

Witold Wołowski¹, Renata Jakubczuk²

¹Université Catholique de Lublin Jean-Paul II

²Université Maria Curie-Skłodowska, Lublin

La fiction peut-elle être réaliste ? Deux visions théâtrales du supermarché : *Le Grand Chariot* de Jacky Viallon (1993) et *Bonzy, la vie, mort ou vif* d'Alain Cofino Gomez (2013)

Can fiction be realistic? Two theatrical visions of the supermarket: *Le Grand Chariot* by Jacky Viallon (1993) and *Bonzy, la vie, mort ou vif* by Alain Cofino Gomez (2013)

RÉSUMÉ

La notion de *réalisme* en art et dans le théâtre n'est pas évidente aujourd'hui : la *mimésis* purement réaliste n'a plus la même force d'attraction que par le passé, et les œuvres abordent des problèmes bien réels (psychologiques, sociaux, politiques etc.), sans correspondre à un modèle de représentation platement mimétique. On en vient à se poser une question essentielle: la fiction théâtrale, aujourd'hui, peut-elle vraiment se contenter d'une esthétique réaliste (classique) ? Les travaux de différents chercheurs parlent, dans les dernières décennies, d'un réalisme élargi, non-mimétique. Nous souscrivons pleinement à cette conception et, pour l'appuyer, nous analysons deux textes dramatiques strictement contemporains qui, tout en traitant des sujets éminemment réalistes (l'univers des grandes-surfaces et des courses), reposent sur des modes de représentation qui renient, par la tonnalité comme par la forme, la *mimésis* réaliste au sens stricte du terme. L'étiquette de *réalisme* est-elle alors toujours opérable ou faut-il reposer la question d'une autre manière ?

MOTS-CLÉS:

réalité, théâtre, supermarché, Viallon, Cofino Gomez

ABSTRACT

The notion of reality in art and theater is not obvious nowadays : the strictly realistic mimesis does not have the appealing power as it used to have in the past, and the theatrical works touch the real problems (psychological, social, political, etc.), without referring to a plainly mimetic model. It brings forth an essential question: can the theatrical fiction be satisfied by a realistic aesthetic (classical). In the last decades, the works of different researchers talk about expanded, non-mimetic reality. The authors of this article agree with this thesis, and in order to support it, they analyze two prominently realistic theater plays. While discussing prominently realistic subjects (the universe of shopping centers and shopping), the authors rely on the ways of representation, negate the very meaning of the notion of reality, whether by tonality or the form, the mimesis in its strictest sense. Should we still apply the label "realistic", or should we ask the question in a different way?

KEYWORDS:

reality, theater, supermarket, Viallon, Cofino Gomez

CZY FIKCJA MOŻE BYĆ REALISTYCZNA?

DWA TEATRALNE OBRAZY SUPERMARKETU:

LE GRAND CHARIOT JACKY'EIGO VIALLONA (1993)

I BONZY, LA VIE, MORT OU VIF ALAINA COFINO GOMEZA (2013)

STRESZCZENIE

Pojęcie realizmu w sztuce i w teatrze nie jest dziś zbyt jasne: zwykła *mimesis* realistyczna utraciła już moc oddziaływania, jaką dysponowała w przeszłości, zaś konkretne dzieła dotyczą bardzo realnych problemów (psychologicznych, społecznych, politycznych itp.), wcale nie podporządkowując się czysto mimetycznemu modelowi przedstawiania. Prowadzi to do postawienia fundamentalnego pytania: czy świat teatralnej fikcji może się dziś zadowolić (klasyczną) estetyką realizmu? Prace wielu badaczy mówią w ostatnich dekadach o realizmie rozszerzonym, nie-mimetycznym. Autorzy niniejszego artykułu zgadzają się w pełni z tą ogólną tezą i, dla jej ilustracji, analizują dwa *stricte* współczesne teksty dramatyczne, które podejmują bardzo realistyczne zagadnienia (świat hipermarketów i zakupów), oddalając się jednak tonalnie lub formalnie od *mimesis* realistycznej w ścisłym rozumieniu tego słowa. Czy zatem kategoria realizmu pozostaje wciąż opisowo skuteczna, czy całą kwestię należy postawić inaczej?

SŁOWA KLUCZOWE:

realizm, teatr, supermarket, Viallon, Cofino Gomez

Le théâtre n'est pas le pays du réel : il y a des arbres en carton, des palais de toile, un ciel de haillons, des diamants de verre, de l'or de clinquant, du fard sur la pêche, du rouge sur la joue, un soleil qui sort de dessous la terre. C'est le pays du vrai : il y a des cœurs humains dans les coulisses, des cœurs humains dans la salle, des cœurs humains sur la scène.

Victor Hugo (*Tas de Pierres III* 1830–1833)

Ma première idée était de démontrer que le réalisme au théâtre est nécessairement une grande illusion, et que lorsqu'on parle de réalisme, c'est toujours d'une tentative de réalisme qu'on parle, c'est toujours de degrés.

Solange Lévesque (1997 : 53)

UNE MISE EN OPTIQUE RAPIDE

La catégorie esthétique du *réalisme* est sans doute l'une des plus délicates dans le domaine de la réflexion sur l'art. Elle suscite, depuis Platon¹, des problèmes

¹ Nous pensons ici aux catégories connexes ou oppositionnelles face à celle du réalisme, à savoir *diègèsis*, *mimèsis*, *dóxa*, *idéalisme*, etc. Pour une discussion très instructive de ces deux premières notions, cf. Gaudreault (1999). Mais c'est surtout l'idée platonicienne du monde

inextricables et probablement insolubles². Qu'est-ce, au fond, que le réalisme artistique ? « Utopie, paradoxe ou ingrédient essentiel » ?³ Une photographie du monde ? Un calque discursif ou figuratif de ce que nous voyons autour de nous, au quotidien ? Une représentation non dépaysante de l'univers empirique ? Un « diktat de la vraisemblance » ?⁴ Un point de vue matérialiste sur l'homme et son histoire ? Une esthétique qui bannit certains éléments (volitifs, oniriques, fantomatiques, romantiques, baroques, grotesques, expressionnistes, idéalistes...), en optant résolument pour d'autres (triviaux, terre-à-terre, sociologiques et politiques notamment) ? Y a-t-il un rapport entre le réalisme et la vérité ? les statistiques honnêtes ? le factuel ? l'état intersubjectivement vérifiable des choses ? Y a-t-il, encore dans le même ordre d'idées, une relation entre l'engagement social ou idéologique de l'art et le coefficient du réalisme qu'il affiche ? Enfin, qu'est-ce que l'imitation, l'illusion, la fiction artistique ? Peut-on les définir dans le monde qui est aujourd'hui le nôtre, où tout discours devient simplement une *narration*, en faisant de la vie une foire à fictions chaotique, dépourvue de sens et désintégrant⁵ Où réside donc ce que nous avons convenu d'appeler *réalisme* ? Toutes

