*) : "la guerre contre l'impérialisme exige que l'on crée deux, trois nouveaux vietnams." Est-ce qu'une pensée aussi profonde et complexe pourra jamais entrer dans ta petite cervelle de grande bourge.
 CELIA ANNEES 2000. C'est ce que vous êtes en train de faire, là, avec moi ? Un nouveau Vietnam ? (p. 10)

On remarque que le scripteur prend le soin de dissocier la voix de Robert de celle qui parle à travers lui par l'usage des guillemets. Ainsi en lisant, Robert laisse s'exprimer l'auteur de la citation. Autrement dit, il prête sa voix au locuteur zéro. La réaction de Célia années 70 montre que Robert n'est pas simplement un porte-voix dans la mesure où il fait corps avec la voix qui parle à travers lui. En effet, celui-ci entame avec Cat et un groupe une révolution contre un système politique et économique qui appauvrit la classe prolétaire.

2.2 Montage et collage

Ce sont des techniques de compositions pratiquées par plusieurs domaines artistiques notamment le cinéma et la peinture.

-Le collage

Considéré à la fois comme technique et concept, le collage reste un procédé de création artistique reposant sur l'intégration de matériaux réels dans une œuvre fictive. Ce procédé pictural mis au point par Picasso et Braque consistait à coller sur leurs toiles des fragments de journaux. Apparu dans la littérature, le procédé est sensiblement le même car les surréalistes intégraient, eux-aussi, à leurs créations des éléments issus d'autres textes. Pour Marcia Arbex : « Dans le domaine de la littérature, le collage pourrait se définir comme une composition formée d'éléments provenant d'un texte (écrit ou oral)

¹ Selon Sandrine Le Pors, le processus de délégation de la voix est une manifestation du personnage placé sous l'audition. Il consiste à faire entendre la voix qui se détache d'un corps d'un personnage pour se faire dans la bouche d'un autre personnage. Ce dernier devient ainsi un « personnage écoutant ».

préexistant » (Arbex, 1998). En d'autres termes, il s'agit de mêler des fragments de textes existants dans un autre texte pour en faire un texte nouveau, un texte hétérogène. Le collage s'apparente donc au phénomène de l'intertextualité. Quand bien même la terminologie serait variable d'un théoricien à un autre, le procédé désigne une relation de coprésence de deux ou plusieurs textes dans un même espace textuel. La pratique du collage se perçoit chez Danan à travers l'incorporation au texte de *voix off* issues de textes préexistants :

Extraits 1:

Ils disparaissent. L'enfant reste seul.

VOIX. "La révolution socialiste a créé plus de propriétaire à Cuba que n'en ont créé des siècles, le capitalisme." Fidel Castro, 1^{er} juin 2002.

*Cat, Célia années 70.
Cat se tord de douleur.*

*L'enfant est toujours là, sagement assis
à la table de la cuisine.*

Extrait 2 :

Il ne bouge pas.

Jimmy sort

VOIX. *Hasta la victoria, siempre.*

Entre Catherine années 2000.

Dans ces différents extraits, les matériaux épiques intégrés au tissu textuel sont identifiables par leurs caractères typographiques. En effet, dans l'extrait 1, le fragment collé est entre griffes tandis que celui de l'extrait 2, en plus d'être dans un caractère différent de celui du texte, est en espagnol. Ces matériaux sont essentiellement sonores, en revanche les contenus sont de natures diverses. Dans le premier extrait, le fragment est une portion du discours de Fidel Castro et dans le second, il s'agit d'une expression de Tche Guevara évoqué à la fin de chacun de ses messages dont la lettre d'adieu adressée à Fidel Castro le 3 octobre 1965. Les effets du collage affichent la pièce comme une mosaïque de texte dans laquelle chaque fragment correspond à une situation référentielle. Cette action rhapsodique est en conséquence une alternance entre fiction et réalité.

