

Les figures féminines dans le théâtre de Jean-Marie Piemme

Nancy Delhalle

DANS LE THÉÂTRE de Jean-Marie Piemme, la figure féminine occupe une place particulière. Elle reçoit, dans la lecture qu'organise le texte, un statut singulier, de prime abord quelque peu paradoxal.

Nancy Delhalle est membre du comité de rédaction d'*Alternatives théâtrales* et du Centre belge de l'Institut International du Théâtre. Doctorante, elle est boursière du FNRS.

Elle n'est bien sûr pas une héroïne puisque l'auteur s'inscrit dans la perspective contemporaine qui a dissous les catégories classiques du théâtre. Néanmoins, de NEIGE EN DÉCEMBRE au triptyque EVA, GLORIA, LÉA, les femmes des pièces de Jean-Marie Piemme gardent une aura dont le théâtre de l'extrême contemporain a souvent vidé les personnages. Elles abritent quelque chose de ce ciel perdu, évacué des scènes désormais sans repères stables. Elles recèlent une part de solidité et même, une part d'utopie. Non que Jean-Marie Piemme décline des passions devenues obsolètes pour des personnages dignes de la Passionaria ou de Pèlagie Vlassova, figure centrale de LA MÈRE de Brecht, mais les femmes qu'il montre semblent toujours savoir un peu plus, voir au-delà. Et le dépassement qu'elles symbolisent engage plusieurs représentations possibles, plusieurs façons de se réaliser.

Vont-elles succomber à la promesse d'un ailleurs et viser la limite d'un quelconque ciel ? Ou simplement, signalent-elles la place d'une perception relative à l'autre sexe, d'une alternative au point de vue masculin ? Peut-être encore incarnent-elles une forme de transgression pure et prennent-elles ainsi valeur de métaphore ? Loin de choisir, les pièces de Piemme entrelacent ces trois attitudes et confèrent ainsi à la figure féminine une importance de premier ordre dans la portée de ce théâtre. Ce sont souvent en effet, des figures féminines qui soutiennent et relancent la mécanique théâtrale de cette écriture. Presque d'emblée, elles se situent au-delà des hommes, ces nombreux êtres falots et dérisoires qui habitent le devant de la scène dans un habit de lumière. Or, ce n'est pas une telle concurrence qui anime ces personnages de femmes.

Souvent secondes, il est vrai, elles ne sont pourtant pas secondaires. Outre qu'une telle hiérarchisation a perdu sa pertinence dans le théâtre contemporain, elle ne correspond pas davantage à la manière dont la fiction théâtrale de Piemme compose une représentation de l'univers social et de sa division entre genres masculin et féminin. Au fil des textes, l'auteur élaborerait plutôt des figures féminines extrêmes, en passe de se déborder, de « s'excéder ». Nous en suivons ici les avatars à travers trois des premières pièces, NEIGE EN DÉCEMBRE, COMMERCE GOURMAND et SCANDALEUSES qui saisissent trois moments de ce qui, chez Piemme, persiste comme une différence radicalement autre.⁽¹⁾

(1) Voir p. 30, le texte de Jean-Marie Piemme du 11 août 2002.

(2) NEIGE EN DÉCEMBRE, Paris, Éditions Actes Sud-Papiers, 1988, p. 9.

(3) Ibidem, p. 11.

(4) Cf. Pierre Bourdieu, LA DOMINATION MASCULINE, Paris, Éditions Seuil, 1998.

(5) *J'ai très chaud, tout à coup. Peux-tu dégrafer le col de ma robe ? Comme tes doigts sont effilés, et quelle délicatesse dans tes mouvements !* (NEIGE EN DÉCEMBRE, p. 11).

« J'étais tout jeune encore et son regard m'apaisait⁽²⁾. »

Tout commencerait avec la Mère, l'être matriciel, refuge fantasmagique qui aimante le personnage de Max dans NEIGE EN DÉCEMBRE. Figure archaïque, elle défie le monde social en s'offrant comme lieu d'oubli et de repos. Figure transcendante, elle abolit, par sa présence immémoriale – *Elle fut ma mère, elle le restera*, dit Max – le rapport au temps et à la vitesse. Elle subordonne l'extériorité du monde social à l'absolu d'un en-soi intemporel. *Reste encore auprès de moi que je regarde en toi-même comme seule le peut la fierté que je te porte⁽³⁾*, dit-elle à Max. Elle est l'être mythique du fusionnel, l'en deçà et l'au-delà de l'histoire sociale.