matériel entendu comme un reflet d'un univers plus vrai et "réellement réel" (opposition entre *óntōs ón* et le faux spectacle perçu par nos sens) qui semble fondamentale pour toute tentative d'une réflexion critique sur la réalité sensible qui nous entoure ou que l'on représente artistiquement, et qui se ramène souvent à une *dóxa*, c'est-à-dire à des croyances librement acceptées ou à des systèmes idéologiques plus ou moins contraignants et imposés. Ajoutons que les grandes conceptions de caractère religieux convergent en quelque sorte vers la même direction, mettant ouvertement en doute le primat du *sensible* sur le *vrai*, sans toutefois déboucher sur des conclusions identiques au niveau déontologique.

² « Grande illusion, en effet, que je puisse ajouter quoi que ce soit à ce sujet d'une complexité folle », écrivait Solange Lévesque déjà en 1997. Il se peut, en réalité, que tous les efforts entrepris pour cerner le problème soient voués à l'échec dans la mesure où il est tout simplement mal posé, trop ample ou inexistant. Il est toutefois évident que l'histoire de l'art connaît une alternance (ou coexistence) des esthétiques adverses les unes par rapport aux autres qui réclament soit la fidélité, soit la liberté vis-à-vis des impératifs d'une vision réaliste des choses. Mais, entre la « scène sociale » et la « scène-laboratoire » (Carlotti 2014 : 249), il est souvent difficile de trancher laquelle est plus proche des préoccupations authentiques de l'individu.

³ M. Vaïs, *Questions sur le réalisme*, « Jeu » 1997, 85, p. 42.

⁴ J.-P. Sarrazac (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Paris 2005, p. 175.

⁵ Parler de réalisme dans la prétendue époque postmoderne (ou post-postmoderne...) semble quasi inutile, puisqu'en acceptant les prémisses idéologiques des courants post-intellectuels, on devrait admettre que l'humanité est en train de perdre pied sur tous les terrains et

ces questions – et on pourrait en poser davantage – indiquent la complexité de la problématique et l’immensité du terrain à prospecter⁶.

Malheureusement, les définitions disponibles de la notion qui nous intéresse ici ne vont pas au-delà des intuitions communes et ont souvent la faiblesse d’expliquer *ignotum per ignotum* : selon Pavis, le réalisme serait « une technique apte à rendre compte objectivement de la réalité psychologique et sociale de l’homme » ou à « doubler par la scène la réalité »⁷, définition décevante dans la mesure où l’on ne sait toujours pas ce que c’est que *réalité*⁸. Sait-on d’ailleurs, aujourd’hui, ce que c’est que *objectivisme* et *subjectivisme* ? Le consensus en la matière risque de faire problème. La vaste étude de Trancón est un peu plus précise, puisqu’elle s’attache justement à la notion de la réalité (voir note 6), et sa conclusion est déjà un peu différente : « le réalisme conjure les angoisses du monde extérieur » et il « agit en transformant la réalité »⁹. C’est dans le même sens, celui de la transformation ou de « réévaluation de la *mimésis* »¹⁰, que s’avancent d’autres études récentes. Face aux œuvres littéraires et dramatiques modernes, les travaux évoqués dans le *Lexique du drame moderne et contemporain* dirigé par J.-P. Sarrazac (2005), parlent d’un réalisme *élargi, mineur, non figuratif*¹¹. Sarrazac lui-même propose le

qu’elle ne dispose plus de « récits de légitimation » (Kibédi Varga 1990 : 4) pouvant constituer une référence communément reconnue à un modèle de réalité unique.

⁶ Il est intéressant de voir à cet égard l’impressionnant schéma proposé dans l’article de Santiago Trancón (*Realidad y realismo en el teatro*, « UNED. Revista » 2006, 15, p. 537) qui recense 4 types de réalités (totale, objective, transréelle et imaginaire) auxquels nous avons affaire dans notre expérience.

⁷ P. Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris 2009, p. 285.

⁸ « La réalité est un mot, rien qu’un mot, celui de *réalité* », écrit M. Mayer (*Du romantisme au réalisme dans le théâtre*, « Revue internationale de philosophie » 2011, 1/255, p. 62), en se référant au réalisme pirandellien.

⁹ S. Trancón, op. cit., p. 557.

¹⁰ E. Vasques, « A Crise Realista : A Desmaterialização do Teatro e a Responsabilização do Espectador Um Século À Procura da Abstracção, da Imaterialidad e do Espectador Responsável », 2008, p. 8–9, <https://www.scribd.com/document/276077871/VASQUES-Eugenia-A-Crise-Realista>.

Le réalisme au XX^e siècle « subit une transformation radicale. Le concept de la réalité s’amplifie et se diversifie, en conduisant à différentes solutions formelles [...], sinon à des conceptions entièrement non figuratives », lit-on dans l’article « Réalisme » de l’encyclopédie Treccani. A propos des notions de *mimésis*, *illusion*, *Comme Si* etc. cf. Vaihinger (1911), Auerbach (1946), Hamburger (1957), Mitterand (1994), Lévesque (1997), Narboux (2000), Gefen (2002), Mitosek (1997, 2002), Rosset (1984, 2000) etc.

¹¹ J.-P. Sarrazac, op. cit., p. 59–62.

terme de *détour* et celui de *réalisme de détour*¹². On en arrive ainsi bien plus près de ce que l'on voit régulièrement dans les textes dramatiques contemporains, dont nous aimerions analyser deux exemples, afin de montrer une certaine valeur psychologique et sociale des œuvres qui abordent la réalité de manière fortement détournée et qui, de ce fait, incitent à réfléchir sur la question du réalisme et de son efficacité esthétique.