-Le montage parallèle et alterné

La structure typographique de la pièce peut être visualisée de deux manières : la confrontation de deux situations historiques, celle des années 70 et celle des années 2000, et l'enchevêtrement des répliques. Cette opération correspond au montage parallèle et au montage alterné. Le montage alterné, selon Julie Sermon, désigne « la juxtaposition de plans qui diffère par le lieu mais qui supposent, si ce n'est une parfaite simultanéité, du moins, une continuité temporelle [...] » (Cf. Sermon et Ryngaert, 2013, p.155). Par ce principe, lorsque le spectacle se déroule, les personnages des années 70 et 2000 s'expriment simultanément et leurs répliques sont enchevêtrées. Le montage parallèle s'oppose au montage alterné. Tandis que le second juxtapose des plans

pour suggérer une continuité temporelle, le premier rapproche deux plans de nature différente aussi bien dans le temps que dans l'espace. Julie Sermon pour sa part dira que le montage parallèle est « la juxtaposition de plans qui diffèrent par le lieu et/ou par le temps. » (Cf. Sermon et Ryngaert, 2013, p.141). Il s'agit d'établir un parallèle entre des plans *qui* « n'appartiennent pas au même champ d'action » (Cf. Sermon et Ryngaert, 2013, p.141). Ce type de montage brise la logique narrative. L'extrait suivant, de la page 6, illustre ce principe de composition :

<i>Il entreprend d'enlever le bâillon</i>	JIMMY. J'y vais.
ROBERT. Alors ? Côté oreilles ça allait ? Tu n'es pas sourde ?	CATHERINE ANNEES 2000. Prends aussi de la confiture.
CELIA ANNEES 70. Je vais leur dire.	JIMMY. De prunes ?
ROBERT. Quoi ?	CATHERINE ANNEES 2000. De prunes, oui. Ou d'oranges. Ou les deux. Prends aussi de la margarine, il n'y en a plus. Et des cornichons.
CELIA ANNEES 70. Tout ça : qu'ils payent la rançon, et tout le reste.	Prends aussi du papier hygiénique. Swann.
ROBERT. N'oublie pas les nichons en lamelles	JIMMY. Swann.

On constate que les répliques sont disposées en colonnes. La première comporte les répliques des années 70 et l'autre celles des années 2000. Les noms des personnages changent d'une période à l'autre. Pareillement, leur statut social des années 70 diffère de celui des années 2000. A cet effet, les deux d'événements se déroulent dans des espaces et temps différents. Cependant, le dramaturge indique dans la didascalie initiale que les personnages habitent le même espace et que leurs paroles s'entrecroisent lorsqu'elles sont disposées sur deux colonnes, sans se chevaucher. Ce va-et-vient spatio-temporel multiplie le point de vue du spectateur. Le montage favorise ainsi une rupture du flux dramatique.

-Les interruptions

Les interruptions sont les pauses que le dramaturge ou rhapsode instaure dans le discours des personnages, brisant du coup le flux du dialogue. Ces pauses peuvent être explicites ou implicites. Elles sont explicites quand l'auteur dramatique mentionne les interruptions à travers des indications telles que *Temps* et *Silence*. Quant aux pauses implicites, elles se manifestent par la rupture volontaire ou involontaire des personnages en interaction verbale. Le tableau suivant donne un aperçu statistique des pauses dans le corpus :

Type de pause	Occurrences détaillées	Total Occurrences
Pause explicite	Temps : 8 ; 10 ; 11 ; 12 ; 16 ; 17 ; 20 ; 23 ² ; 24 ³ ; 28 ; 30 ; 31 ; 35 ; 37 ; 49 ⁵ . Silence : 29 ; 31.	24
Pause implicite	Points de suspension : 7 ⁹ ; 11 ³ ; 12 ³ ; 13 ; 14 ² ; 17 ² ; 19 ² ; 20 ⁹ ; 22 ² ; 23 ; 27 ² ; 28 ; 29 ³ ; 30 ² ; 31 ² ; 32 ⁴ ; 34 ² ; 35 ² ; 38 ; 39 ² ; 41 ; 43 ; 44 ⁴ ; 45 ⁹ ; 46 ; 47 ²⁷ ; 48 ⁴ ; 49 ³ . (105)	105

On remarque que le nombre de pauses implicites est nettement supérieur à celui des pauses explicites (105 contre 24). Il ressort de cette confrontation que les pauses discursives sont majoritairement des pauses implicites. Cela affiche de manière claire l'intention du monteur d'instaurer une rythmique dans l'élocution et dans le discours des personnages. Ainsi, le mouvement de la parole chez Danan se révèle discontinu et instable du fait de la rythmisation du discours des personnages dont la vitesse des échanges oscille entre des temps forts et des temps faibles. Les interruptions constituent une opération rhapsodique contre la continuité dramatique. Elles permettent non seulement au rhapsode d'interrompre l'action dramatique pour y insérer des éléments hétérogènes mais également de mettre en mouvement la pensée du spectateur puisqu'il est amené à imaginer les tranches manquantes du discours ou des actions des personnages qui s'accompagnent souvent d'illustrations visuelles ou sonores.

