

Du texte à la scène: la mise en scène d'*Iris* de Carlos Aguirre-Lugo au Théâtre de l'Esprit Frappeur

René-Jean Poupart

En janvier 1975, Albert-André Lheureux me propose de traduire une oeuvre du jeune auteur mexicain Carlos Aguirre-Lugo qu'il a rencontré à Bruxelles où il est élève de l'Insas.

Cette oeuvre est un poème dialogué intitulé *Iris* et inspiré par les *Gymnopédies* d'Eric Satie.¹

Ce n'est ni une pièce, ni même un poème dramatique, c'est en fait un monologue entrecoupé par une voix qui, s'adressant à l'unique personnage d'Iris, donne l'impression d'être celle d'une sorte d'hypos-tase de celui-ci. Iris apparaît en effet comme un être fragile, instable, incapable de se délivrer de ses obsessions, de maîtriser ses contradictions. Ce sont ces contradictions que représente la voix qui est, somme toute, celle d'une partie de la conscience d'Iris.

Il n'est pas inutile de préciser que cette voix unique est le résultat de l'intervention du metteur en scène, A.-A. Lheureux. En effet, deux voix différentes figuraient dans la version initiale; en accord avec l'auteur, elles ont été refondues en une seule. Si j'en parle, c'est parce que la présence des deux voix révélait davantage l'instabilité du personnage, ainsi que sa complexité.

La nature de ce personnage n'est pas non plus sans signification. Le fait qu'il s'agit d'Iris, la messagère des dieux de la mythologie, qui fut assimilée à l'arc-en-ciel parce qu'elle portait une écharpe multicolore, suggère qu'il s'agit d'un être aux multiples facettes nuancées comme les couleurs du météore en question.

Germinal Cassado l'avait bien compris en dessinant la robe diaprée que portait l'actrice, robe dont le caractère aérien était renforcé par des ailes d'ange. Cette robe était vraiment l'icône d'Iris, au sens que Peirce donne à ce terme, nommant visuellement le personnage, dénotant la déesse et connotant sa fragilité et son instabilité psychologique.

Mais revenons à l'oeuvre même. Insistons tout de suite sur le fait qu'elle n'a rien de *dramatique* au sens étymologique du terme, car il n'y a pas d'*action* dans ce poème. Il n'y a pas de récit, de diégèse. Tout au plus sommes-nous dans la phase initiale d'un récit qui pourrait

s'enchaîner selon la logique narrative telle que la conçoit Claude Bremond.² Le héros se trouve dans une situation ouvrant la possibilité d'un processus, il éprouve un manque et se trouve en face d'une alternative.

Iris est donc une déesse qui a connu l'amour, un amour humain, une passion terrestre. Mais celui qu'elle a aimé est parti et Iris en éprouve une douleur lancinante. Elle voudrait retrouver cet amour dont le souvenir brûlant est plus fort que l'amertume qu'il lui a laissée. Qu'importe de renoncer à sa nature divine pour connaître les vicissitudes de la condition humaine. Au contraire, grâce à l'amour, elle voudrait devenir mortelle. Mais ce choix ne s'opère pas dans la sérénité. Iris s'interroge. Une voix lui parle--celle de ses contradictions intérieures--insinue le doute dans son âme? A-t-elle vraiment aimé? N'est-ce pas une illusion fruit de son imagination, de son désir! A-t-elle jamais cessé d'être seule et solitaire? La voix intérieure ranime sans cesse son interrogation, l'invite à renoncer à cette quête. Cependant, la solitude lui est insupportable, elle clame désespérément son désir frustré et sombre dans le désespoir, peut-être même dans la mort.

Le travail d'A.-A. Lheureux a certainement été une expérience passionnante, parce que pour faire accéder l'oeuvre à la scène, il a dû dépasser ce qu'il y avait de statique dans la situation en la dynamisant. Cette démarche va dans le sens de ce que réclamait Antonin Artaud lorsqu'il considérait la mise en scène, "non comme un simple degré de réfraction d'un texte sur la scène, mais comme le point de départ de tout création théâtrale".³ En pareil cas, si l'écrivain au point de vue littéraire, reste initialement l'auteur de l'oeuvre, sur le plan théâtral, le metteur en scène est le véritable créateur.

Il a d'abord introduit deux personnages, deux éphèbes muets; ils gravitent autour d'Iris qui monologue et réagit aux appels d'une voix off-celle de l'actrice regrettée Marthe Dugard.

Il a demandé à l'auteur d'écrire un prologue s'inspirant de la personnalité de l'actrice choisie pour interpréter le rôle d'Iris, Marie-Ange Dutheil.

Ce prologue présente l'interprète comme si le rideau s'était levé trop tôt, la surprenant sur la scène qu'elle traverse au sortir de la loge où elle vient de revêtir le costume d'Iris.

