

Université de Montréal

De l'exemple à l'expérimentation

Proposition d'un savoir chez Augusto Boal et Jorge Semprún

par
Maïté Loinaz

Département de littérature comparée
Faculté des arts et sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de Maître ès arts (M.A.)
en littérature comparée

Août 2004

© Maïté Loinaz, 2004



AVIS

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

De l'exemple à l'expérimentation
Proposition d'un savoir chez Augusto Boal et Jorge Semprún

présenté par :

Maïté Loinaz

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Michèle Garneau, présidente-rapporteuse
.....

Silvestra Mariniello, directrice de recherche
.....

Marie-Pascale Huglo, membre du jury
.....

Mémoire accepté le 17 décembre 2004.

Résumé

Le présent mémoire se propose d'explorer la notion d'exemple, quant à sa nature et à la fonction qu'elle occupe dans (et pour) le récit. Si la compréhension d'un tel mot réfère spontanément à la figure de style que l'on connaît, on verra que son utilisation dans le discours littéraire fait plutôt appel à la capacité de ce dernier à constituer une source de savoir et d'expérience. Suite à une première approche définitionnelle, les concepts d'*exemple* et de *récit exemplaire* seront approfondis par les voix de quelques auteurs, philosophes ou critiques littéraires. Après quoi, deux analyses permettront de préciser davantage la problématique en cause et élargiront l'application du terme à des processus artistiques plus contemporains. La première, qui portera sur le texte théorique intitulé *Le théâtre de l'opprimé*, du dramaturge Augusto Boal, exposera un aspect de la nature exemplaire de l'art, c'est-à-dire sa capacité à induire certains comportements chez son récepteur. On observera d'abord la critique que l'auteur formule envers une certaine utilisation de l'exemple, qui fait de celui-ci un modèle clos. Ensuite, les pratiques théâtrales que Boal développe en vue d'y échapper seront abordées. Enfin, à partir de cela, une réflexion plus générale sur les distinctions entre l'exemplaire et l'expérimental sera dégagée. La seconde analyse qui s'appuiera sur un récit intitulé *L'évanouissement*, de l'écrivain Jorge Semprún, présentera un deuxième aspect de la nature exemplaire de l'art, plus précisément sa capacité à induire une compréhension du monde. Car, à l'instar de Boal, Semprún élabore lui aussi une critique de l'art classique. Pour commencer, on verra en quoi le récit remet en cause la notion traditionnelle de héros comme exemple. Ensuite, sera abordée l'impossibilité pour l'écrivain à dire le monde, le configurer dans un récit achevé. On verra, en dernier lieu, comment le récit tente d'échapper à cette incapacité du langage en développant des pratiques expérimentales. Finalement, dans un troisième chapitre, suite à un exercice comparatif qui aura pour but de souligner à la fois les ressemblances formelles des deux auteurs et leurs divergences dans leurs perceptions de l'art, on regardera en quoi le récit de Semprún, dans sa reconnaissance de l'irréductibilité du monde au langage et son inscription comme récit de la modernité, pose un questionnement pertinent quant à son effectivité même en tant que récit exemplaire. Une réponse sera proposée qui réhabilitera, à la lumière des textes théoriques de Pierre Ouellet entre autres, le récit contemporain comme source de savoir et d'expérience, comme véritable exemple.

Mots-clés

Exemple

Exemplaire

Expérimentation

Fiction

Littérature

Savoir

Abstract

The present study proposes to explore the notion of example, both its nature and its function in and towards narrative. If the understanding of such a term spontaneously recalls the stylistic device as we know it, we will see that its use in literary discourse leans towards its ability to constitute a source of knowledge and experience. Following a definitional approach, the concepts of *example* and of the *exemplary narrative* will be informed by the views of selected authors, philosophers or literary critics. Two further analyses will refine the problem under investigation and will extend its relevance to more contemporary artistic processes. Based on playwright Augusto Boal's theoretical text *Le théâtre de l'opprimé*, the first will illustrate an aspect of the exemplary nature of art, namely its ability to induce various behaviours in the spectator. We will first observe the author's critique of a specific use of the example which makes it a closed model, and then discuss the theatrical practices that Boal develops in the hope of escaping this model. Following this discussion, a more general reflection on the distinctions between the exemplary and the experimental will be developed. The second analysis, based on Jorge Semprún's novel *L'évanouissement*, will depict another aspect of the exemplary nature of art: its ability to induce an understanding of the world. Following Boal, Semprún also elaborates a critique of classical art. We will first explore how narrative questions the traditional notion of the hero as an example. Then, the impossibility of expressing the world, of constituting it in a completed and closed narrative will be discussed. We will subsequently look at the ways narrative tries to escape this inability of language by developing experimental practices. Finally, in the last chapter, following a comparative exercise highlighting the formal similarities between the two authors and the divergences in their perception of art, we will examine how Semprún's narrative, in its acknowledgement of the irreducibility of the world to language and in its subscription to modernity, questions its very effectiveness as an exemplary narrative. An answer will be suggested, one that reinstates, in the light of other theoretical texts, notably Pierre Ouellet's, the contemporary narrative as a source of knowledge and of experience, as a true example.