Tandis que la Femme du Professeur occupe une position en tous points semblable mais en regard d'un autre homme, la femme de Max, Julia, entre, dans un premier temps, en concurrence avec la Mère pour accéder au même rôle. Place assignée par le besoin de l'homme, ce « repos du guerrier » met en lumière une part d'abnégation et de renoncement à soi-même : chacune de ces femmes n'existe qu'à travers un homme, par rapport à lui. Elles contribuent aussi à figer la figure du masculin puisque, pour elles, respectivement Max et le Professeur savent ce qu'elles ignorent, ce qui, donc, les dépasse, et agissent bien. Les quelques tentatives de Max pour secouer ce carcan ne suffiront pas à en relâcher l'étreinte. Mais lorsque celui-ci déchoit de son rôle, devient traître et perd ainsi son aura de virilité, ce déplacement entraîne Julia vers la fonction laissée vide. En tentant de sauver le Professeur, victime de la trahison de Max, elle endosse le combat renié par ce dernier. En ce sens, la scène où se raconte la traversée dans le bois enneigé prend une valeur métaphorique. Julia charge sur son dos le corps mort du Professeur pour le mener jusqu'à la frontière. Changeant de rôle, elle cristallise le transfert des pratiques et des points de vue culturellement construits du côté du masculin. Elle passe ainsi à l'extérieur (son geste est social et non plus privé), dans une visibilité publique et officielle (elle se fera arrêter) et acquiert la force physique et la volonté pour accomplir un acte dangereux, courageux, motivé par l'honneur⁽⁴⁾.

NEIGE EN DÉCEMBRE met ainsi en scène des figures féminines que l'on pourrait croire antagonistes. Or, à bien lire, si la Mère affiche sa sensualité et les attributs physiques de sa féminité⁽⁵⁾ mais pour les neutraliser dans un gestus archaïque, il en va tout autrement du personnage de Julia. En elle, rien ne se signale de l'ordre du féminin. D'un bout à l'autre, ce personnage n'est constitué que d'emprunts : d'abord à la fonction ancestrale de refuge-repos, ensuite au rôle dominant et actif que l'usage commun attribue encore largement à l'homme. En somme, comme figure du féminin,

ce personnage s'oblitére pour ne laisser à l'œuvre dans la pièce que la variante patriarcale la plus mythique. En laissant à l'endroit du féminin une place vide, la première pièce de Piemme circonscrit l'espace où revenir. Si elle ne relève pas exactement du mystère, de ce continent noir que la féminité suggéra dans l'imaginaire masculin, la question qui est ainsi ouverte a trait, mais souterrainement, à l'identité. Mais au cliché « qu'est-ce qu'une femme ? », l'auteur substitue une interrogation plus subtile qui touche au processus identitaire, à la construction d'une identité au féminin.

« Quand une femme se tait devant un verre, il ne faudrait pas trop vite penser d'elle... ⁽⁶⁾ »

COMMERCE GOURMAND présente deux femmes en crise, et surtout en creux, deux négatifs d'images qui cherchent à s'inverser. L'une, Anna S., ombre d'un mari enrichi et mort, entre en scène sous l'effet de l'alcool. Elle se met en lumière, prend la parole et prend corps au sens où elle reprend possession de son corps. *J'ai parlé si fort, si haut que la famille en a rougi jusqu'aux cheveux. J'ai pris dans mon sac un petit cigare, je l'ai allumé devant tous. Quel scandale ! Je suce longuement le mégot, et à la façon dont je fais couler la fumée entre mes lèvres, ils comprennent que le plaisir ne m'a jamais prise en grippe* ⁽⁷⁾.

Pourtant, c'est essentiellement sur et par l'argent qu'elle construit son personnage de femme : tout en apparences, en jouissances de ce qui s'achète et de ce qui se vend. Liberté et identité limitées, Anna S., à l'instar d'une Bovary contemporaine, échoue à combler le clivage de son existence au féminin.

