



HAL
open science

Philippe Rousseau et la construction de soi grâce au texte et au théâtre (musical)

Philippe Rousseau, Karen Ferreira-Meyers

► To cite this version:

Philippe Rousseau, Karen Ferreira-Meyers. Philippe Rousseau et la construction de soi grâce au texte et au théâtre (musical). COLLOQUE DE L'APFUCC, Congrès des sciences humaines University of British Columbia, Canada, Jun 2019, Vancouver, Canada. hal-03005451

HAL Id: hal-03005451

<https://hal.science/hal-03005451>

Submitted on 14 Nov 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Philippe Rousseau et la construction de soi grâce au texte et au théâtre (musical)

Dr. Karen Ferreira-Meyers (University of Eswatini, Institut d'enseignement à distance) et Mr. Philippe Rousseau (Université Bordeaux Montaigne, Laboratoire CLARE (EA 4593))

Introduction

Dix ans après avoir démarré une carrière de metteur en scène et d'acteur, Philippe Rousseau se met à écrire au début du vingt-et-unième siècle. D'abord rédigé pour son père à l'occasion de l'anniversaire de celui-ci, son texte *Je me souviens mon père* sera édité en 2003. Le père de Philippe connaissait bien son fils car lorsqu'il a demandé si le cadet allait faire du théâtre du texte récemment rédigé, il a immédiatement obtenu un « oui ». Ainsi, avec mise en scène, mise en spectacle, mise en musique, mise en « acte » (l'auteur est aussi acteur dans ses propres pièces de théâtre) c'est une mise en soi englobante à partir de ce premier texte en 2003. Dès lors, l'artiste ne s'arrête plus avec, entre autres : *Passeport pour une Russie* (qui devient *Mes pas captent le vent* sur scène) raconte ses pérégrinations jusqu'au Lac Baïkal en Russie, *Feintes attentes* (un dialogue poético-érotique) et *La personne qui te harcèle* sur une expérience de harcèlement au travail. Dans ces textes, il s'agit d'une autoreprésentation qui s'applique aussi bien à l'intertextualité autoréférentielle d'un texte qu'aux clins d'œil que l'auteur fait aux contenus de sa présence physique ou représentée dans son œuvre.

Dans cette communication, il s'agira de dialoguer : le critique et l'auteur-artiste, la théorie et la pratique, en bref, deux façons de mettre en récit le soi intellectuel et émotionnel. Les théories de l'autofiction dans le texte littéraire, dans l'art visuel et théâtral (Leroux, 2004), dans la musique feront échos à la pratique vécue et intégrée de l'artiste. A partir de la notion reformulée par Doubrovsky en 2007,

L'autofiction c'est le moyen d'essayer de rattraper, de recréer, de refaçonner dans un texte, dans une écriture, des expériences vécues, de sa propre vie qui ne sont en aucune manière une reproduction, une photographie... C'est littéralement et littérairement une réinvention (Doubrovsky, 2007 : 64),

Il s'agira de compléter cette réflexion avec les propos de Judith Butler (2007) qui, dans *Le Récit de soi*, problématise non seulement pour l'acteur, mais aussi pour l'être humain en général, la véracité et l'authenticité du *je*. Le propos général de cet ouvrage consiste à définir le sujet, la possibilité de dire le « soi », et de réfléchir aux conditions d'une éthique.

Notre communication se déclinera en trois parties, à savoir :

- L'autofiction et le théâtre
- La place du « moi » dans l'autofiction
- Philippe Rousseau et l'altérité

avant d'arriver à notre conclusion.

L'autofiction et le théâtre

En 1977, le mot fut inventé par l'auteur et critique littéraire Serge Doubrovsky pour qualifier son livre intitulé *Fils, roman*. Serge Doubrovsky justifie et théorise également l'autofiction dans des essais critiques.

L'autofiction est le récit d'événements de la vie de l'auteur sous une forme plus ou moins romancée.

En fait, le terme d'autofiction désigne d'abord une fiction romanesque qui serait autobiographie. Fiction, en ce qu'elle est génériquement sous-titrée comme *roman*, et de ce fait autorise d'éventuels énoncés fictifs. Autobiographie, en ce que les trois instances de l'auteur, du narrateur et du protagoniste sont

réunies sous le même nom propre, celui de l'auteur ou son pseudonyme usuel. Ce nom propre n'est pas seulement un critère de l'autobiographie, il en devient la matière : d'*Un amour de soi* (1982) à *L'Après-vivre* (1994), Serge Doubrovsky n'en finit pas d'inscrire dans un écrit flamboyant le syntagme de son prénom et de son patronyme, désignateur irréfutable de sa personne même.