LE GRAND CHARIOT

Les deux textes¹³ que nous soumettons ici à l'examen se donnent, à première vue, comme éminemment réalistes (et ils le sont au fond), mais ces deux fictions dramatiques s'éloignent légèrement, chacune à sa manière, du cadre strictement mimétique. Les deux auteurs ont choisi une grande surface, un supermarché, qui est l'emblème évident du réel d'aujourd'hui, comme toile de fond de leurs intrigues respectives. Mais la réalité de 1993, l'année de la publication de *Le Grand Chariot* de Jacky Viallon et celle de 2013 où *Bonzy, la vie, mort ou vif* d'Alain Cofino Gomez a été publié, n'est plus la même. D'autant plus que le réalisme au théâtre « ne se limite pas à la production d'apparences et à la copie du réel. Il ne s'agit pas pour lui de faire coïncider la réalité et sa représentation, mais de donner de la fable et de la scène une image qui permette au spectateur, grâce à son activité

¹² Ibid., p. 59.

¹³ Il existe aussi un troisième texte intéressant qui s'inscrit dans cette lignée : *L'annonce faite à Benoît* de Jean Louvet. La pièce, parue chez Lansman, date de 1996 (reprise ensuite en 2006 et, chez Archives & Musée en 2017) ; elle met en scène la rencontre de deux hommes dans un grand magasin lors de laquelle Arthur se fait offrir de l'argent par Benoît, en lui racontant une histoire tragique. Les deux hommes se revoient plus tard dans un snack-bar et reviennent sur leur entrevue du passé dont on apprend qu'elle n'avait été qu'une comédie habilement jouée par Arthur, naïvement crue par Benoît (ou avalée avec plaisir comme un bon récit de fiction). Le dialogue débouche ainsi sur une certaine discussion sur les problèmes de la faintise / fiction / fictionnalité, ainsi que sur ceux de la réception émotive de celles-ci par le public. Pourtant, la rencontre des deux hommes aurait pu très bien avoir lieu dans d'autres circonstances que celle d'un hypermarché et d'un snack : le décor marchand n'y est donc pas un espace profondément signifiant. Il n'est du reste signalé que par un caddie-accessoire et quelques objets indéfinis mentionnés dans la didascalie de la *Deuxième partie* du drame ; il s'agit du reste d'un espace purement conventionnel, puisque les deux personnages l'évoquent seulement sporadiquement ou le construisent eux-mêmes sur scène (« *Benoît traîne [...] un caddie [...] Arthur installe un décor de grand magasin* », p. 224).

symbolique et ludique, d'accéder à la compréhension des mécanismes sociaux de cette réalité »¹⁴.

Le Grand Chariot de Jacky Viallon, dramaturge français récemment décédé¹⁵, présente une image satirique et grotesque de la société de consommation où, après avoir vécu une « grande boulimie de l'achat », les clients en perdent complètement le goût¹⁶. On observe une saturation totale du marché. La demande devient quasi inexistante. Le commerce et le secteur bancaire voient la catastrophe arriver de façon inévitable, et à grande vitesse. Mais les clients sont malheureux aussi : en perdant le goût de l'achat, ils ont perdu en même temps la joie de vivre et, peut-être, le sens de la vie. La publicité, cette déesse indubitable de consommation, doit intervenir pour faire sortir le marché de l'impasse, ressusciter la demande et sauver tout le monde et... le monde entier. La solution proposée à la fin de la pièce est toute simple, banale même : il suffit de persuader les gens de la nécessité de posséder un tuyau, mais pas n'importe quel tuyau. Non sans humour, le dramaturge propose de l'appeler un « Tuyau de Contemplation »¹⁷ ou « Un Délimitateur de Contemplation » (p. 447) par le biais duquel les clients vont acquérir le droit d'observer, d'examiner, de contempler le monde qui les entoure. En ont-ils réellement besoin ? La question reste rhétorique, sans aucun doute.

L'action de la pièce de Viallon *Le Grand Chariot* – comme le titre peut le suggérer – se passe entièrement dans un supermarché. La didascalie initiale, mise en incipit du drame, précise : « *Le plateau est nu. On entend en off une musique d'ambiance et quelques annonces publicitaires qui nous situent l'action dans un*

¹⁴ P. Pavis, op. cit., p. 286.

¹⁵ Jacky Viallon est décédé le 10 juillet 2018 à son domicile. Auteur, comédien, metteur en scène, chroniqueur, clown, il a laissé une œuvre importante (plus de 35 textes différents), pleine d'allégresse, de finesse et d'humour. <https://www.webtheatre.fr/La-mort-d-un-Poete-Jacky-Viallon>, consulté le 28 février 2019.

¹⁶ La pièce met en scène toute une panoplie des personnages et silhouettes : 26 évoqués par l'auteur dont plusieurs collectifs (La foule du grand magasin, Les passants dans la rue, Les manipulateurs de canne à pêche, Les clients dégoûtés – huit au moins selon le découpage du texte, Les pousseurs du Grand-Acheteur, Les clients du désir, etc.). Ce procédé fait de la scène une véritable grande surface où les gens circulent dans tous les sens. De plus, tous les personnages sont banalisés en noms communs : Le directeur du magasin, La directrice de la banque, Le clochard, L'enquêtrice, L'homme pressé, etc.

¹⁷ J. Viallon, *Le Grand Chariot*, Actes Sud [in] Collectif, *Brèves d'auteurs*, Babel, 1993, p. 449. Dorénavant, nous allons mettre entre parenthèses uniquement le numéro de la page de l'édition citée.

magasin de grande surface » (p. 423). La réalité présentée nous est bien familière car elle concerne la société occidentale, celle où la consommation règne à tous les niveaux de la vie, à tous les coins de la rue. Dans la pièce, on peut l'identifier dans le leitmotif, prononcé *ad libitum* par les personnages de deux blocs opposés, celui des vendeurs et celui des clients : « Consommez, jetez, renouvelez, rachetez » (p. 425). Tandis que le bloc des vendeurs est unanime à ce sujet, parmi les clients, on peut observer une certaine dichotomie car ils sont divisés en ceux qui jettent et ceux qui ramassent : « Oui ! Il faut jeter ! Et moi, je suis là pour ramasser... Jeter ! Ramasser ! Voilà deux grands gestes qui mènent le monde. La moitié de la population jette pendant que l'autre moitié se baisse pour ramasser. Moi comme je n'ai jamais appris à jeter, je ramasse, c'est mon métier » (p. 427). C'est une image/vision bien triste de la société contemporaine – les uns gaspillent pour que les autres puissent se nourrir – mais ne reflète-t-elle pas une certaine réalité, non seulement occidentale ?