Keywords

Example

Exemplary

Experimentation

Literature

Knowledge



Table des matières

Remerciements	i
Introduction	2
<i>L'exemple</i> comme figure, le récit comme <i>exemplaire</i>	2
<i>L'exemple</i> de Boal et Semprún	11
Chapitre un	
<i>Le théâtre de l'opprimé</i> d'Augusto Boal : analyse d'une première tentative, celle d'un faire	17
<i>L'exemplaire</i> et son image	19
Un geste incertain	25
Contre l'achèvement	37
Chapitre deux	
<i>L'évanouissement</i> de Jorge Semprún : analyse d'une deuxième tentative, celle d'un dire	45
Un monde évanoui	46
Dire l'évanouissement	53
Le dire comme une esquisse	58
Chapitre trois	
Analyse comparée des deux auteurs : vers une autre exemplarité	74
Des liens, des brisures	74
<i>L'exemplaire</i> : une approche différente	89
Conclusion	104
Bibliographie	108

Remerciements

Écrire un mémoire constitue une expérience éprouvante, d'autant plus que les mots semblent nous manquer, en bout de course, pour remercier correctement ceux à qui nous sommes redevables.

Malgré tout, je tiens à remercier Silvestra, ma directrice de recherche, pour son écoute et sa générosité. Merci de m'avoir montré la voie de ce beau sujet.

Je remercie mes parents, Diane et Iñaki, de leur appui inconditionnel, et surtout de leur respect dans le choix de mes études.

Merci à Sophie, pour la correction de ce texte, et à Mahité, pour Agamben et Deleuze.

Merci à Frédéric. Pour les interminables relectures, les questions déroutantes, les nombreux commentaires, les longues conversations et toute la tendresse.

Introduction

Introduction

L'exemple comme figure, le récit comme *exemplaire*

*C'est pourquoi je ne voudrais que
vivre,
même en étant poète,
parce que la vie s'exprime aussi par
elle-même.
Je voudrais m'exprimer avec des
exemples.¹*

Dans ces quelques vers tirés de son long poème autobiographique intitulé *Qui je suis*, Pier Paolo Pasolini utilise un terme de façon singulière. Que veut dire le poète et cinéaste à propos de son art quand il écrit qu'il voudrait s'« exprimer avec des exemples »? Un lien indéniable est créé entre la puissance expressive de la vie même et la figure de style, ce qui n'est pas sans ajouter un aura de mystère à l'expression en question. Pourtant, de manière générale, par l'utilisation quotidienne que l'on peut en faire, le mot *exemple* ne semble pas poser de problème particulier. Il apparaît même comme un terme plutôt banal. On l'utilise fréquemment dans nos conversations, précédé d'un *par*, dans le but d'illustrer ou de préciser notre pensée par l'ajout d'un élément singulier qui vient ainsi soutenir l'argument démontré. Dans un autre ordre d'idées, on l'emploie aussi pour parler de personnes, c'est-à-dire de *modèles*, qui personnifient un idéal de vie ou encore pour qualifier un cas particulier, qui vaudrait comme représentant d'un ensemble ou d'une catégorie. Or, dans ce poème de Pasolini, le mot suggère bien plus qu'il ne suppose d'ordinaire, car, de figure secondaire, l'exemple devient acte de création central. Il apparaît comme quelque chose de fondamental, au cœur même de ce que le cinéaste et poète voudrait réaliser comme œuvre. Un statut particulier, bien au-delà de ce que nous pourrions a priori y

¹ Pier Paolo Pasolini, *Qui je suis*, Paris, Arléa, 1999, p. 58.

comprendre, est donc attribué à l'exemple et c'est en écho à l'utilisation de ce mot que le présent mémoire a pour but d'ouvrir quelques brèches.

D'apparence triviale aux premiers abords, le concept nous échappe dès que l'on tente d'y réfléchir plus profondément. Bien plus qu'un simple élément rhétorique, l'exemple, comme j'ai pu le remarquer au cours de ma recherche, constitue un phénomène complexe. Je me propose donc, dans le cadre de ce mémoire, de m'attarder sur celui-ci. Par l'entremise d'analyses de pratiques artistiques comme l'écriture romanesque et le théâtre, j'essaierai d'en cerner les dimensions et les implications. Le geste ne va certainement pas de soi, puisque, comme il est dit précédemment - et pour paraphraser Gilles Deleuze - le concept est plutôt *traître*, prêt à s'échapper au moment où l'on croit enfin le détenir. Suite à un travail nécessaire de définition, qui nous rappellera les aspects et les utilisations intuitionnels du mot dans notre langue et nous montrera ensuite en quoi l'exemple peut se rattacher à l'art, nous verrons comment cette figure peut, à travers des pratiques artistiques, être regardée sous un nouveau jour, mettre en lumière une fonction précieuse qu'elle détient en elle. Nous verrons comment certaines pratiques artistiques peuvent interroger la figure de l'exemple, en renouveler la nature et la fonction, et mettre de l'avant une autre conception de celui-ci, détachée de ce que la tradition y perçoit.