Ce terme d'autofiction s'élargit au spectacle vivant. Ces dernières années, il y a eu de plus en plus d'études sur des pièces qui apportent des informations autobiographiques de leurs auteurs. Ce n'est que depuis lors que le néologisme commence à s'appliquer au théâtre, dans la danse contemporaine ou la performance. Dans de nombreuses formes « d'écriture de plateau », les artistes parlent fréquemment en leur nom. Nous appelons autofiction le théâtre dans lequel la personnalité du dramaturge (et non celle du metteur en scène ou de l'acteur) est présente dans la configuration des personnages. Nous différencions les figures du dramaturge et du metteur en scène par le simple fait que l'autofiction est évidente en particulier et, d'abord, par écrit, à tel point que certains éléments autofictionnels peuvent être perdus dans la mise en scène, soit par la personne de l'acteur, soit par la direction de la pièce.

Anne Monfort (2009) passe en revue un bref historique de l'autofiction dans le monde du théâtre. Voici comment elle le résume :

Dans l'écriture de plateau, cette apparition du narrateur se fait souvent par le biais de l'autofiction. Cette notion, jusque-là réservée au roman, commence à s'étendre au théâtre : Richter travaille actuellement à un texte sur l'autofiction, l'écrivain Christine Angot et la chorégraphe Mathilde Monnier ont collaboré pour une pièce intitulée La Place du singe, qu'elles interprètent elles-mêmes. Dans Foucault 71, les cinq interprètes rejouent elles-mêmes les interviews qu'elles ont menées avec les protagonistes historiques. Puisque l'écriture du texte et celle du plateau vont de pair, le concept d'autofiction passe de l'auteur à l'acteur : comme l'auteur de roman fictionnalise sa vie dans le texte, l'acteur se met lui-même en scène comme personnage.

À la suite de ce constat, ne pourrions-nous pas lier ces deux mots « auteur » et « acteur » ? Dans sa pratique, Philippe Rousseau se présente ainsi, liant les deux mots d'un trait d'union : auteur-acteur, évacuant au passage le corps intermédiaire du metteur en scène. Il en discute avec des ami•es artistes intervenant dans le champ de l'art de la parole ou de la danse. Leur réflexion va de pair, comment se nommer ? Le mot acteur est suggéré par plusieurs d'entre eux dans un sens plus large : celui qui agit, qui pose un acte. Le participe présent pourrait s'entendre aussi : « actant », permettant de s'éloigner du substantif « acteur ». Cette réflexion sur sa dénomination est en cours. Et c'est un des enjeux de cette communication.

La place du « moi » dans l'autofiction théâtrale

Pour Jacques Lecarme, l'autofiction peut être vue dans deux sens distincts. Au sens strict, elle réfère au récit de faits réels. La fiction porte alors, non sur le contenu évoqué, mais sur le processus d'énonciation, sur sa mise en récit, tandis que, au sens large, l'autofiction associe le vécu à l'imaginaire. Dans ce cas, la fiction affecte substantiellement le contenu narré.

Diana Klinger (2012) nous a déjà fait part de ses commentaires concernant l'avenir de l'autofiction comme dramatisation de soi, ce qui suppose, comme c'est le cas sur la scène théâtrale, un sujet double, à la fois réel et fictif, personne (acteur) et personnage. Il ne s'agit donc pas de penser, comme le fait Philippe Lejeune, en termes de « coïncidence » entre « personne réelle » et personnage textuel, mais la dramatisation suppose la construction simultanée de l'auteur et du narrateur. En d'autres termes, il s'agit de considérer l'autofiction comme une forme de performance.

Ainsi, nous prenons l'auteur Rousseau comme le fait Klinger : le sujet d'une performance d'une action dans laquelle le sujet représente la vie elle-même, faisant des prétextes des indices métathéâtraux de la réalité (« la vie est un rêve », « la vie est théâtre », etc.).

Philippe Rousseau et l'altérité :

Le *Récit de soi* de Butler est une tentative pour déceler la part de liberté qui est à l'œuvre dans les histoires que nous forgeons sur notre propre compte. Est-il sûr que c'est de lui que parle le sujet lorsqu'il se raconte ? Voilà ce que nous allons essayer de déceler à travers l'œuvre de Philippe Rousseau.