Une autre caractéristique inhérente à notre vie/réalité quotidienne est le manque de temps. On devient tellement pressé jusqu'à en devenir « opprimé » (p. 427). Un personnage de la pièce, banalisé en nom commun de L'Homme d'affaires, en est le meilleur exemple : « Vite ! Vite ! Je suis encore en retard sur mon premier retard » (p. 427). Oui, la réalité est telle que nous n'avons plus le temps pour vivre. Citons, à ce titre, le personnage de L'Homme agité : « Ah, c'est fou ce que l'on gagne comme temps à ne plus manger à midi ! C'est fou ce que l'on gagne comme temps à ne pas manger le soir ! Et le soir, j'ai décidé de ne plus dormir ! C'est fou ce que l'on gagne comme temps à travailler le dimanche ! On gagne beaucoup de temps à mourir jeune. Je préfère mourir jeune que de perdre mon temps à vieillir ! » (p. 428). De prime abord, ces propos peuvent paraître grotesques/burlesques ou même absurdes, mais à y réfléchir plus profondément, ils sont philosophiques et extrêmement tristes. Car cette réalité quotidienne détruit complètement la vie familiale, d'autant plus que nous sommes incités par toute sorte de techniques de manipulation à désirer toujours davantage : « Vous n'avez plus besoin d'être chez vous : tout s'épluche, se lave, se cuit tout seul ! La grande mécanique du monde s'occupe de vos affaires » (p. 425).

Durant cette course – *nomen omen* – quotidienne, le fait de rencontrer un individu qui « marche au ralenti » (p. 428) devient absolument aberrant. Le Passant en vacances est perçu par l'entourage comme étranger et étrange en même temps ; quelqu'un qui dépasse la norme et nuit à l'ordre établi. Dans la pièce de

Viallon, même L'Enquêtrice ne veut pas lui parler car il lui fait « perdre de l'argent » (p. 428). L'importance de l'argent est d'ailleurs accentuée à plusieurs reprises avec son comble au milieu de la pièce quand le directeur tire à l'aide d'une corde un caddie « *bourré de billets de banque, de sacs de pièces de monnaie et de chèques qui dépassent de tous les côtés* » (p. 433) en constatant tout simplement que « le poids de l'argent c'est terrible sur cette terre ! » (p. 433). L'ambiguïté de la signification de l'expression est évidente. Or la scène de tirer un caddie par une corde est ici la reprise d'une même scène jouée quelques répliques auparavant où deux enfants tirent péniblement un chariot bourré de marchandises. L'analogie avec le travail des enfants et l'esclavage est apparente mais ici, ces enfants deviennent esclaves de la consommation. Ils sont tristes, on les montre du doigt parce que... oui, parce qu'ils sont les seuls à ne pas avoir réussi à acheter. Quoi ? La pièce n'en parle pas car cela n'a aucune espèce d'importance : les autres l'ont et pas nous... c'est suffisant. Le parallélisme entre ces scènes est d'autant plus significatif/important qu'il concerne les deux camps adversaires : les clients et les vendeurs – les premiers sont esclaves de l'achat et les seconds, de la vente et de l'argent. Une autre association s'impose aussi : celle avec la fameuse pièce de Beckett quand Pozzo tire Lucky... Le grotesque ou le tragi-comique prend ainsi le dessus sur le réel. Le dramaturge nous propose une autre scène comique : l'image métaphorique d'une canne à pêche qui doit attraper les clients comme des poissons...

Jacky Viallon en parle ainsi : « J'essaye par l'humour de mettre en évidence la cruauté et la stupidité du « monde » dont, hélas, on fait tous plus ou moins partie. Je pense que le traitement satirique est la meilleure parade à la bêtise. Malheureusement les sujets de révolte ne manquent pas. Notre rôle en tant qu'artiste est de modestement aider à faire prendre conscience. Cette directive, un peu simpliste et naïve, nous revient souvent aux oreilles mais malgré tout on ne l'entendra jamais assez »¹⁸.

Si l'on considère l'histoire de la civilisation, force nous est de constater qu'après une période des vaches grasses, vient celle des vaches maigres et, entre les deux, a lieu un événement exceptionnel. Dans la pièce de Viallon, on parle d'une « crise de surconsommation aiguë ! [...] Phénomène de saturation ! » (p. 438) qui provoque une inertie des clients et leur dégoût aux achats. Le Magasinier constate qu'« il leur faudrait une bonne guerre ! » (p. 438)... pour qu'ils recommencent à

¹⁸ <http://jackyviallon.fr/-BIOGRAPHIE->, consulté le 14 février 2019.

acheter. N'y aurait-il pas d'autres moyens que la destruction totale ? La sociotechnique actuelle analyse en détails le comportement des consommateurs. On ne peut plus rien cacher : la mimique, les gestes, les mouvements du corps, tout nous trahit et les spécialistes en profitent. « On n'a pas à choisir son monde. On doit regarder celui qui est imposé par la publicité » (p. 447) constate Le Publiciste. Et les clients réagissent comme programmés :

Client A : Des fois j'ai l'impression que ce n'est pas moi qui achète. Comme s'il y avait quelqu'un d'autre qui commande.

Un Autre Client : Oui cette idée me traverse souvent la main ! On n'en a nullement besoin et hop c'est déjà dans le caddie ! (p. 445).

Est-ce une pièce mimétique ou plutôt satirique et allégorique ? La réponse se cache au fond de chacun de nous. Mais aussi au quotidien, dans les grandes surfaces, quand nous faisons les courses de tous les jours et achetons un tas de produits dont nous n'avons pas besoin... Le consommateur contemporain est gâté depuis des années mais son attitude devient quelque peu paradoxale : d'un côté, il a tout et il est difficile de le satisfaire, et d'un autre, il se laisse manipuler par des techniques publicitaires et achète des objets inutiles dont il n'a pas du tout besoin mais qui le rendent heureux. Cependant le bonheur ainsi gagné devient éphémère car aussi artificiel que la nécessité d'acheter. Ainsi le réel et l'artificiel s'entremêlent et il est difficile de les séparer nettement.