-Les inserts visuels et sonores

Des matériaux visuels et ou sonores tirés de la réalité, pouvant servir de décor ou d'illustration, sont intégrés au texte. Sur scène, ces inserts sont matérialisés par des vidéos projetées ou par des bruitages. Ils constituent un décor sonore ou visuel à l'action des personnages. Les exemples suivants en sont une parfaite illustration.

(1)

Le poste de télé s'allume soudain. Image et sons du 11 septembre 2001. (p. 12)

(2)

Le téléphone sonne. (p. 13)

Dans l'exemple 1, il s'agit d'une combinaison d'images et de sons, diffusés à travers un poste téléviseur, pris de l'attentat terroriste de l'Al-Qaïda contre les Unis d'Amérique. Cette irruption brusque de la télé vient incorporer dans la fable des images réelles qui brisent par conséquent la linéarité de l'action dramatique. Même cas pour l'exemple 2 où l'on entend un téléphone sonner. Cette indication didascalique suggère dans la mémoire du lecteur la sonnerie d'un téléphone. Sur scène, certainement, la sonnerie sera matérialisée par un bruitage.

3. L'hétérogène dans *De la révolution* : une révisitation des systèmes sociopolitiques

Si le théâtre est imitation de la vie, alors sa portée vise à répondre à un certain nombre de questions liées à la société. L'on a vu se succéder différentes théories notamment la catharsis avec la tragédie et la distanciation avec le théâtre épique. Sans doute, le drame de l'hétérogène ne déroge pas à cette règle. Quels rapports l'écriture de l'hétérogène entretient-elle avec le quotidien de l'acteur ? Ce point interroge sur les enjeux de l'écriture de l'hétérogène. Sans prétendre à l'exhaustivité nous en décelons deux.

3.1 Procès de l'individualisme

L'individualisme est une conception philosophique, politique, sociale et morale qui tend à privilégier les droits, les intérêts et la valeur de l'individu par rapport à ceux de groupe. Dans cette définition transparaît deux types d'individu notamment l'individu valorisé et l'individu désavantagé. Au regard des personnages et leur statut social, l'on peut les catégoriser en deux classes : la classe des bourgeois, symbole du capitalisme avec Célia années 70 et ses parents et la classe des prolétaires, symbole du socialisme avec les personnages de Robert et Catherine (le groupe des révolutionnaires). L'acte révolutionnaire posé par Robert et Catherine remet en question le système politico-économique dans lequel ils vivent. Ils dénoncent l'inégalité frappante des classes occasionnée par le capitalisme. Outre cette insurrection contre un système qui appauvrit les pauvres et qui enrichit davantage les riches, on assiste à une révolution de la forme dramatique traditionnelle. L'idée de révolution, perçue comme la thématique centrale de la pièce est mise en évidence de plusieurs façons. D'abord dans la forme et ensuite dans le contenu. Au niveau de la forme, le montage et le collage de fragments divers donnent à voir la pièce comme une revue politique, un espace où se côtoient des matériaux de diverses natures. Pour le contenu, cette hétérogénéité peut être lue comme une tentative de révision des valeurs humaines et des rapports interpersonnels.

3.2 Pour une retotalisation du système

Lorsqu'on s'aperçoit que les personnages révolutionnaires passent dans l'autre camp (celui des bourgeois) dans les années 2000, l'on est à mesure de conclure qu'ils n'ont pas été fidèles à la cause pour laquelle ils avaient milité dans les années 70. Eux qui, autrefois, étaient initiateurs de révolution deviennent victimes d'un braquage de banque qui aura coûté la vie à Catherine 2000. Leur existence devient une sorte de boucle dans laquelle les rôles sont inversés. Et la question qui surgit est, que ferait-on si l'on était à la place de l'autre ? En clair, il apparaît que les hommes ne sont pas tellement différents les uns des autres. Ainsi, il serait mieux de s'accepter dans les différences. Non pas de condamner l'autre mais de faire en sorte que chacun trouve sa place dans la diversité. De ce fait, la diversité doit conduire à l'unité et non à l'unicité dans la mesure où à travers le montage, l'auteur dramatique parvient à assembler des voix, toutes traversées par l'idée de révolution. C'est certainement ce qui fait conclure à Florence Baillet que :

La question de l'hétérogénéité contribue par conséquent à la réflexion du théâtre contemporain sur les conditions de possibilité du dialogue, entre reconnaissance d'autrui comme une véritable altérité, permettant de sortir d'une logique de l'identique, et le risque de dispersion, engendré par le déploiement des différences.