Chez Philippe Rousseau, l'autre existe dans l'écriture comme révélateur, miroir, inspirateur. Avec *Je me souviens mon père*, son premier écrit, Rousseau réalise un détour explicite par le père du titre en réalisant un portrait implicite du fils-auteur. Il en appelle à une autre altérité présente ici avec la référence intertextuelle de Georges Pérec¹ et de Joe Brainard² avec l'anaphore *je me souviens* qui démarre les 220 phrases du monologue comme elle démarrerait les paragraphes des livres des deux auteurs précédents :

*Je me souviens je suis heureux qu'il soit mon père.
Je me souviens je suis heureux d'être le père de mes enfants.*

Pudeur ? Exercice de style (Oulipien ? Poétique ?) ? Mise à distance ?

Une autre forme de passage par l'altérité s'incarne, en 2003, lors de la première mise au plateau, par l'interprétation du personnage du narrateur par un comédien. Le corps de l'auteur reste caché, reste à la place du metteur en scène. C'est lors d'une reprise en 2008, que les places s'échangent, sur une intuition. Le comédien de 2003 prendra la place de directeur d'acteur alors que l'auteur prendra celle de l'acteur.

Se posent des questions de fait : l'auteur n'interprète pas : il est le fils du père du titre et de toutes les phrases. Il utilise des outils de scène (articulation, volume de voix, effets, pause, rythme,..) mais il ne compose pas un personnage. Une scène de colère incarnera ces questions : le comédien témoigne d'user d'outils de mémoire affective de comédien pour « jouer » la colère, quand l'auteur acteur se laisse faire par le présent où s'entremêlent l'image de son père, sa propre image de fils, l'image du texte (brouillons avec repentirs, essais,...) et, surtout, le présent de la performance, dialoguant avec les spectateurs et le musicien qui augmente à dessein le volume de sa clarinette.

Nous retrouverons cette réflexion dans la communication écrite en 2017 par Philippe Rousseau pour un colloque à Sfax en Tunisie et intitulée « *l'épreuve scénique comme relecture* »

J'ai la prétention de dire que j'ai choisi tous les mots de ce texte [Mes pas captent le vent] et en particulier, ceux de ses adaptations au plateau [...]. Pourtant, chaque lecture ou profération en co-présence [avec une assistance] me surprend. Elles génèrent des effets qui influencent cette profération en cours [...]. Et si c'était là, la clef de ces relectures [en public NDLR] ? Peut-être que l'éclairage sur l'écriture n'est qu'un effet alors que sa profération d'un mystère en co-présence, en co-assistance est une fonction ?³

Le « je » s'affirme désormais et ne se cache plus. Dans le spectacle *Vos désirs sont des ordres*, composé de poèmes courts dits ou chantés par l'auteur, le « je » est présent :

*J'ai désiré écrire ces textes pour dire ce que j'avais à dire.
Et je les dis ce soir pensant à c'que t'as bien voulu m'écrire.
J'aurais le désir de te connaître là tous les toi qui sont là c'soir
Tout ce que je pourrais connaître d'un toi que je connais d'un soir.
J'aurais pu désirer prendre plus de risques et bien plus tôt ;
J'ai désiré le faire ce soir et l'on m'y reverra bientôt.*

¹ Georges Perec, *je me souviens*, éditions Hachette, 1978

² Jo Brainard, *I remember (je me souviens)*, éditions Actes Sud, 1997, édité aux Etats Unis en 1970.

³ Philippe Rousseau, « *L'épreuve scénique comme relecture* » Colloque International Interdisciplinaire, Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Sfax-Université de Sfax, mars 2017.

Dans le dernier chapitre du *Récit de soi*, intitulé « Rendre compte de soi : Foucault critique de lui-même », Judith Butler affirme cette chose étonnante que « dire la vérité sur soi a un prix, et ce prix équivaut à la suspension de la relation critique au régime de vérité dans lequel on vit »⁴. Cette conclusion du livre de Butler concerne précisément Foucault, mais elle a une portée générale. Soucieux de son rapport à la vie, de son vécu propre, Foucault entre dans un « récit de soi » à partir de la question récurrente : « Que pourrai-je être *pour moi-même* ? » comme l'a souligné Judith Butler (2007, 116).

La notion althusserienne d'interpellation, dont Butler fait usage, montre en effet que la conscience est essentielle à la formation du sujet ; le sujet hélé par le policier se retourne pour faire face à la force qui l'a interpellé, autrement dit c'est la responsabilité devant l'autre qui inaugure la réflexivité.

Cela veut dire, selon elle, que la responsabilité, qui se manifeste dans les actes de discours ayant la forme du rendre compte (*Giving an account of oneself*), n'a lieu qu'en réponse à une interpellation ou à une enquête exercée par un autre. Je rends compte narrativement de moi parce qu'on me parle, qu'on demande que je m'adresse à celui qui s'adresse à moi et je me forme ainsi comme un être réflexif devant l'Autre.