BONZY, LA VIE, MORT OU VIF

Avec la seconde pièce que nous aimerions examiner – *Bonzy, la vie, mort ou vif*¹⁹ – un certain nombre d'éléments change. D'abord, la pièce appartient au répertoire du théâtre destiné au jeune public, tout en restant absolument sérieuse et fort habilement tournée ; ensuite, le supermarché n'est pas ici un lieu central, mais seulement un des lieux représentés dans la pièce (l'un des trois espaces les plus importants, en tout cas) ; et enfin *Bonzy...* mobilise un dispositif scénographique plus riche que celui de *Le Grand Chariot*. Le texte émane en général d'une vision

¹⁹ A. Cofino Gomez, *Bonzy, la vie, mort ou vif*, Éditions P.A.T., 2013. Pour les citations qui suivront, nous allons mettre entre parenthèses uniquement la pagination.

artistique un peu différente où le réel et le cauchemardesque²⁰ s'interpénètrent de manière aussi évidente que subtile, si bien qu'on a parfois du mal à percevoir la confusion ou les différences... On y est sans doute assez loin d'un récit à la Balzac.

En effet, la situation, malgré les apparences les plus réalistes qui soient, n'a rien de clair :

1 : Un personnage nommé Elle se tient devant le rideau et monologue à propos de différents problèmes psychologiques (auto-conscience, vieillissement, étrangeté des forces vitales, le temps, le désir de vivre etc.) : « C'est hier, demain, aujourd'hui peut-être. Je ne sais pas [...] », dit-Elle, en ébranlant la *déixis* temporelle "normale".

2 : En parallèle, Johanna et Monsieur Bing, retranchés dans un hypermarché, cherchent à résister aux ombres et aux corps réels des « rôdeurs » qui envahissent l'espace dans une vague ambiance postapocalyptique ou au moins dans une situation politico-sociale extrême. Johanna parle du reste ouvertement d'une catastrophe qui a eu lieu, tandis que Monsieur Bing, mi-enfant mi-homme, ne se sépare pas de son fusil...

3 : Dans le même supermarché, on voit encore un certain Guillaume, un chef de service probablement, qui est tantôt interlocuteur de Johanna, tantôt de Monsieur Bing, et qui « disparaît » mystérieusement, tel un spectre, dès que se produit une rencontre des jeunes adultes...

4 : En parallèle encore, un couple de scientifiques et parents de Monsieur Bing, Eliette Renard et Jean-Patrick Fox (Renard et Fox – le jeu des noms n'est pas fortuit), apparaissent, toutes les trois scènes, sur le plateau d'une chaîne télévisée où ils co-animent avec Maltus Storm un bloc d'émissions matinales sur des sujets divers et variés. Ce qui est assez déconcertant dans ce contexte, c'est qu'ils sont experts à la fois de la « métamorphologie », des « parasites zombifiants » et de la blanquette de veau...

5 : Tous ces personnages se retrouvent au complet dans la dernière scène (XVI) où l'on assiste à une rupture quasi initiatique : en effet, Monsieur Bing quitte sa famille en compagnie de Johanna, alors que les deux couples (Renard

²⁰ Monsieur Bing fait régulièrement le même cauchemar dont il refuse de parler (p. 24) ; Johanna avoue que sa vie est un cauchemar (p. 25) ; Elle, *idem*, se demande si la vie n'est pas une projection cauchemardesque de l'immagination humaine (14) ; enfin, certaines scènes du drame ne paraissent explicables que si on les considère comme cauchemars des personnages (surtout la scène XV).

+ Fox, et Elle + Storm) s'adonnent à une danse d'oubli libératrice ou seulement illusoirement libératrice.

Mais il faut revenir un moment au commencement, c'est-à-dire à la didascalie liminaire qui, au lieu d'une description sommaire des conditions du jeu, contient une observation d'ordre psychologique : « Les portes de l'adolescence peuvent ressembler à celles d'un enfer et donner sur un monde dévasté, envahi par des morts vivants »²¹. Non seulement le titre de la pièce (*la vie, mort ou vif*) devient ainsi plus clair, mais aussi la présence constante des êtres zombifiés, des ombres humaines et des inquiétudes protéiformes qui hantent l'univers de *Bonzy*. Notons qu'au niveau du message, il s'agit là d'une observation foncièrement pessimiste qui donne le "la" (fort mineur) et qui confère à l'aventure représentée une tonalité résolument grise, malgré les accents positifs de la bonne entente entre Jo et Mister Bing, les jeunes sur lesquels se focalise la pièce. Ce pessimisme, un peu cynique par endroits, avec lequel Gomez construit son histoire, est sensible à différents moments et il nous plonge dans un climat d'une affectivité atrophique dépourvue de tout arrière-fond philosophique et spirituel qui puisse servir d'appui. Voici, pêle-mêle, quelques notations émanant de cette vision désabusée, réductionniste, un peu égoïste, mais qui reflète aussi très bien l'état précaire de l'individu dans les sociétés actuelles :

Elle : Nous, le nombre, nous sommes révoltés et transis. Nous regardons les uns les autres, la peur au ventre. (p. 14)

Elle : C'est grandir qu'ils disent. [...] Notre belle gueule d'hier n'a pas passé la nuit et au matin tu as tout abandonné qui fondait ta vie jusque-là. [...] Là, c'est la crainte qui te bouffe le ventre. (p. 22)

On entend un message publicitaire qui semble calmer l'assaut des ombres derrière la porte. Puis les coups redoublent et la porte commence à s'entrebâiller laissant apparaître des mains et des bras qui cherchent à s'immiscer et à forcer le passage. (p. 41)

Eliette : « Comme il est difficile d'être un parent même lorsque les enfants sont morts ou absents, c'est une tâche tout simplement ingrate » (p. 43)

Elle : Oui, les enfants ce n'est pas une bonne chose, c'est nécessaire, je ne dis pas, il faut cela pour que tout continue et fonctionne, mais bon, si on pouvait s'en passer, on se porterait sans doute mieux. (p. 44)

²¹ Wajdi Mouawad dans la pièce *Incendies* fait dire à sa protagoniste que « L'enfance est un couteau planté dans la gorge / On ne le retire pas facilement »... (Mouawad 2009 : 18).