Baillet (2010, p.30)

C'est d'ailleurs pour cette raison qu'Edward Bond estime que pour remédier à la folie de nos sociétés « Tout ce que nous pouvons faire, c'est chercher à nous connaître nous-mêmes. L'œuvre dramatique nous aide à le faire quand elle

traite de l'extrême, car c'est là qu'on trouve les questions qui nous définissent. » (Naugrette, 2016, 310). Au total, par le truchement de l'hétérogène, le théâtre se présente comme une thérapie pour purger la société de ses travers.

Conclusion

L'écriture de l'hétérogène peut se lire comme une insurrection du drame. Elle est le résultat de l'émancipation du drame moderne. Même si à l'origine du théâtre, l'hétérogénéité prévalait et s'exprimait par un mélange de genre, elle s'inscrivait dans un carcan prédéfini qui excluait toute étrangeté à l'effet cathartique. Nous avons donc tenté dans cette communication, à travers l'analyse de la pièce *De la révolution* de Joseph DANAN, de comprendre comment cette forme d'écriture théâtrale se manifeste dans le drame moderne et contemporain et pour quels enjeux. Il ressort de cette étude que grâce aux procédés du montage et du collage, l'auteur dramatique est parvenu à assembler des matériaux bruts ou de natures diverses, tous traversés par une même thématique notamment la révolution. L'hétérogénéité est donc la preuve de ce que des individus de nature différente peuvent cohabiter et se côtoyer. Cette forme d'écriture amène, ainsi, le spectateur à construire lui-même le sens du texte. Il ne s'agit plus de lui dicter des normes et des émotions mais de mettre en mouvement sa pensée pour se comprendre et comprendre l'autre afin de trouver sa place dans une société fondée sur la diversité des rapports interhumains. C'est certainement pour cette raison que Florence Baillet et Catherine Bouzitat s'accordent pour dire que « Le montage est alors à la source d'une dramaturgie non aristotélicienne, fondée sur la rupture. » (Cf. Florence BAILLET, 2010, p.133).

Références bibliographiques

- Abirached, R. (1994). *La crise du personnage*, Paris, Gallimard, 506
- Aristote. (1838). *Poétique*. Paris, Ladrangé. [En ligne], consultable sur URL : www.remacle.org
- Artaud, A. (1964). *Le théâtre et son double*. Paris Gallimard, 252
- Badiou, A. (2013). *L'éloge du théâtre*. Paris, Flammarion, 96.
- Danan, J. (2010a). *Qu'est-ce que la dramaturgie*. Arles, Actes sud-papiers, 88
- Danan, J. (2010b). *De la révolution*. Arles, Actes sud-papier, 49
- Le Pors, S. (2011). *Le théâtre des voix, A l'écoute du personnage et des écritures contemporaines*, Rennes. Presses Universitaires de Rennes 188
- Naugrette, C. (2016). *L'esthétique théâtrale*. Paris, Armand Colin, 347
- PAVIS, P. (2014). *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Paris, Armand Colin, 300
- Pavis, P. (2006). *Dictionnaire du théâtre*. Paris, Armand Colin, 447
- Roubine, J-J. (1990). *Introduction aux grandes théories du théâtre*. Paris, Bordas, 205 p.
- Ryngaert J-P. (2005). *Nouveaux territoires du dialogue*. Arles, Actes sud-papiers, 232
- Sarrazac, J-P. (2010). *Lexique du drame moderne et contemporain*. Paris, Circé, 251
- Sarrazac, J-P. (2012). *Poétique du drame moderne*. Paris, Seuil, 406.
- Sermon, J. & Ryngaer, J-P. (2013). *Théâtres du XXI^e siècle : commencements*. Paris, Armand Colin, 2013, 239 p.
- Szondi, P. (2006). *Théorie du drame moderne*. Paris, Circé, 169