Comme le note Kim Sang Ong-Van-Cung (2011: 149):

Dans le discours sur soi, nous acceptons les normes de vérité qui structurent le discours tenu devant l'Autre ; nous disons « je », bien qu'il n'y ait pas de « je » hors de la relation à l'Autre ; et nous nous efforçons ainsi à une forme de cohérence et d'intelligibilité. Tout discours obéit à un régime de vérité sans lequel il n'est pas audible.

La conclusion de Butler est que le sujet ne peut pas vraiment se dire, qu'il est limité dans sa recherche de reconnaissance (par soi et par les autres) et donc on doit le laisser libre de donner plusieurs versions de lui-même.

Avec *Mes pas captent le vent*, édité en 2010 sous le titre *Passeport pour une Russie* et mis au plateau en 2011, la fonction de l'altérité évolue. Elle est présente explicitement avec les rencontres dont l'auteur-acteur parle, mais c'est bien plus dans l'écriture que l'altérité est présente et revendiquée, que l'altérité a des effets, des influences, des conséquences. L'auteur le développera lui-même dans plusieurs articles et communications⁵. En résumé, la rencontre avec une altérité linguistique, culturelle, géographique et spirituelle (le chamanisme) influence l'écriture de Philippe Rousseau. Cette dernière se caractérise par l'usage de jeux phoniques, rythmiques, d'inventions de mots, de modification de syntaxe, de la valorisation des verbes d'action, du peu d'usage des conjonction de coordination, des adverbes, des adjectifs qualificatifs subjectifs. Si cette recherche était présente déjà dans *Je me souviens mon père*, la rencontre avec la langue russe, la Russie conforte, développe cette recherche :

Le voyageur-narrateur a une relation particulière avec l'altérité. Il l'accepte sans rien en attendre. Ce n'est pas sans doute pas l'altérité qu'il recherche mais, plutôt, sa rencontre sans prévision, sans préjugé, sans « pré » d'aucune sorte. Il accepte les effets que cette altérité lui fait. Il avance car il ne sait pas. Il laisse advenir et reçoit, perçoit. Il est traversé. Il est modifié par les altérités, par l'altérité, par Altérité. Il devient Altérité⁶.

⁴ Judith Butler, *Le Récit de soi*, trad. fr. Bruno Ambroise et Valérie Aucouturier, Paris, PUF, 2007, pp. 113-136.

⁵ « Comment l'expérience interculturelle influence l'écriture de « Passeport pour une Russie », in *Pour un Théâtre-Monde. Plurilinguisme, interculturalité et transmission*, dirigé par Abdelkader Yamna, Bazile Sandrine, Fertat Omar, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2013. Article ayant donné lieu à une communication à la journée d'étude « Littérature du moi, autofiction et hétérographie dans la littérature française et en français du XXe et du XXIe siècles », organisé par Jean-Michel Devesa, Université Bordeaux 3, Michel de Montaigne, 25 octobre 2013. Ou : *L'altérité dans le texte* de « Mes pas captent le vent », colloque international « Désir ou rejet de l'Autre », organisé Mihaela Chapelan, Université « Spiru Haret » de Bucarest par 9 et 10 Nov 2012 ; Membre du comité scientifique.

⁶ Ibid

[Le] seul lien implicite finit par s'inverser dans le leitmotiv : « Plus j'avance dans ce voyage, moins je sais où je vais ». Répété six fois tout au long du voyage, ce lien s'inverse à l'épilogue. C'est une question de survie : « Si j'arrête, le gel me tue. Je marche. L'eau-terre me tient debout. Mes pas captent le sol. Ils m'avancent. Moins je sais où je vais, plus j'avance dans ce voyage⁷. »

Bien plus, cette recherche littéraire aboutit à la construction d'une langue nourrie de l'altérité, modifiée par l'altérité et exprimant comment l'auteur est traversé par cette altérité.