Malthus Storm : Moi, avec la crise, je n'ai pas le temps de penser à tout ça, je dois penser à moi avant tout, avec la crise, j'ai changé ma façon de penser. (p. 44)

Monsieur Bing : Je ne sais pas si je reviendrai un jour. / Eliette Renard : Je peux comprendre ça mon bébé. (p. 44)

Elle : Moi, j'ai quitté mes parents trop tard, c'est pour ça que je suis devenu un monstre. (p. 44)

Un certain nombre de ces énoncés apparaît sur fond sonore d'une « musique de supermarché », symbole de kitsch, de platitude et de réduction ontologique qui coupe toute motivation et considération d'ordre supérieur. Une lumière stroboscopique transforme le supermarché en une scène de thriller où les deux protagonistes, représentants de la jeune génération (Jo et Bing), sont traqués par une armée de zombies.

Le réalisme de *Bonzy...*, un réalisme profond, psychologique plus que décoratif, semble ainsi résider non dans la technique mimodiégétique du drame, mais bien dans la saisie de ce moment crucial de la vie humaine qu'est le passage – parfois traumatisant – entre l'adolescence et l'univers des adultes ; très réaliste apparaît également la dénonciation de ce processus tout aussi douloureux qu'est la maturation permanente de l'homme qui constitue le second sujet de la pièce et qui se manifeste à travers le néologisme de *métamorphologie*. Le personnage nommé Elle l'exprime on ne peut mieux : « Chaque seconde nous fabriquons à partir de nous-mêmes un être qui ne sera plus ce que nous fûmes. » (sc. VIII, p. 22). Ce constat, on l'avouera, est probablement l'une des rares vérités qui fassent l'unanimité parmi les habitants de la Terre. Enfin, le gouffre séparant les générations ainsi que la rupture finale qui s'annonce définitive viennent pour compléter cette image sombre et démythifiante où aucune espérance ne semble s'insinuer.

Etant donné tout cela, on est quelque peu désorienté par le fait que la pièce ait été écrite « à partir d'une résidence dans les services pour l'enfant, l'adolescent et le jeune adulte de l'Hôpital Saint-Vincent de Paul de Lille » (le cadre est donc doublement réel). En effet, la vision du monde déployée dans *Bonzy...*, n'apparaît pas très thérapeutique et l'on peut même se demander dans quelle mesure (statistiquement) elle reflète l'état des relations interpersonnelles et intergénérationnelles de nos sociétés²². Bref, *Bonzy...* pourrait être définie comme une

²² Si l'on admettait l'adéquation de l'univers représenté vis-à-vis des données statistiques réelles comme trait pertinent de la vision réaliste, il y aurait ici une évidente infraction

pièce tristement réaliste, sinon franchement pessimiste, ce qui en fait, dans les deux éventualités, une sorte de pièce à thèse. Elle a peut-être un caractère vaguement cathartique dans la mesure où elle met en garde les jeunes contre ce qui risque, au pire, de les attendre de la part des adultes, mais son message semble en désaccord avec l'objectif d'intégration interhumaine et sociale que devrait se fixer chaque thérapie digne de ce nom. En tout cas, les considérations que nous sommes en train de poursuivre dans le cas de notre lecture sont déjà significatives, puisque nous venons par là d'indiquer et de récupérer le potentiel réaliste de l'œuvre lequel réside justement dans l'énonciation de certaines thèses sociales. Pendant qu'on y est, il faudrait ajouter, en guise de postulat, que l'une des conditions d'une vision réaliste du monde et de l'homme est celle de garder dans l'œuvre une certaine conformité face à la structure objective de ces deux "ingrédients" ; une vision irréductiblement subjectiviste saurait-elle, en effet, s'élever au rang d'une aventure réaliste ?

Voilà pour le fond, pour le discours. Les dernières observations concerneront les choses, et, plus précisément, le projet scénographique inscrit dans le texte. L'une des premières questions à se poser là est d'habitude celle de savoir pour quel genre de dispositif scénique « est fait » le texte donné. La réponse est facile dans le cas de *Bonzy...* qui s'adapte parfaitement à ce que l'on appelle en anglais *unit-set*, c'est-à-dire à la scène modulaire, composée de plusieurs plateformes permettant une différenciation relativement aisée des sous-espaces scéniques à l'intérieur du *box* englobant. Et c'est là encore une autre brèche par laquelle *Bonzy...* échappe, peut-être malgré l'intention auctoriale, à la poétique mimétique au sens fort du terme. En pratiquant un *switch mode* entre trois espaces différents – l'avant-scène, le supermarché et le plateau de télévision – les deux derniers emblématiques par excellence de la réalité contemporaine, Gomez obtient un effet de contraction spatio-temporelle qui non seulement risque d'être perçu comme déréalisant, mais qui l'est tout bonnement.

Cet effet est du reste renforcé par d'autres procédés de mise en scène : la lumière et le son. Quand nous voyons intervenir Elle pour la première fois, le personnage apparaît « *Contre-jour [et parle d'une] voix transformée par un effet*

par rapport au modèle. L'un des grands ennuis du réalisme en l'art et non seulement est que la discussion autour de cette notion va tôt ou tard buter contre une autre question fondamentale: celle de savoir ce qui, dans ce monde, *est* réellement ou *n'y est pas*.

sonore presque ridicule [...]. » (p. 5). De manière analogue, certaines scènes – surtout celles qui prennent les couleurs des mauvais songes – se déroulent dans un éclairage spécial. C'est le cas notamment de la scène XV dont voici quelques notations didascaliques :

[...] devant la porte du hangar fermée. Derrière on entend des plaintes et des coups. [...] La lumière s'éteint puis clignote par moments, comme des incursions stroboscopiques, mais plus lentes. [...] Johanna prend le fusil [...] On ne voit plus que les bribes de la scène à la faveur de l'intermittence lumineuse. [...] On entend un message publicitaire qui semble calmer l'assaut des ombres [...]. Noir. Eclairs lumineux et bruits de coups de feu (p. 38, 40–41)

On pourrait évoquer encore d'autres procédés contribuant à la *démimétisation* de l'univers dans *Bonzy...* mais cela ne changerait rien à l'affaire : la pièce est à la fois déréaliste et réaliste. Déréaliste par la forme²³, réaliste par la position qu'elle prend (où la *narration* qu'elle propose) dans la vaste problématique socio-psychologique de la maturation humaine et du (prétendu ?) conflit des générations.