La fin de NEIGE EN DÉCEMBRE concentrait l'attention sur le personnage de Julia que l'on voyait se glisser dans un rôle préexistant. COMMERCE GOURMAND dessine pour le personnage de Betsy une autre voie, moins parcourue de modèles. Dans un milieu social qui se délite, Betsy s'arrime à un projet de création artistique. Mais elle se heurte au marché imposé par Norden à qui elle demande de financer son film. Ainsi, à l'aube d'une naissance, au moment d'élaborer une autre représentation de soi, moins excentrée, ce personnage féminin est confronté à l'une des multiples formes par lesquelles s'exerce une domination masculine : *Je te propose un marché dit le chasseur en posant calmement son fusil entre les deux yeux de la bête* ⁽⁸⁾. Betsy accepte l'échange mais son geste n'entérine pas la domination, car elle retourne une situation de soumission en ruse et en stratégie. Là où Norden se maintient dans le rapport de forces et obéit à la pulsion du désir, Betsy déploie une pensée qui subordonne les moyens à la fin.

Les comportements féminin et masculin à la source de ces deux personnages laissent persister de manière sous-jacente les valeurs traditionnellement attribuées

à chaque sexe : force, franchise, violence, dureté comme signes démonstratifs et reconnaissables de la virilité ; corps-objet (d'échange), résignation, ruse inscrits-écrits dans le sujet féminin ⁽⁹⁾. Si par son travail artistique, Betsy s'émancipe partiellement de l'emprise masculine, l'ambiguïté de ses sentiments envers Norden la déchire entre deux hommes. Elle finit par partir avec Franck pour ne pas « voler » Norden à Anna. Par son choix, elle se réapproprie au féminin l'honneur qui caractérise le fonctionnement social dans l'ordre masculin. Pourtant, le personnage n'est pas construit comme une figure du féminin autonome. Ayant suivi Franck à New-York, elle meurt en mettant au monde un enfant de Norden. Cette acmé tragique transforme le personnage en figure expiatoire et restaure le mythe de la pureté au sein de la représentation du féminin. Avec COMMERCE GOURMAND, la figure féminine gagne, dans le théâtre de Piemme, une place centrale, mais elle reste stigmatisée par son histoire mythologique.

« ... ils te demandent quelle femme j'étais, quelle femme j'étais vraiment ! Tu dirais quoi ? ⁽¹⁰⁾ »

Elle se tient au milieu de la scène et ordonne autour d'elle le mouvement du texte. Elle surgit à la frontière de deux univers, le jour et la nuit, et se pose de manière frontale comme un défi. Revendicatrice, le personnage d'Anna dans SCANDALEUSES déplace la façon dont le féminin est en jeu dans les pièces précédentes. Pour se construire, elle met en crise deux figures féminines. Elle perturbe d'abord considérablement celle de la maternité. Non seulement, elle déséquilibre le lien maternel et fait éclater les valeurs de bienveillance et de compassion qui y sont traditionnellement attachées (*Ce que tu es laide quand tu pleures !* ⁽¹¹⁾ dit-elle à sa fille ou encore *Toi qui me fit mère, comme je t'aimais, morte !* ⁽¹²⁾) mais elle accepte aussi qu'il s'inverse lorsque sa fille se sent devenir la mère de sa mère (Sonia : *Je suis la mère de ma mère. Je suis fatiguée de porter un enfant pareil...* ⁽¹³⁾).

Parallèlement, elle brouille aussi le modèle de la femme indépendante matériellement et moralement. Elle outrepassa la liberté sexuelle conquête de la femme autonome ⁽¹⁴⁾ dans une quête de la décadence morale et physique. Subséquemment, elle manipule la notion d'humiliation dans la mesure où une humiliation revendiquée et recherchée tend à s'annuler comme telle. Le corps souillé, frappé, imbibé d'alcool, l'absence des limites désignées par la pudeur sont pour Anna le déni d'une orthodoxie morale et de certaines valeurs bourgeoises qui la fondent : *... et l'ardeur au gain s'éveille avec le petit jour dans les cœurs bien mis ! Et après l'embouteillage, la jouissance de la subordination explose dans les bureaux. O mensch ! J'aime sentir la pisse qui coule sur mes*

(6) COMMERCE GOURMAND, Paris, Éditions Actes Sud-Papiers, 1991, p. 11.

(7) COMMERCE GOURMAND, p. 13.

(8) Ibidem, p. 30.

(9) Cf. Pierre Bourdieu, op. cit.

(10) SCANDALEUSES, Paris, Éditions Actes Sud-Papiers, 1994, p. 9.

(11) SCANDALEUSES, p. 14.

(12) Ibidem, p. 32.

(13) Ibidem, p. 19.

(14) Cf. Nathalie Heinich, ÉTATS DE FEMME, Paris, Éditions Gallimard, NRF Essais, 1996.