Un travail de définition s'impose dans la mesure où l'exemple, bien qu'il apparaisse très fréquemment dans nos discours, ne se révèle pas toujours aussi évident que l'on pourrait le penser quand on tente de dire ce qu'il représente. Inhérent à la constitution de la pensée humaine et à son articulation, il permet à celui qui l'utilise de comprendre une idée ou de mieux se faire comprendre. Toutefois, pour être bien saisi dans sa valeur illustrative, l'exemple doit généralement être inséré dans un cadre plus général, un discours englobant auquel il apporte des précisions. À Socrate qui lui

demande ce qu'est la beauté, Hippias² ne peut la définir qu'en lui énumérant des gens ou des objets qu'il juge beaux, comme une belle jeune fille, une belle lyre ou encore une belle marmite. Tenant tête au philosophe qui le questionne davantage, il se perd dans l'abondance des éléments qu'il soumet, sans jamais être capable de trouver une essence commune à ceux-ci, qui définirait enfin ce qu'est la beauté. Sa défaite devant Socrate résulte de son incapacité à relier tous ces cas particuliers, à les intégrer à une conception universelle de la beauté qui leur donnerait véritablement un statut d'exemples. Ce type d'exemple, qui s'inscrit dans une argumentation à titre de cas particuliers, n'est qu'un des cinq sens que l'on attribue traditionnellement à ce mot.

Dans le *Petit Robert*, on présente ainsi la définition du terme :

1° Action, manière d'être considérée comme pouvant être imitée. (...) 2° Personne dont les actes sont dignes d'être imités. (...) 3° Châtiment considéré comme pouvant servir de leçon (pour les autres). (...) II. 1° Chose semblable ou comparable à celle dont il s'agit. 2° Cas, événement particulier, chose précise qui entre dans une catégorie, dans un genre et qui sert à confirmer, illustrer, préciser un concept. 3° (XVIIe) Loc. adv. PAR EXEMPLE : pour confirmer, expliquer, illustrer par un exemple ce qui vient d'être dit.³

Multiple, l'exemple a tout aussi bien une dimension rhétorique qu'éthique (quand on présente un homme comme un modèle de comportement), épistémologique (quand on utilise un exemple pour représenter une catégorie ou constituer un savoir sur le monde) ou encore juridique (quand on parle d'une sentence exemplaire). La caractéristique commune à ces nombreuses significations de l'exemple est le fait de référer à une réalité concrète et ce, malgré le contexte dans lequel il s'insère. En effet, comme le suggèrent Claudia Caffi et Klaus Hölker, dans leur introduction à un numéro de la revue *Versus* qui porte précisément sur la thématique de l'exemple, ce

² Platon, *Hippias majeur (sur le beau)*, Paris, Hatier, 1985, 79 pages.

³ *Le Petit Robert*, Paris, Dictionnaires LE ROBERT, 1988, pages 727-728.

dernier tire son intérêt dans sa capacité à insérer dans des principes généraux des considérations, des données plus concrètes, puisées à même une expérience personnelle ou dans le monde, plus globalement :

Moreover, exemplification is a metapragmatic relation : the speaker trespasses the limits of the ongoing discourse to find in the world, in his/her encyclopedia, typically in his/her personal experience, the evidence of what he/she is claiming. The example is the result of the excursion beyond the text in order to gather those data which are supposed to substantiate the argumentation, making it stronger and clearer and easier to the addressee.⁴

L'exemple a donc cette particularité d'introduire au discours des cas concrets qui sont ancrés dans des modalités expérimentales. Sa fonction traditionnelle est principalement illustrative, c'est-à-dire montrer l'application d'une règle, d'un précepte, en l'insérant dans un contexte, une expérience, une singularité. En plus de sa particularité à introduire des éléments plus concrets à un discours, celui-ci présente un deuxième aspect, tout aussi fondamental. En effet, l'exemple, contrairement à une figure de style comme celle de la métaphore, possède une intentionnalité franche et affirmée. Car, il aspire nécessairement à l'une des deux choses : soit favoriser la compréhension d'autrui par rapport à un précepte ou quelque autre affirmation, soit générer (ou décourager, comme on le fait dans le milieu juridique avec une sentence exemplaire) chez autrui un comportement particulier. Ainsi peut-on dire que l'exemple, dans sa conception traditionnelle, n'est jamais innocent. Il est un fait engagé dans la monstration d'une réalité qui le dépasse et il n'existe qu'en vertu de son intention, tout comme le précise John D. Lyons dans son livre *Exemplum. The Rhetoric of Example in Early Modern France and Italy*, en qualifiant l'exemple de *figure idéologique*. Selon l'auteur de cet essai, l'exemple, dans l'importance qu'il a