CONCLUSION

La fiction peut-elle être réaliste ? La réponse n'est pas aisée, vu la redoutable complexité de la notion du réalisme et l'étendue insoupçonnée du champ de réflexion qu'implique l'usage de cette catégorie esthétique. De nos jours, les choses paraissent encore plus compliquées²⁴ sur le plan artistique, dans la mesure où le spectateur contemporain a déjà tout vu ou a déjà vu de tout. Une œuvre d'art, pour attirer l'attention du public et pour paraître effectivement attrayante doit donc souvent renoncer à une bonne partie de son potentiel réaliste, au moins en

²³ N'oublions pas, d'un autre côté, comme le rappelle justement M. Silhouette, que « la vérité sociale est logée [aussi] dans la forme » (2015 : 153). La forme des œuvres reflète ainsi, en quelque sorte, l'état de la société.

²⁴ Si l'on voulait vraiment prendre au sérieux les propositions postmodernes, on devrait rendre les armes avant même de dire quoi que ce soit sur n'importe quel sujet, puisque c'est surtout le réalisme et la rationalité qui se trouvent éliminés du jeu par cette mouvance pseudo-philosophique, aveuglement irrespectueuse de tout et, par là même, totalement destructrice.

ce qui concerne le côté formel (architecture, mode de représentation, moyens employés...).

Pour aborder un problème aussi réel que la maturation de l'homme, Alain Cofino Gomez pouvait-il vraiment adopter une stratégie purement réaliste ? Cela passerait-il la rampe avec succès, de nos jours ? Il est permis d'en douter. En outre, nous l'avons déjà dit, le théâtre, qu'il le veuille ou non, est un art synthétique ; il n'est efficace que grâce à un bon projet scénographique qui est toujours et fatalement une réduction, une concentration, un choix de symboles, en un mot : une épuration²⁵. La légère musique de supermarché que l'on entend tout au long de *Bonzy...* et les rayons tantôt bien rangés, tantôt chamboulés ne paraissent donc qu'un prétexte, qu'une toile de fond, qu'une surface – grande surface à l'intérieur de laquelle surgit tout à coup une grande profondeur psychologique et sociologique qui concourt à un effet esthétique d'assez bon aloi. Autre chose, ce sont les thèses posées dans le texte.

Il en est de même avec la seconde pièce – *Le Grand Chariot* – où on observe un procédé analogue : avec une musique d'ambiance bien réelle, munis d'un chariot réel lui-aussi, accessoire obligatoire dans un supermarché, les personnages se donnent pour l'unique but de remplir leurs caddies... Les courses quotidiennes deviennent ainsi le seul motif de leur existence et, en même temps, la seule possibilité d'accéder au bonheur. Une vision grotesque et caricaturale de l'attitude – réelle elle aussi – d'une société de consommation, une société postmoderne liquide²⁶ dans laquelle tout est flou, tout se dissout et perd la signification et les valeurs traditionnelles.

Les analyses que nous avons effectuées nous ont conduit à un certain nombre d'affirmations relatives à différents aspects de la problématique :

1 : Quand on définit le taux de réalisme d'une œuvre fictionnelle, il est nécessaire de distinguer deux aspects essentiels, normalement coprésents, et qui interfèrent : a : le mode réaliste de représentation, c'est-à-dire une certaine adéquation entre les images et les processus connus de l'expérience et ceux construits dans l'œuvre ; b : l'engagement humain, social, politique ou spirituel de l'œuvre, c'est-à-dire l'objectif idéologique qu'elle se propose d'atteindre ; en effet, chez bon

²⁵ Le procédé anti-réaliste par excellence selon le dictionnaire Robert (cf. article réalisme).

²⁶ Dans le sens que Zygmunt Bauman attribue à ce terme, surtout dans son œuvre posthume *Retrotopia*.

nombre d'auteurs contemporains, contraints à innover formellement, le réalisme est perceptible essentiellement sur le plan de la pensée (convictions, conceptions) et de l'impact idéologique (prise de position, persuasion, propagande etc.). Un paradoxe apparent doit ainsi être rappelé : un artiste, quand il cherche à toucher aux problèmes réels et urgents, n'est point obligé d'adopter un mode réaliste de représentation ; une œuvre d'art qui entend considérer une problématique réelle et qui vise un objectif politico-social ou autre, ne doit absolument pas créer une apparence de réalité à travers des procédés purement réalistes. On a même souvent l'impression que la profondeur des questions soulevées dans une telle œuvre et le réalisme de celle-ci sont inversement proportionnels. « C'est dans

Chez bon nombre d'auteurs contemporains, contraints à innover formellement, le réalisme est perceptible essentiellement sur le plan de la pensée (convictions, conceptions) et de l'impact idéologique (prise de position, persuasion, propagande etc.).

ce décalage entre la réalité et la fiction que s'insinue le message, la pensée artistique » écrivait, il y a déjà un quart de siècle, Louise Vigeant²⁷. Davide Lescot, auteur de l'article *réalisme* dans le *Lexique du drame moderne et contemporain*, remarque lui aussi qu'il s'agit, pour le théâtre, de mettre au jour les rouages du réel plutôt que de le copier, et que de nombreuses torsions subies par la réalité objective conduisent vers un réalisme philosophique²⁸.

On nous objectera : si le réalisme des œuvres tient tout simplement dans le fait qu'elles abordent des problèmes réels qui tourmentent les contemporains, et qu'elles proposent leur vision des choses, l'immense majorité de la production artistique finira par être rangée sous l'étiquette du réalisme, ce qui fera de cette

²⁷ L. Vigeant, *Visages du réalisme à travers l'histoire du théâtre*, « Jeu » 1997, 85, p. 60.

²⁸ Cf. J.-P. Sarrazac, op. cit. P. 176-177.

dernière un outil d'analyse peu opératoire. Cela est bien vrai, et nous n'avons aucune intention de dissimuler cet inconvénient : la notion de réalisme en art présente en fait la grande faiblesse de paraître trop floue et, de fait, analytiquement décevante.

D'autre part, le monde actuel, qui nous semble si souvent coupé de la réalité, exige peut-être plus intensément que jamais que l'on revienne avec tout le sérieux à cette catégorie si difficile à définir et de plus en plus maltraitée dans la guerre des mondes en cours. Espérons malgré tout que le théâtre, poussé de plus en plus vers son rôle de *war machine* politique²⁹ (comme tous les autres médias et tous les autres discours), va pouvoir continuer à explorer la vraie réalité des hommes, des sociétés et des choses.