Carnet de voyage en Maison de retraite continue de processus. Texte de commande (« Myriam, Catherine et Clara m'ont dit « Ce que tu as fait en Russie, viens le faire ici, viens faire un voyage en EHPAD (Etablissement Hébergeant des Personnes Agées Dépendantes) et fais-en un carnet de voyage. » Elles ont raison, je ne connais pas ce pays »), ce texte, en plus de rendre compte de ce voyage particulier, y intègre les transformations, les questions que l'altérité provoque chez l'auteur-voyageur :

*Elle est vieille, il est vieux.
Lui pareil, elle pas mieux.
A leur âge, à leur âge,
Je serai aussi vieux qu'eux.*

*Elle s'apaise. Elle s'endort. Elle a un visage de mort.
Elle respire. Je respire. Je pleure.*

*Suis-je en âge d'y songer ? Quel petit vieux serai-je ?
Est-il temps d'y penser ? A leur âge parviendrai-je ?
Suis-je en âge d'y songer ? Quel petit vieux serai-je ?
Que mon âge me protège. Y parviendrai-je ?*

Je suis riche de mes vols intègre l'altérité d'une autre manière. Pour mémoire, il s'agit du monologue d'une personne qui a été victime d'inceste et qui témoigne après une vingtaine d'année « d'oubli ». Le *Je* du monologue pourrait être attribué à l'auteur. Après tout, l'on sait qu'il va en Russie, qu'il a vécu une résidence en maison de retraite, pourquoi pas la même démarche ici ? D'autant plus que l'écriture épïcène ne donne pas le sexe ou le genre de la personne qui témoigne à la première personne du singulier. Ici, la présence de l'altérité est plus complexe. L'auteur n'est pas le personnage victime d'inceste. Dans la « vraie » vie, il est « seulement » une personne qui a écouté le témoignage de proches dans cette situation. L'écriture du texte interroge plutôt ici ce que ça fait d'écouter ces témoignages. A la fois, il développe les témoignages et à la fois, il interroge sa place en face de ces personnes. Cette écriture et sa profération interrogent les effets que ces témoignages ont fait sur lui, non seulement les effets mais le fait qu'il puisse être aussi « facilement », avec une forme d'évidence « un » confident de personnes victimes de viols et d'inceste.

La profération en scène prolonge amplifie, donne une caisse de résonance au travail démarré avec l'écriture. L'auteur-acteur reprend les mots, expire le texte, mâche les sons, articule la syntaxe bousculée et les mots transformés. Sa voix, son corps dialoguent avec les musiciens. Tout ceci résonne dans l'espace, dans les corps des spectateurs et revient en écho dans le corps de l'acteur-auteur.

Pendant les répétitions que les musiciens et l'auteur-acteur préfèrent désigner comme des entraînements, l'auteur peut quelquefois se laisser aller dans une émotion complaisante. Ainsi, la co-présence avec les spectateurs amène une retenue rendue nécessaire par l'intention de transmission, par l'intention de partage. Cette retenue permet au texte de mieux vibrer encore dans l'espace et dans tous les corps que contient cet espace. La co-présence est ainsi nécessaire à la profération.

⁷ *Ibid.*, p. 90.

Dans cet espace et dans ce temps, l'on (ré)écoute le texte, ce qu'il a à dire, à faire, à produire comme effet, autant à l'émetteur-auteur qu'aux récepteur•trices. Le sens du texte n'est pas défini, déterminé une fois pour toute, contrairement à l'objectif affirmé le plus fréquemment par le metteur en scène d'un texte (donner ce qu'il en a compris). Ici, même si l'émetteur en est l'auteur, il n'en maîtrise pas le(s) sens, les significations. Il ne le souhaite pas. Cette recherche est plus proche de la pratique de certains conteurs, de danseurs, de musiciens que celle des metteurs en scène de théâtre.

La musique a (au moins) deux fonctions : celle d'aider, d'accompagner, de provoquer cette profération en état modifié de conscience et aussi d'aider les effets, les compréhensions autant intellectuelle, spirituelle, qu'affective/corporelle⁸ à s'ancrer dans les corps. La musique est créée au présent. Elle reste improvisée, elle provoque et, à la fois, accepte les variations, les changements, les recherches dans l'action performative de l'auteur-acteur. La musique provoque un on/off dans l'état modifié de conscience de l'auteur-acteur.

Les musiciens écoutent, encouragent, relancent mais aussi ramènent au présent de la rencontre, rattrapent l'auteur-acteur si ce dernier se complait dans une émotion nuisible à la transmission. Ils sont tels les assistants du chaman qui tire sur la queue du manteau quand ils estiment que le chaman va trop loin ou reste trop longtemps dans l'autre monde.

Philippe Rousseau utilise des états modifiés de conscience pour construire cette écriture où la poésie et ses interstices, ses synesthésies, l'onirisme ont des fonctions analogues à la musique. Un récepteur, après l'écoute de *Mes pas captent le vent* et avec un air de connivence, demandera un jour « qu'est-ce que tu prends pour écrire ces textes ? ». Ce récepteur était connu de Philippe Rousseau pour être cocaïnomane et, visiblement, en recherche de partenaires. Aucune substance mais l'usage d'auto-hypnose, de micro-siestes, de voyages, de jeux oulipiens (listes de sons, paronomases,...) produisent cette écriture poétique.