⁴ Claudia Caffi et Klaus Hölker, « Introduction », *Versus. Quaderni di studi semiotici*, numéros 70-71, juillet-août 1995, p. 13.

pour la configuration de la pensée, fait oublier qu'il est une représentation du monde et qu'il développe des mécanismes afin de mieux convaincre son récepteur :

Texts do not say "here is a metaphor," but they do say "for example..." Yet once the text has advertised an example, the complexity, not to say trickiness, of the relationships established is often completely unperceived by the reader. Perhaps this is because example is so central to systems of belief that we occasionally think of it as the direct manifestation of reality when, in fact, example is a way of taking our beliefs about reality and reframing them into something that suits the direction of the text. Example may therefore qualify as the most ideological of figures, in the sense of being the figure that is most intimately bound to representation of the world and that most serves as a veil for the mechanics of that representation.⁵

Henri Bergson, dans son livre *Les deux sources de la morale et de la religion*, s'attarde, quant à lui, sur une conception moins pragmatique de l'exemple. Celle-ci se concentre, non pas sur l'exemple comme figure rhétorique insérée dans un discours, mais sur l'effectivité que peut avoir un modèle, quelqu'un qui *se donnerait en exemple*. Bergson présente l'exemple comme étant supérieur à n'importe quel précepte général en vertu de sa capacité à transmettre une émotion. Il est mieux en mesure de convaincre que ce dernier, car il tire sa puissance rhétorique dans la sensibilité plutôt que dans le raisonnement. Pour Bergson, le récit d'un homme exemplaire est capable de générer des émotions nobles qui agissent comme stimulant et qui permettent la réalisation de grands idéaux :

Mais la vérité est que ni la doctrine, à l'état de pure représentation intellectuelle, ne fera adopter et surtout pratiquer la morale, ni la morale, envisagée par l'intelligence comme un système de règles de conduite, ne rendra intellectuellement préférable la doctrine. Avant la nouvelle morale, avant la métaphysique nouvelle, il y a l'émotion, qui se prolonge en élan du côté de la volonté, et en représentation explicative dans l'intelligence.⁶

⁵ John D. Lyons, *Exemplum. The Rhetoric of Example in Early Modern France and Italy*, Princeton, Princeton University Press, 1989, p. ix.

⁶ Henri Bergson, *Les deux sources de la morale et de la religion*, Paris, Presses universitaires de France, 1967, p. 46.

Plus que n'importe quel énoncé discursif, c'est l'exemple qui est le plus convaincant, en s'appuyant sur une mise en scène destinée à provoquer certains émois chez son destinataire. Le fait de voir un héros, par l'intermédiaire d'un récit ou d'une simple allusion, est suffisant selon Bergson pour ressentir son influence. Celui-ci prend d'ailleurs bien soin de spécifier la suffisance rhétorique d'une figure exemplaire par rapport aux propos moraux, idéologiques ou autres que l'on y appose :

L'héroïsme, d'ailleurs ne se prêche pas ; il n'a qu'à se montrer, et sa seule présence pourra mettre d'autres hommes en mouvement. C'est qu'il est, lui-même, retour au mouvement, et qu'il émane d'une émotion – communicative comme toute émotion – apparentée à l'acte créateur.⁷

Ce qui est intéressant dans ce texte, c'est que l'exemple, en plus d'illustrer concrètement un idéal de vie ou de pensée, peut, par sa puissance d'action, en générer d'autres et entraîner à sa suite d'autres individus. Bergson évoque aussi une dimension non-linguistique au modèle, qui convainc mieux par son image, par le fait de se *montrer*.

On retrouve également un propos par rapport à la notion d'exemple dans les cours que Michel Foucault a donnés au Collège de France, et qui sont retranscrits dans son livre *L'Herméneutique du sujet*. Foucault démontre l'importance que joue l'exemple dans l'enseignement de la vérité chez les Grecs anciens. Car, en effet, c'est en *donnant l'exemple*, c'est-à-dire en faisant correspondre ses gestes et son attitude à son discours, que l'orateur arrive véritablement à persuader son public. Celui-ci doit, pour parvenir à ce que l'on reconnaisse la véracité de ses propos, *donner l'exemple*, adopter un comportement en accord avec ceux-ci :

Ce sont les pensées de celui qui les exprime, et ce qu'il faut montrer, c'est non seulement que c'est ça, la vérité, mais il faut montrer que, moi

⁷ Ibid., p. 51.