Un artiste, quand il cherche à toucher des problèmes réels et urgents, n'est point obligé d'adopter un mode réaliste de représentation ; une œuvre d'art qui entend considérer une problématique réelle et qui vise un objectif politico-social ou autre, ne doit absolument pas créer une apparence de réalité à travers des procédés platement réalistes.

BIBLIOGRAPHIE

Textes analysés et évoqués :

Cofino Gomez A., *Bonzy, la vie, mort ou vif*, Éditions P.A.T., 2013.

Viallon J., *Le Grand Chariot*, Actes Sud [in] Collectif, *Brèves d'auteurs*, Babel, 1993.

Louvet J., *L'Annonce faite à Benoît*, Bruxelles, Archives & Musée de la Littérature, 2017 (1996).

Mouawad W., *Incendies. Le Sang des promesses 2*, Leméac/Actes Sud, 2009 (2003).

Outils théoriques :

- Auerbach E., *Mimésis : La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, traduit de l'allemand par Cornélius Heim, Paris 1984.
- Badiou A., *Rhapsodie pour le théâtre*, Paris 2014 (1990).
- Bauman Z., *Retrotopia. Jak rządzi nami przeszłość*, Warszawa 2018.
- Carlotti E. G., *L'arte performativa tra natura e culture*, Accademia University Press 2014.
- Gaudreault A., *Du littéraire au filmique*, Paris 1999.
- Gefen A., *La mimésis*, Paris 2002.
- Hamburger K., *La logique des genres littéraires*, Paris 1986 (1975).
- Kibédi Varga A., *Le récit postmoderne*, « Littérature » 1990, 77, p. 3–22.
- Lévesque S., *La grande illusion ou Les pépins de la réalité*, « Jeu » 1997, 85, p. 53–55.
- Mayer M., *Du romantisme au réalisme dans le théâtre*, « Revue internationale de philosophie » 2011, 1/255, p. 43–64.
- Mitosek Z., *Mimesis. Zjawisko i problem*, Warszawa 1997.
- Mitosek Z., *Mimesis - między udawaniem a referencją*, « Przestrzeń Teorii » 2002, nr 1.
- Mitterand H., *L'illusion réaliste. De Balzac à Aragon*, Paris 1994.
- Narboux J.-Ph., *L'illusion*, Paris, 2000.
- Pavis P., *Dictionnaire du théâtre*, Paris 2009.
- Rosset C., *Le réel et son double. Essai sur l'illusion*, Paris 1984.
- Rosset C., *Le réel, l'imaginaire, l'illusoire*, Biarritz 2000.
- Rosset C., *Impressions fugitives. L'ombre, le reflet, l'écho*, Paris 2004.
- Rosset C., *Le réel. Traité de l'idiotie*, Paris 2004.
- Sarrazac J.-P. (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Paris 2005.
- Silhouette M., *Le théâtre et le réel. Questions sur le réalisme*, « Mimesis. Revue germanique internationale » 2015, 22, p. 153–167.
- Trancón S., *Realidad y realismo en el teatro*, « UNED. Revista » 2006, 15, p. 535–560.
- Treccani (Encyclopédie), « Realismo », <http://www.treccani.it/enciclopedia/realismo/>
- Vaihinger H., *Die Philosophie des Als Ob. System der theoretischen, praktischen und religiösen Fiktionen der Menschheit auf Grund eines idealistischen Positivismus; mit einem Anhang über Kant und Nietzsche*, Berlin 1911.
- Vaïs M., *Questions sur le réalisme*, « Jeu » 1997, 85, p. 41–52.
- Vasques E., « A Crise Realista : A Desmaterialização do Teatroe a Responsabilização do Espectador Um Século À Procura da Abstracção, da Imaterialidad e do Espectador Responsável », 2008, <https://www.scribd.com/document/276077871/VASQUES-Eugenia-A-Crise-Realista>.
- Vigeant L., *Visages du réalisme à travers l'histoire du théâtre*, « Jeu » 1997, 85, p. 56–64.

Notices biographiques

Witold Wołowski, professeur à L'Institut de Philologie Romane (KUL). Chercheur au sein de la Chaire des Littératures et Cultures Romanes, il s'intéresse surtout à la théorie du texte dramatique et du spectacle théâtral, ainsi qu'à l'histoire du théâtre francophone

moderne et contemporain. Il est auteur des livres sur François Billetdoux (*L'adialogisme et la poétisation du texte dramatique*, 2005), sur les interférences génériques théâtre-récit (*Du texte dramatique au texte narratif. Procédés interférentiels et formes hybrides dans le théâtre français du XX^e siècle*, 2007) et sur la didascalie (*Didascalie et dadascalisation. Au théâtre et non seulement*, 2016 – ouvrage réalisé grâce au soutien du Centre National de Recherche en Pologne). En 2016, il a lancé un vaste projet international d'exploration de l'écriture théâtrale qui a déjà donné lieu à 3 ouvrages collectifs publiés chez Peter Lang et aux éditions universitaires de la KUL (*Le Théâtre à [re]découvrir. Intermédia / Inter-cultures I et II*, 2018 ; *Teatr warty przypomnienia*, 2018).

e-mail: wwolowski@interia.pl

Renata Jakubczuk est docteur habilitée ès lettres, maître de conférences à l'Université Maria Curie-Skłodowska à Lublin (Institut de Philologie Romane). Auteure d'articles sur la littérature française et francophone du XX^e siècle (Camus, Sartre, Giraudoux, Anouilh, Salacrou, Dubé, Barbeau, Gélinas, Tremblay, Micone, Danis, Mouawad etc.) et de deux livres en littérature comparée : *Entre la protestation tragique et la révolte dramatique : Camus et Rostworowski* (2009), *Téo Szychalski : Dépassement scénique du littéraire* (Peter Lang 2015). Elle a rédigé aussi trois ouvrages collectifs : *Parler des émotions : entre langue et littérature* (2011), *Recyclage et décalage. Esthétique de la reprise dans les littératures française et francophone* (2013), *Ami(e)s et amitié(s) dans les littératures en langues romanes* (2017). Son intérêt scientifique se concentre sur la virtualité scénique du texte dramatique.

e-mail: renata.jakubczuk@umcs.pl