Outils autant qu'effets, la poésie proférée fabrique l'autofiction, ni autobiographie, ni fiction : un autre « moi » qui fait de l'effet au « moi ».

La poésie est ainsi affirmée comme la langue permettant l'expression du trauma, poésie comme langue de la fabrication (interrogation) du récit de soi

Un autre objectif de la poésie est ce qu'Olivier Rolin, dans l'ouvrage *Bric et Broc* (ed Verdier) désigne ainsi :

Un poète, dit à peu près Valéry, ne doit pas dire qu'il pleut : il doit faire la pluie. Dire qu'il pleut, c'est l'affaire de journalistes. « Faire la pluie », c'est ça, la beauté⁹.

C'est un outil de pudeur et à la fois un outil qui permet de tout dire, ou plus précisément, cacher qu'on le dit et privilégier de le faire, de le suggérer, comme, par exemple, ce verbe que Philippe Rousseau n'aurait su ni écrire, ni dire mais qu'un subterfuge du verbe pâlir à une certaine conjugaison et avec un pronom va suggérer : *Lui : J'en palis*.¹⁰

Ou de manière plus subtile : *L'aurore sera belle en cette fin d'insomnie*¹¹.

Ou cette intuition sur le jeu possible entre le verbe « aller » et le pronom « elle » pour créer « Hironnelle », intuition qui a mis du temps pour donner cette phrase issue de *Feintes attendes* : « *Mes joies iront d'elles même faire un printemps* ».

⁸ Voir le dictionnaire en ligne CNRTL : <http://www.cnrtl.fr/definition/comprendre>

⁹ Olivier Rolin, *Bric et Broc*, ed Verdier, 2011, p. 15.

¹⁰ in *Feintes attendes*.

¹¹ In *Passeport pour une Russie*.

La poésie est également une réponse à la difficulté et au refus de « représenter », de donner une image, de réaliser une scénographie. La poésie est une alternative à la « représentation », au « dire qu'il pleut ». Elle permet de « faire la pluie » dans l'imaginaire de chacun.

Philippe Rousseau utilise les forces suggestives de la poésie, du son. Il fait sienne cette phrase de Shingler Martin et Wieringan Cindy¹², tirée de l'Annuaire théâtral, une revue québécoise d'étude théâtrale :

« Je voulais révéler à « quel point le visuel est, en fait, l'élément dont on peut se passer le plus facilement dans tout média artistique ou dramatique ou dans tout moyen de communication (parce que le public peut y pourvoir lui-même) –

Si le visuel est valorisé dans notre société en général et au théâtre en particulier, en revanche, il peut être supprimé (on ferme les yeux, on éteint les lumières) alors que l'on ne peut fermer ses oreilles. A ce moment, le visuel peut être (re)créé par les spectateurs devenus auditeurs (voire la survivance du terme *Audience* en anglais). De plus, ils peuvent bien créer ce qu'ils veulent, nous n'irons pas vérifier.

Cette construction poétique permet la polysémie. Elle donne à entendre, à voir, à percevoir, à ressentir un mystère, tout ce qui n'est pas donné par un visuel. Elle permet aux récepteurs de projeter leur propre histoire personnelle. L'auteur assistera à des débats pour savoir, si le père de *je me souviens mon père* est vivant ou décédé et les tenants d'un père vivant ont leur père encore vivant et inversement. Plus proche de nous, l'écriture épïcène des deux derniers textes permet la projection du genre que le récepteur souhaite. Il est à noter que les deux seuls récepteurs qui alterneront dans la projection d'une image genrée avec *Je suis riche de mes vols* travaillent et militent dans le champ des études de genre. Le « Je » vu et entendu au plateau se complète du « je » des récepteurs

Les états modifiés de conscience sont utilisés de manière dynamique : il font partie des méthodes d'écriture et la profération du texte en génère à son tour. La profération performative en présence d'une assistance et surtout **avec l'assistance de cette assistance**, a pour principale visée d'entendre le mystère de cette poésie, de provoquer des états modifiés de conscience et d'en ressentir les effets qui deviennent addictifs.

Plusieurs récepteurs parleront de synesthésie » concernant les effets produits par la poésie des textes. Les sens sont perturbés, on sait qu'il y a image – comme dans les tableaux de Kandinsky, selon un récepteur – mais sans savoir exactement l'image, « alors on recompose », ajoutera ce récepteur.

La profération est une performance. On vient entendre le son et voir le corps proférant dans la dramaturgie du présent et non dans la dramaturgie de l'histoire.