Un des caractères spécifiques de la communication théâtrale traditionnelle, c'est de feindre de ne pas en être une, de toucher le public sans avoir l'air d'y toucher. Le plus souvent, la scène apparaît comme un huis-clos; le spectacle est conçu comme si l'ouverture de la scène était une glace sans tain. Les acteurs ignorent apparemment le public.

Le prologue écrit par Aguirre-Lugo fait sauter cette glace sans

tain, amène l'actrice en tant qu'être humain à s'adresser au public; découvrant avec surprise la présence de celui-ci, elle s'écrie: *Oh! vous êtes là!* jouant ainsi son propre personnage. Elle parle de sa vie, égrène des souvenirs, fait des confidences sur un ton primesautier, désinvolte, elle passe sans transition de l'humour à l'émotion pour retrouver ensuite la drôlerie et annoncer enfin qu'elle va interpréter le personnage d'Iris. Ainsi passe-t-elle insensiblement de la scène de sa vie, à la scène tout court.

Cette suppression voulue de la barrière qui sépare la vie du spectacle, cette dialectique entre ce qui appartient à l'actrice-femme et à l'actrice-personnage est intéressant au point de vue de la sémiologie théâtrale, car en se révélant comme femme avant de se produire comme personnage, l'actrice accentue l'ambiguïté du théâtre. Ce prologue a l'apparence d'un non-spectacle. par ailleurs, chose exceptionnelle, c'est la scène elle-même qui révèle au spectateur l'être humain que cache habituellement le personnage interprété par l'acteur. Par cette opération, il lui permet de prendre conscience de l'équivoque sur laquelle repose l'illusion théâtrale. Cette équivoque, habituellement occultée, est ici mise en évidence.

Cette confrontation des contradictoires est soulignée par des musiques de scène qui sont en rapport d'opposition. Pour le prologue, la musique que Nino Rota avait écrite pour *La Strada* de Fellini: elle joue le rôle double d'icône nommant la saltimbanque et d'index désignant l'actrice en scène. Le poème dramatique, quant à lui, est ponctué et accompagné par la musique qui a inspiré l'auteur, les *Gymnopédies* d'Eric Satie. Au-delà de sa pureté de ligne mélodique et de ses accords mystérieux, cette musique connote l'arc-en-ciel par le chatolement de ses couleurs harmoniques.

En reprenant le mythe antique d'Iris, Aguirre-Lugo semble avoir suivi les conseils d'Antonin Artaud qui écrivait que la "nécessité pour le théâtre de se retremper aux sources d'une poésie passionnante et sensible (. . .) est réalisée par le retour aux vieux mythes primitifs".⁴ Il n'a toutefois pas voulu faire du néo-classicisme. Rien de moins classique que son texte, à cent lieues de la transparence et de la logique du classicisme. C'est une coulée de mots en liberté, une incantation où le langage donne l'impression de précéder l'idée. La fonction poétique, au sens jakobsonien, y triomphe. La signification dépend davantage de l'inspiration instinctive du destinataire qui, profitant de l'inorganisation du texte, de son absence de charpente réelle, peut greffer sur lui les images que son imagination lui dicte.

C'est ce qu'a fait A.-A. Lheureux en interprétant cette évocation du mythe d'Iris pour faire de la déité antique une femme située hors du temps, sans âge, une image stylisée de l'éternel féminin. Il a fait une mise en scène qu'aurait sans doute saluée le même Antonin

Artaud, lui qui demandait "à la mise en scène et non au texte, de matérialiser et surtout actualiser ces vieux conflits, c'est-à-dire que ces thèmes seront transportés directement sur le théâtre et matérialisés en mouvements, en expressions et en gestes, avant d'être coulés dans les mots."⁵

Mais le sémiologue du théâtre ne peut se contenter, comme l'artiste, d'une approche purement instinctive de l'oeuvre. Il cherche à reconstituer les systèmes qui sous-tendent le texte théâtral afin de pouvoir *expliquer* celui-ci, en donnant à ce mot son sens étymologique de "déplier".

En relisant le poème dramatique, j'ai été frappé par la présence d'un système d'opposition entre, d'une part, une isotopie "luxuriance" et d'autre part, une isotopie "sécheresse". Ces deux isotopies sont représentées par des faits d'expression qui balisent le texte, se croisent en s'opposant au sein du tissu verbal.

L'isotopie "luxuriance" s'articule autour d'une séquence récurrente: *vert labyrinthe*,⁶ séquence évoquant une nature verdoyante, que suggèrent à leur tour les lexies: *lieu le plus vert de tous, pré, feuilles, palmier, palmeraie*, etc. Il s'agit d'une nature épanouie, fleurie (*fleurs jaunes aux longues tiges, coquelicots, lis, jasmains*) et chargée de fruits (*ananas, blé superbe*). La nature doit son exubérance et sa richesse à l'eau dont la présence est rappelée de façon redondante par: *canal, rivière, pluie qui palpite*, etc.