Anne Vuilloz
et François Beukelaers
dans *COMMERCE*
GOURMAND
de Jean-Marie Piemme,
mise en scène
de Philippe Sireuil,
Théâtre Varia, 1991,
photo Paul-Henry Versele.

jambes⁽¹⁵⁾. Cet usage transgressif déjoue la construction sociale du corps, pour reprendre les termes de Pierre Bourdieu, et les pratiques du corps imposées de manière particulièrement coercitive en ce qui concerne la femme. Pour Anna, il s'agit aussi d'une expérience des limites apte à revaloriser la vie : *Dis ! La vie avec la couleur grise et les choses qui se répètent, tu crois que c'est normal ?*⁽¹⁶⁾ Cette façon de rechercher la chute – elle est alors incapable de se tenir physiquement debout et rien de ce qui fait son personnage diurne ne doit rester intact – constitue une expérience éminemment physique qui lui procure une jouissance morale.

Cette liberté, qui se donne à travers le texte pour illimitée, exerce une véritable fascination sur ceux qui l'entourent. La relation à l'autre acquiert ainsi un rôle déterminant, elle devient le mode de structuration des personnages. Tous s'évanouiraient en dehors du lien qui les soude et, dans le même temps, les constitue individuellement. Aux prises avec une telle dynamique, la liberté d'Anna paraît contradictoire car le personnage nécessite le regard des autres autant que le requiert toute mise en scène de soi. Plus particulièrement, il ne revient pas aux personnages féminins qui gravitent autour d'elle de recueillir l'image donnée – ce qu'Anna trouve dans ses dérives nocturnes – mais de la valider, de lui fournir un sens. Car Anna ne s'invente que dans la mesure où elle

se parle pour se mettre en énigme. Seul le mouvement qui la porte est tangible. L'origine et l'objet de son désir ne se laissent pas cerner. Par une mise en abyme, l'écriture convoque alors la fiction pour combler cette latence et confie à Olga et Lula la charge de raconter Anna, une ou plusieurs histoires d'Anna. Inscrite au départ dans une logique d'affrontement, la figure féminine actualisée par Anna devient une forme évanescence. *Vous écrivez mes paroles sur vos os. Vous ne respirez que pour moi. Votre désir est une offrande. Un jour, je vous dirai merci avec infiniment d'amour*⁽¹⁷⁾. Faire-valoir absolu, les autres personnages sont exclusivement présentés dans leur relation à Anna. Olga nourrit, soigne, apaise et raconte. Elle s'apparente à la figure maternelle dont elle concentre tous les attributs auxquels vient s'ajouter une dévotion totalement aveugle. Mère et servante, elle se maintient dans une totale abnégation et un oubli de soi social qui la tirent vers la figure sacrificielle. En dépendance totale, en rupture sociale et en repli sur la sphère intime, ce personnage réactualise l'image de la servante. Elle incite aussi à interroger la nature de cette dévotion qui lie le serviteur au maître dans de multiples fictions littéraires. De même, Lula, jeune bourgeoise qui cherche à rompre avec sa condition, apparaît scandaleuse dans son désir de déchéance. Sa soumission à Anna décline une des variantes du rapport au maître car Lula cherche

(15) *SCANDALEUSES*,
p. 14.

(16) *Ibidem*, p. 14.

(17) *Ibidem*, p. 44.

à apprendre comment dissoudre les marques de son appartenance sociale et libérer sa « viscéralité » : *Je suis là pour que vous m'indiquiez ce que je suis vraiment, quels sont mes désirs. Je sais qu'en moi dorment les démons et je suis venue vous demander de les réveiller*⁽¹⁸⁾. En refusant d'être une héritière, Lula tombe dans une errance sociale, un flottement identitaire auquel elle oppose une réponse purement subjective, celle d'un individu habité de pulsions, d'un corps en quête de soi dans l'illusion de sa « désocialisation ».

Désocialisées ?

La fascination pour l'être régressif, pour celle qui tente l'expérience des limites dans la négation de la dignité et dans le déni des codes humanistes, apparaît en fait comme un besoin de replacer le désir et les pulsions au centre de la vie. Cette quête, où le corps devient un vecteur principal, prend les allures d'une mystique. Elle rappelle l'imagerie chrétienne dans le rapport à la souffrance, le motif du sang, du corps bafoué, mutilé. Un tel usage du corps vient se greffer sur une caractérisation de l'expérience sexuelle qui s'inscrit aussi dans la trace littéraire de Georges Bataille. Dans SCANDALEUSES, le désir, la pulsion s'écrivent dans un code culturellement marqué du côté du « Mal ».