Performer, dans le sens "de s'investir dans un spectacle, un jeu ou un rituel", implique quatre opérations, dit Schechner¹³.

- 1) Être ("being"), c'est-à-dire se comporter ("to behave").
- 2) Faire ("doing").
- 3) Montrer le faire ("showing doing", lié à la nature des comportements humains). Celle-ci consiste à se donner en spectacle, à afficher (ou s'afficher).
- 4) S'y ajoute aussi une dimension analytique, qui n'est pas toujours présente : l'explication du "showing doing", champ des chercheurs et des critiques, qui consiste à réfléchir sur le monde de la performance et sur le monde comme performance (performativité).

¹² Shingler Martin et Wieringan Cindy, *on Air : methods and meanings of radio*, Londres, 1998, Arnold, p. 77, 78 (cité dans l'article de Rick Cousins, *Radio Cargo Cult Liturgy, essai de transposition du théâtre radiophonique dans le visible*, in « écouter la scène contemporaine », l'Annuaire théâtral, revue québécoise d'étude théâtrale parue aux éditions de l'université de Montréal, 2016, p. 177).

¹³ Note personnelle : Richard Schechner, *Performance Studies : an Introduction*, London, Routledge, 2002.

Ces verbes (qui représentent des actions) [...] sont en jeu dans toute performance. Parfois séparés et parfois combinés, jamais ils ne s'excluent. Bien au contraire, ils interagissent souvent dans le processus scénique.

Philippe Rousseau s'inscrit dans ces 4 verbes d'action. Les verbes d'actions sont d'ailleurs très présents dans l'écriture. Comme dit dans l'article déjà cité :

Le narrateur est dans l'action valorisée dans des phrases simples avec un seul verbe conjugué. Il y a donc très peu de verbes d'état et aucune proposition subordonnée. Il marche¹⁴. Il achète et mange des « baisers¹⁵ ». Il regarde, écoute, « ne comprend pas tout »¹⁶. Des verbes d'actions sont créés pour le texte : « l'eau pagaille dans mes os¹⁷ ». [...] Actions et sensations remplacent émotion et psychologie¹⁸.

Cela amène à ce que Butler décrit ainsi (p. 28) : « la reconnaissance devient le processus qui me fait devenir autre que ce que j'étais et qui m'empêche de redevenir ce que j'étais ». Ainsi, le personnage de *Mes pas captent le vent* affirmera au passage du portique de sécurité à l'aéroport, dans la deuxième séquence, avec un rare usage des verbes d'état :

« Je ne suis déjà plus celui que je fus. Je suis en route vers celui que je serai. »¹⁹

Butler ajoute (p. 40) : « En élaborant l'histoire, je me crée une nouvelle forme en instituant un « je narratif qui se surajoute au « je » dont je cherche à raconter la vie passée. Le « je » narratif s'ajoute effectivement (= avec effets ?) à l'histoire chaque fois qu'il essaie de parler... »

Le narratif performatif, l'effet de « réécoute », thématique développée dans la communication « *L'épreuve scénique comme relecture*²⁰ » crée ainsi un cercle dynamique de réécriture, d'évolution permanente.

Butler continue p. 42 : « Connaître les limites de la reconnaissance [...] c'est faire l'expérience des limites même de la connaissance. Cela peut d'ailleurs constituer une disposition à l'humilité tout autant qu'à la générosité ».

C'est bien l'expérience vécue dans ses lieux de profération. Cette posture d'humilité et de générosité se traduit par un corps performant entre trois positions : voir (l'espace, les musiciens et les auditeurs, les performances se faisant souvent avec les auditeurs éclairés), donner à voir ce qui est écrit, narré, conté et se donner à voir ou tout au moins laisser voir les effets que cette profération fait sur le corps de l'auteur-acteur.

Conclusion

Les écrits de Philippe Rousseau, sous ses différentes formes, en l'occurrence surtout le théâtre, finissent par devenir une tentative de recréer, dans l'acte d'écrire, les expériences de sa propre vie, remplissant souvent le texte des défauts de la vie empirique, réelle, possible. Comme le disait si bien Doubrovsky (2007), l'autofiction est la fiction que l'on décide, en tant qu'écrivain, de présenter à partir de et par soi-même : « L'autofiction est c'est le moyen d'essayer de rattraper, de recréer, de refaçonner dans un texte, dans une écriture, des expériences vécues, de sa propre vie qui ne sont en aucune manière une

¹⁴ 18 occurrences de ce verbe conjugué au présent de l'indicatif à la première personne du singulier.

¹⁵ *Ibid.*, p. 37.