A cet univers luxuriant exprimant symboliquement dans la bouche d'Iris l'amour comblé et le bonheur, s'oppose un univers de *sécheresse* et de *déréliction* qui se traduit par une isotopie verbale dont les mots-clefs sont *sable* et *désert*, mots auxquels se rattachent des termes corrélatifs: *solitude, absence, soif*. Je n'hésite pas à rattacher à cette isotopie l'évocation récurrente de *l'hiver* qui s'intègre naturellement dans un système d'opposition à la luxuriance. Une preuve peut-être de cette unité isotopique, c'est que certains soirs où la fatigue affaiblissait sa mémoire, l'actrice substituait dans une séquence *hiver* à *désert*, montrant par là à quel point les deux notions étaient équivalentes dans son esprit:

"Je ne peux plus vivre en cet hiver"

devenait

"Je ne peux plus vivre dans ce désert".

Je me suis posé la question de savoir si l'articulation des deux isotopies se retrouvait ne fût-ce que partiellement dans la mise en scène et la scénographie.

Ma conclusion est qu'aucune d'elles n'a été visualisée directement, mais que le metteur en scène, sans doute parce qu'il les a perçues

inconsciemment, d'instinct, les a traduites scéniquement de façon oblique.

Puisqu'il est question de traduction, je dirai que j'ai été frappé par la coïncidence du statut du traducteur et de celui de metteur en scène. Tous deux sont ce que j'appelle des *surdestinateurs*⁷ puisqu'ils sont, l'un et l'autre, des truchements entre le destinataire-auteur et le destinataire-public, puisque l'un et l'autre pratiquent une opération de *transcodage*.

L'opération la plus importante du transcodage qu'effectue un metteur en scène est la visualisation des référents textuels. Un certain nombre de réalités objectives sont visualisées sur scène en même temps qu'elles sont désignées linguistiquement.

Cette visualisation peut être *directe*: s'il est question d'arbres, des arbres sont représentés ou suggérés sur scène.

Elle peut être aussi indirecte ou *oblique*, c'est là qu'on rapprochera la démarche du metteur en scène de celle du traducteur. Le metteur en scène pratique en somme une opération de traduction qu'on pourrait ranger dans la catégorie de traductions que Jakobson appelle "intersémiotique" ou "transmutation"⁸ puisqu'il s'agit d'interpréter des signes linguistiques au moyen de systèmes de signes non linguistiques. C'est pourquoi le metteur en scène, comme le traducteur, utilisent le procédé que J.P. Vinay appelle la *modulation*, "qui pénètre dans les profondeurs du message grâce à un changement de point de vue, d'éclairage".⁹

Ainsi dans *Iris* l'isotopie "luxuriance" et l'isotopie "sécheresse" ont été modulées:

- 1) *L'isotopie "luxuriance"* est visualisée par les deux éphèbes nus qui gravitent autour de la déesse-femme. Leur interprétant, au sens peircien du terme, c'est la passion, la sensualité qu'expriment métaphoriquement les termes de l'isotopie "luxuriance". Par leur masculinité, ils réfèrent à cet homme qui fut l'objet de l'amour d'Iris. Par leur double présence, ainsi que par les fantasmes d'Iris, ils sont comme les flammes de la passion qui l'enveloppe.
- 2) *L'isotopie "sécheresse"* est modulée par l'icône que constitue le décor de miroirs. Le dépouillement froid de la scénographie a comme interprétant la froideur, la solitude, la chasteté qu'expriment métaphoriquement les lexies de l'isotopie "sécheresse" dont ils sont les synecdoques. Iris se dresse devant les miroirs, comme l'*Hérodiade* de Mallarmé qui "brûle de chasteté":

O miroir!

*Eau froide par l'ennui dans ton cadre gelée.*¹⁰

Notes

1. Ce texte, à ma connaissance, est resté inédit en langue-source, l'espagnol.
2. Bremond, Claude, *La logique des possibles narratifs*, dans "Communications", e, 1966.
3. Artaud, Antonin, *Le théâtre de la cruauté*, dans *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, coll. "Idées", p. 142.
4. *Ibid.*, p. 187.
5. *Ibid.*
6. Les lexies de l'isotopie permettant toutes une traduction directe, c'est-à-dire tout à fait littérale, je les cite dans ma version française.
7. Pour plus de précisions, voir René-Jean Poupard, *Communication théâtrale et traduction*, dans "Cahiers Internationaux de Symbolisme", 31-32, 1976.
8. Jakobson, Roman, *Aspects linguistiques de la traduction*, dans *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, coll. "Points", p. 79.
9. Vinay, J.P., *La traduction humaine*, dans *Le Langage*, Encyclopédie de la Pleiade, p. 744.
10. Mallarme, Stéphane, *Poésies*, Paris, Gallimard, 34e éd., 1926, p. 58.