Cependant, ce qui rend ces personnages positivement scandaleux est l'opposition consciente, recherchée et travaillée à l'orthodoxie morale en vigueur dans notre société. Réhabiliter la part noire, viscérale en l'être, se présente dès lors comme un rapport de forces, un défi lancé à soi-même et, par un effet de contiguïté, à l'ordre social. Un ailleurs jusque-là caché, enfoui, parvient soudain en pleine lumière. Ces personnages nous obligent à le regarder, à le (re)considérer. Leur façon transgressive de vouloir vivre la part obscure du « moi » les apparente aux sorcières. Êtres maléfiques pour la morale commune mais qui exercent une fascination à travers les âges, les sorcières résistent à l'ordre social par la négativité qu'elles recèlent. Elles se distinguent, en effet, dans un déni de la famille et donc de la maternité, mais surtout parce qu'elles détiennent un pouvoir qui échappe au contrôle social.

Telles les sorcières, les libertés scandaleuses de la pièce de Piemme viennent interroger les normes d'une société diurne qui se serait aseptisée et aurait négligé toutes les manifestations en l'homme du pulsionnel. Elles postulent également la libre expression au féminin de cette part pulsionnelle, et la réhabilitent contre les clichés dominant l'image de la femme. Or, si l'obscénité est parfois récupérée socialement sous diverses formes, elle est rarement neutralisée lorsqu'elle s'énonce au féminin. Par exemple, l'obscène au féminin est généralement étranger au registre de la plaisanterie.

Dès lors, parce qu'il condense la revendication d'une libre jouissance de cette face obscure du « moi », le personnage d'Anna devient le lieu symbolique d'une tension. Tension entre deux univers, entre deux manières d'être conflictuelles, énergie pure que le corps exhibe. C'est en effet en affichant les traces d'une expérience par ailleurs indicible que le corps donne à en déchiffrer quelques signes, quelques indices. Il devient un langage sans référent réel qui, pour être validé, exige la présence d'autrui. Dans la pièce de Piemme, Anna libère de l'hystérie et refuse de la contenir, de la refouler. En réintroduisant « l'impur », la souillure, le bas, la courbure de la soumission au centre de la scène, les figures féminines de SCANDALEUSES déjouent la mise en docilité des comportements à travers la classification morale. Contre l'inertie, elles cristallisent une force et une énergie à valeur exemplaire. Par ce qu'elles obligent à voir, elles engendrent un retournement de la perspective. À ces différents titres, elles apparaissent comme transgressives.

« Comme la peste, le théâtre est donc un formidable appel de forces qui ramènent l'esprit par l'exemple à la source de ses conflits⁽¹⁹⁾. »

Mais une telle lecture peut encore trouver à se déplacer. Si le personnage d'Anna concentre l'expression d'une forme d'hystérie, elle est aussi et même surtout une actrice de théâtre. Toute la pièce peut alors prendre un sens métaphorique et le jeu du regard, la quête d'identité, le motif du corps invitent à activer la réflexion sur le rapport entre la scène et la salle, la construction du personnage, le jeu du comédien et pourquoi pas sur la servante, cette petite lumière de sécurité et de protection qui reste sur le plateau éteint. La scène devient ainsi l'espace d'une parabole où le personnage féminin se trouve toujours en quête d'un dépassement. Son excès se heurte à une sorte d'étroitesse du monde des hommes. En retour, c'est bien celui-ci qui relève du scandale. Cette inadéquation incite les figures féminines à une constante sortie de soi-même et du monde. Le style du texte épouse ce motif combiné du flux, du débordement et de la révolte. Les répliques d'Anna s'élaborent dans l'articulation de phrases courtes – altercations, exclamations, injonctions – et de développements emphatiques marqués par l'accumulation et la répétition. Dans les pièces de Piemme, la représentation de la femme participe de ce perpétuel dévalant, celui des mots et celui du corps qui ne se recueille jamais mieux qu'au théâtre. Là où peut se jouer la multiplicité, cette « hystérie » que récupère l'actrice et qui alimente ses rôles. Là où le lien aux autres est fondateur. Là où se libère l'énergie créatrice.

(18) Ibidem, p. 22.

(19) Antonin Artaud, LE THÉÂTRE ET SON DOUBLE, Paris, Éditions Gallimard, Folio Essais, 1964, p. 43.