¹⁶ *Ibid.*, p. 62.

¹⁷ *Ibid.*, p. 62.

¹⁸ « Comment l'expérience interculturelle influence l'écriture de « Passeport pour une Russie », in *Pour un Théâtre-Monde. Plurilinguisme, interculturelité et transmission*, dirigé par Abdelkader Yamna, Bazile Sandrine, Fertat Omar, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2013.

¹⁹ in *Passeport pour une Russie*, p. 16, ed Elytis.

²⁰ Colloque International Interdisciplinaire, Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Sfax-Université de Sfax, mars 2017.

reproduction, une photographie... C'est littéralement et littérairement une réinvention.» (Dobrovsky, 2007 : 64).

Le dramaturge Rousseau fait du personnage une performance à part entière. Se dramatisant lui-même, il entre dans le dilemme entre la vérité et le mensonge. Pour Dobrovsky (1988), si la vérité de l'auteur est la fiction qu'il construit, alors la vérité de la fiction est fictive. On voit que ce n'est plus une vie construite qui est racontée, mais une vie en construction, qui se déroule au moment exact de la fiction, de l'écriture.

Peu importe ici si ce qui est rapporté est faux ou vrai ; c'est la fiction que le sujet se crée pour lui-même qui compte. On peut comprendre l'autofiction comme un discours vrai ou faux, historique ou fictif. On peut faire une analogie de l'autofiction avec le paradoxe attribué à Euclide de Milet (IV^e siècle av. J.-C.) : « Si quelqu'un dit 'je mens', et ce qu'il dit est vrai, la déclaration est fautive ; et si ce qu'il dit est faux, la déclaration est vraie et donc, encore fautive » (Klinger, 2012 : 48). Par conséquent, l'auteur peut dire que tout ce qu'il écrit est faux. Si c'est vrai, il est vrai dans sa déclaration ; si elle est fautive, il l'est toujours. Autre analogie possible avec les animaux du livre *Les papillons de la Léna* de Christian Garcin²¹. Ce livre, conçu comme une suite d'histoires se déroulant de la source à l'embouchure du fleuve russe la Léna, où chaque histoire met en scène un animal. Chacun de ces animaux auront comme point commun de dire « tant il est vrai que, pour nous comme pour tous les autres animaux, hominidés exceptés, il n'est jamais très aisé de faire la différence entre le rêve et la réalité, à compter que quelqu'un sache ce qu'est la réalité »

Les textes de fiction et la vie publique de l'auteur sont les faces d'une même production subjective, faisant de la vie une instance qui ne peut être considérée isolément, de même que ses écrits. Grâce à ces éléments d'identification et aux centaines de lectures paratextuelles qui sont permises, seul le degré de compréhension de tel ou tel texte est élargi. Et on peut voir, à travers les histoires, les chroniques et surtout les pièces de théâtre, que dans la vie réelle, l'auteur joue un rôle. La performance et l'autofiction sont présentées comme des œuvres inachevées, « comme si le lecteur regardait "vivre" le processus de l'écriture » (Klinger, 2012 : 51).

Bibliographie

Butler, Judith (2007) : *Le Récit de soi*. Paris (PUF).

Dobrovsky, Serge. (2007), « Les points sur les 'i' », in Janelle, Jean-Louis et Catherine Viollet (éds.). *Genèse et autofiction*. Bruxelles, Académie Bruylant, 53-65.

Ferreira-Meyers, Karen (2008), Autofiction, problème de définition ou problème de légitimité d'un genre?, *French Studies in Southern Africa*, Volume 2008, Number 38, 1 January 2008, pp. 63-78(16).

Klinger, Diana (2012), *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*: Bernardo Carvalho, Fernando Vallejo, Washington Cucurto, João Gilberto Noll, César Aira, Silviano Santiago. Rio de Janeiro: 7, Letras, 2012.

Leroux, L. (2004). Théâtre autobiographique : quelques notions. *Jeu*, (111), pp. 75-85.

Monfort, Anne (2009), « Après le postdramatique : narration et fiction entre écriture de plateau et théâtre néo-dramatique », *Trajectoires* [En ligne], 3 | 2009, mis en ligne le 16 décembre 2009, consulté le 11 mai 2019.

URL : <http://journals.openedition.org/trajectoires/392>.

Sang Ong-Van-Cung, K. (2011). Critique et subjectivation. Foucault et Butler sur le sujet. *Actuel Marx*, 49(1), 148-161. doi:10.3917/amx.049.0148.

²¹ Christian Garcin, *Les papillons de la Léna*, ed ecole des loisirs, mars 2012, p. 28.