*qui parle, je suis celui qui estime que ces pensées sont effectivement vraies, je suis celui pour qui aussi elles sont vraies.*⁸

Ici, il ne s'agit pas, comme dans l'essai de Bergson, d'incarner un modèle qui tirerait sa puissance et son attrait dans le simple fait de se faire voir. Bien au contraire, le fait de *se donner en exemple* chez Foucault réfère explicitement à une adéquation entre le geste et la parole, entre une illustration et la vérité qu'elle sous-tend. Un peu plus loin, celui-ci parle carrément de la nécessité d'un *exemplum*, une attitude en conformité avec la vérité, pour la compréhension et la survie de celle-ci. Cette attitude instaure, dans sa reprise incessante, une véritable *chaîne des exemples*, une correspondance bien réelle entre plusieurs individus qui se répercute à plusieurs niveaux :

*C'est en ceci qu'il ne peut pas y avoir d'enseignement de la vérité sans un exemplum. Il ne peut pas y avoir d'enseignement de la vérité sans que celui-là même qui dit la vérité donne l'exemple de cette vérité (...). Rapport individuels dans [la correspondance]. Mieux encore : rapports individuels dans les conversations. Mieux encore que dans la conversation : rapports de vies partagées, longue chaîne des exemples vivants, transmis comme de la main à la main. Et non pas simplement parce que l'exemple rend plus facile en quelque sorte à percevoir la vérité qui est dite, mais parce que, dans cette chaîne des exemples et des discours, le pacte sans cesse se reproduit. Je dis vrai, je te dis vrai. Et ce qui authentifie le fait que je te dise vrai, c'est qu'effectivement je suis, comme sujet de ma conduite, absolument, intégralement et totalement identique au sujet d'énonciation que je suis, quand je te dis ce que je te dis.*⁹

L'exemple réinsère donc non seulement la connaissance dans l'expérience d'une vie, mais vient aussi attester de la légitimité de celle-ci et de son locuteur. Ainsi, ces deux auteurs nous démontrent donc, à leur manière, la puissance rhétorique inestimable d'un *exemplum*. Par *se monstration*, sa répercussion dans un individu, dans des gestes concrets, il illustre et valide un idéal de vie, ou une vérité et, par sa charge émotive, il

⁸ Michel Foucault, *L'Herméneutique du sujet. Cours au Collège de France 1981-1982*, Paris, Gallimard-Seuil, 2001, p. 387.

⁹ Ibid., p. 389.

est en mesure de susciter un enthousiasme chez son récepteur et de provoquer un changement dans le réel.

Il est facile, à partir de cet aspect de l'émotivité introduite par une mise en scène et son effet persuasif, de voir en quoi certains récits peuvent avoir une grande puissance exemplaire. Susan Suleiman, dans son article « Le récit exemplaire. Parabole, fable, roman à thèse »¹⁰, montre en quoi ces trois types de récits sont exemplaires, dans la mesure où ils induisent une interprétation qui attribue obligatoirement au texte en question un sens qui le dépasse. Ces récits se soumettent à l'illustration d'une réalité englobante, plus importante que ce qu'ils peuvent ne représenter que partiellement, et c'est en quoi ils constituent des exemples.

Mais, le genre le plus intéressant, en ce qui a trait à la problématique de l'exemple, est probablement celui de l'*exemplum* médiéval. Car, soucieux de la condition morale et religieuse de son récepteur, l'*exemplum* concernait les plus hautes sphères de la vie humaine de cette époque. Analysé dans le livre *L'exemplum* par les historiens Jacques Le Goff, Claude Brémond et Jean-Claude Schmitt, ce genre littéraire donne tout son sens au mot *exemplaire*. Tourné vers des modèles humains chrétiens tels que des martyrs ou des saints (alors que l'*exemplum* antique présentait plutôt des héros, des grands hommes et des personnages de référence), l'*exemplum* représentait la vie de ces gens dans le but d'influencer la pratique religieuse de son auditoire. Le récit, généralement court, trouvait sa place dans le propos d'un sermon donné par le prêtre. Le texte de Le Goff, Brémond et Schmitt mentionne d'ailleurs la finalité de l'*exemplum* comme « le salut, l'effort vers la patrie céleste »¹¹. Et pour être

¹⁰ Susan Suleiman, « Le récit exemplaire. Parabole, fable, roman à thèse », *Poétique*, no. 32, novembre 1977, p. 468-489.

¹¹ Jacques Le Goff, Claude Brémond, Jean-Claude Schmitt, *L'exemplum*, Turnhout-Belgium, Brepols, 1982, p. 30.

justement mieux en mesure de séduire cet auditoire, de le convaincre de mener une vie plus conforme à la doctrine chrétienne, l'*exemplum* réinsérait le modèle dans un cadre de vie plus concret dont les préoccupations quotidiennes rejoignaient celles de son public. Répété plusieurs fois, en confirmation aux aspirations que l'on voulait inculquer, l'*exemplum* avait donc cette faculté d'inspirer, chez son récepteur, un sentiment d'identification et d'empathie.

Ainsi, ce genre littéraire réalisait ce que la fonction exemplaire a de plus intéressant à offrir ; non seulement était-il en mesure d'*illustrer* les implications d'un idéal de vie dans une existence plus journalière, mais il appelait également l'imitation, c'est-à-dire la reproduction par autrui des gestes illustrés. D'ailleurs, comme le dit Pierre Ouellet, dans son article « Cas de figure : l'exemplification narrative dans le discours philosophique »¹², l'*exemplum* passe ici d'un *faire croire*, plus précisément, faire admettre la possibilité d'un monde quelconque, à un *faire faire*, provoquer la répétition d'un comportement.¹³ On retrouve donc encore ici, dans ce genre de l'*exemplum* médiéval, cette même volonté de rattacher la notion d'exemplarité à l'action, c'est-à-dire une effectivité dans le réel, comme on le retrouvait précédemment chez Bergson et Foucault.

¹² Pierre Ouellet, « Cas de figure: l'exemplification narrative dans le discours philosophique », *Versus. Quaderni di studi semiotici*, n. 70-71, juillet-août 1995, p. 19-32.

¹³ Pour Jacques Le Goff d'ailleurs, l'*exemplum* constitue bien plus que l'illustration d'une morale de vie, interchangeable contre n'importe quel autre argument, pour autant que l'on arrive à convaincre le public des idées en cause. L'*exemplum* représente à lui seul un élément essentiel de la démonstration : « (...) l'exemplum médiéval n'est pas une simple exemplification, une « illustration » de l'énoncé abstrait d'une vérité ou d'une leçon religieuse ou morale, qu'on pourrait introduire par les expressions *exempli causa* ou *exempli gratia* mais il est lui-même un acte, un argument rhétorique au même titre que d'autres énoncés. Il y a certes *subordination* de l'*exemplum* à une démonstration, à une fin didactique ou édifiante mais l'*exemplum*, même s'il est enchassé dans un texte qui le déborde, n'est pas un simple *ornement* de ce texte, il en est un élément. » (Jacques Le Goff, Claude Brémond, Jean-Claude Schmitt, *L'exemplum*, Turnhout-Belgium, Brepols, 1982, p. 28).

L'exemple de Boal et Semprún

Les auteurs que nous allons analyser, dans le cadre de ce mémoire, n'ont pas a priori grand-chose en commun avec l'*exemplum*. Ceux-ci ne cachent pas en leur propos l'intention de nous élever vers une patrie céleste et ne se préoccupent pas de mieux nous faire comprendre un précepte ou une doctrine. En revanche, ces deux textes que sont *Le théâtre de l'opprimé*, d'Augusto Boal, et *L'évanouissement*, de Jorge Semprún, introduisent, chacun à leur manière, une problématique liée à celle de l'exemplarité. En effet, l'auteur du *Théâtre de l'opprimé* et le narrateur de *L'évanouissement*¹⁴ s'opposent tous deux à une représentation exemplaire de leur art et de leur identité pour introduire à leur acte de création une fonction plus performative. D'une certaine manière, ils refusent de répondre à ce que Bergson nomme l'*appel* de leurs figures exemplaires, c'est-à-dire incarner les représentations idéalisées qu'ils ont d'eux-mêmes, pour emprunter des voies plus instables. Dans le cas d'Augusto Boal, il sera intéressant de constater que le fait de répondre à cet *appel* débouche nécessairement sur un conditionnement du sujet et une barrière à toute initiative authentiquement personnelle, alors que pour Manuel, le personnage-narrateur de *L'évanouissement*, le fait de ne plus être en mesure de correspondre à ses modèles et d'agir en fonction de ceux-ci entraîne, bien au contraire, un sentiment d'inaction, une incapacité à entreprendre tout geste. Dans les deux textes, nous verrons que ce refus ou, dans le cas de Manuel, cette incapacité à agir en vertu de modèles déterminés entraîne une transformation des médiums en cause, soit l'écriture et la pratique théâtrale, et des rôles qui leur sont implicites. De plus, la mise en relief

¹⁴ Le fait d'analyser deux types d'écrits différents nous obligent à nous référer à des instances également divergentes, soit l'auteur pour *Le théâtre de l'opprimé* et le personnage-narrateur pour *L'évanouissement*.

de cet aspect de l'exemplarité nous permettra de voir, à la lumière des deux analyses, comment le geste théâtral de l'acteur peut être comparé à celui de l'écrivain et comment pourrions-nous approfondir la conception d'un effet exemplaire, en vertu de la perception renouvelée que les deux auteurs se font de l'art.

Pour commencer, nous analyserons donc l'essai du dramaturge Augusto Boal, intitulé *Le théâtre de l'opprimé*. Dans le cadre de son approche théorique, Boal propose une réflexion intéressante quant à la notion d'exemplarité. Car son travail comme créateur se fonde principalement sur celle-ci. À partir d'une analyse de certains médiums, comme ceux de la télévision et du cinéma, Boal montre les répercussions que ces derniers peuvent avoir sur le comportement du public. Par une critique assez virulente – et plutôt représentative de son engagement politique – Boal soutient que le processus d'identification qui relie un spectateur à un personnage, un modèle, maintient celui-ci dans une passivité et une incapacité à agir comme sujet propre. Il voit dans les gestes des personnages que nous reproduisons dans notre vie la manifestation même de l'autorité et du pouvoir que les représentations fictives, subordonnées elles-mêmes à des instances politiques, peuvent avoir sur nous. Pour libérer le sujet de cette aspiration à imiter des modèles et pour lui éviter de se sentir pris au dépourvu, sans savoir quoi faire, quand vient le temps d'agir concrètement, Boal propose une pratique théâtrale qui permet au sujet de se regarder agir et d'expérimenter plusieurs comportements en relation avec d'autres participants. Par l'entremise d'exercices qui utilisent autant le langage corporel que la parole, Boal suggère une pratique du théâtre qui amène le sujet à se détacher de l'exemple dans sa fonction proprement illustrative pour s'en rapprocher dans sa fonction expérimentale. Nous verrons, suite à l'analyse d'exercices théâtraux comme le *théâtre invisible*, le *théâtre-image* ou le *théâtre-forum*, sur quels types d'expériences le travail de Boal se

penche, comment il les envisage et comment il entraîne le sujet, grâce à un brouillage des conventions théâtrales, à démultiplier les potentialités dramatiques et à renouveler le *geste* théâtral. Cette analyse aura le mérite, en plus de se pencher sur une pratique pertinente, d'introduire quelques jalons théoriques, comme le paradigme de l'*exemplaire* et de l'*expérimental*, qui nous aideront dans l'analyse du deuxième texte, soit *L'évanouissement* de Jorge Semprún.

Contrairement au sujet boalien qui refuse l'influence insidieuse des exemples transposés dans l'art, le narrateur de *L'évanouissement*, que nous regarderons dans un deuxième temps, refuse quant à lui d'agir à titre exemplaire pour son entourage. Juxtaposée à l'analyse de l'essai théorique de Boal, celle du récit de Semprún nous permettra de mieux entrevoir quels peuvent être les enjeux intériorisés d'un individu qui n'arrive plus à correspondre aux modèles qu'il voudrait être, ne pouvant pas s'offrir comme exemple. Car, même si les deux textes ne partagent ni la même intention, ni, très certainement, la même vision de l'art, il est possible de retrouver en leurs processus artistiques les mêmes mécanismes de défense pour échapper à l'emprise de modèles, la volonté de générer d'autres cas de figure. Victime d'un évanouissement qui symbolise ici l'expérience concentrationnaire, Manuel ne se reconnaît plus dans le monde qui l'entoure et les modèles dans lesquels il se projetait avant cette expérience. Incapable d'agir comme militant clandestin, toujours victime d'un profond écartèlement entre ce qu'il voudrait faire et son incapacité à se réaliser, Manuel n'arrive pas non plus à *agir* comme écrivain, écrire une *grande fresque* qui viendrait témoigner et illustrer son emprisonnement dans les camps. Du refus de l'exemple qui encourage un comportement chez Boal, l'analyse du récit de Semprún nous permettra de voir ce que pourrait être le refus d'un exemple qui induit une compréhension du monde, qui vient agir, au niveau cognitif, en y inscrivant une

représentation globale d'un événement. Suite à cette impossibilité d'écrire tel un écrivain classique, en totalisant une expérience, nous regarderons comment, par l'enchevêtrement des diverses instances narratives, le personnage-narrateur engage son récit dans une voie plus performative. Ce dernier, par un processus d'autoréflexité, est amené à démultiplier ses potentialités dramatiques. Essayer de *dire*, tout comme le sujet boalien essaie de *faire*, pour échapper à un rapport qui ne serait qu'exemplaire.

Suite à ces deux analyses, nous allons d'abord, dans le troisième chapitre, resserrer les liens entre les pratiques théâtrale et romanesque des deux auteurs, afin de comprendre davantage en quoi les mécanismes utilisés par ceux-ci pour échapper à un rapport exemplaire partagent une profonde ressemblance. Les similitudes qui seront traitées démontreront, entre autres choses, combien la forme et leur rejet des modèles du théâtre et du roman classiques sont significatifs dans leur refus de *se donner en exemple*. Tout juste après cette mise à jour de leur étroite contiguïté, nous serons mieux en mesure d'évaluer aussi ce qui les séparent. De ces dissociations, nous verrons que le théâtre de Boal retourne, en bout de ligne, à une fonction illustrative, c'est-à-dire qu'il revient à l'édification d'un seul modèle, valable pour tous les individus concernés, alors que le texte de Semprún, quant à lui, se réalise dans l'émission des potentialités qu'ils laissent ouvertes, coexistant les uns égales aux autres, dans le foisonnement de leur pluralité langagière du texte. Ayant compris en quoi le théâtre de Boal possède toujours un effet exemplaire, nous nous interrogerons ensuite sur le récit de Semprún qui apparaît plus problématique. En effet, nous nous demanderons comment *L'évanouissement* pourrait-il agir de manière exemplaire, lui qui, à l'instar de nombreux récits contemporains, remet en cause les possibilités même du langage à raconter le monde, ne croit en plus en son effectivité, sa capacité à

intervenir concrètement dans ce dernier. À partir de cette problématique, nous regarderons en quoi le récit contemporain, tel qu'il est notamment perçu et défini par l'auteur Pierre Ouellet, peut-il encore être un exemple, être source d'un *voir* et d'un *savoir*, dans l'expérimentation savante qu'il nous offre.

Dans son essai *La communauté qui vient*, Giorgio Agamben affirme que l'exemple devient ambigu « dès qu'on décide de le prendre vraiment au sérieux »¹⁵. Et en effet, l'exemple est ambigu. Comme il le montre au cours d'un très bref chapitre qui en porte justement le nom, Agamben justifie merveilleusement bien en quoi réside la particularité de ce terme :

Quel que soit le contexte où il fait valoir sa force, l'exemple se caractérise en ce qu'il vaut pour tous les cas du même genre et, en même temps, est inclus parmi eux. Il constitue une singularité parmi les autres, qui peut cependant se substituer à chacune d'elles, il vaut pour toutes. D'où la pregnance du terme qui en grec exprime l'exemple : paradeigma, ce qui se montre à côté (comme l'allemand Beispiel, ce qui se joue à côté). Car le lieu propre de l'exemple est toujours à côté de soi-même, dans l'espace vide où se trouve sa vie inqualifiable et inoubliable.¹⁶

Comme le dit Agamben, si l'exemple est tout entièrement tourné vers quelque chose qui le dépasse et participe de lui à la fois, il offre néanmoins, intrinsèque à lui-même, un geste de monstration, une tentative de totalisation. C'est un peu dans cet état d'esprit que se conçoit le propos de ce mémoire. Il se présente dans un élan, celui de mieux comprendre, dans le savoir même que lui offrent le théâtre et la littérature, ce que le concept d'exemple peut représenter dans sa plus vaste signification possible. Certains angles du mot lui échapperont peut-être, quelques précisions ne seront jamais apportées, et ce ne sera pas volontairement. Malgré tout, le concept offre trop d'intérêt pour ne pas valoir le risque de cette analyse, pour ne pas mériter ce geste.

¹⁵ Giorgio Agamben, *La communauté qui vient. Théorie de la singularité quelconque*, Paris, Seuil, 1990, p. 17.

¹⁶ Ibid., p. 16-17.

Chapitre 1

Le théâtre de l'opprimé d'Augusto Boal :
analyse d'une première tentative, celle d'un *faire*

Le théâtre de l'opprimé d'Augusto Boal : analyse d'une première tentative, celle d'un faire

Dans son livre, *Les deux sources de la morale et de la religion*, Henri Bergson reconnaît l'importance cruciale des principes moraux pour le maintien d'une cohésion sociale. Selon le philosophe, nous avons besoin, pour la survie de la collectivité, de nous projeter dans le vécu d'un modèle qui personnifie, dans sa représentation idéale, des valeurs communément partagées. Ces hommes exemplaires – Bergson nomme entre autres les saints du christianisme ou encore les sages de la Grèce antique – viennent, par leur illustration d'un individu dans lequel on se projette, compléter la *première morale*, qui s'appuie quant à elle sur des lois et des principes universaux :

De tout temps ont surgi des hommes exceptionnels en lesquels cette morale s'incarnait. (...) C'est à eux que l'on s'est toujours reporté pour avoir cette moralité complète, qu'on ferait mieux d'appeler absolue. Et ceci même est déjà caractéristique et instructif. Et ceci même nous fait pressentir une différence de nature, et non pas seulement de degré, entre la morale dont il a été question jusqu'à présent et celle dont nous abordons l'étude, entre le minimum et le maximum, entre les deux limites. Tandis que la première est d'autant plus pure et plus parfaite qu'elle se ramène mieux à des formules impersonnelles, la seconde, pour être pleinement elle-même, doit s'incarner dans une personnalité privilégiée qui devient un exemple. La généralité de l'une tient à l'universelle acceptation d'une loi, celle de l'autre la commune imitation d'un modèle.¹

Mais ces modèles, qui nous aident particulièrement lors de situations qui nous sont inconnues, devant lesquelles nous ne savons comment réagir, ne sont pas toujours des hommes extraordinaires dont la symbolisation de l'idéal en question est reconnue par un grand nombre de gens. Pour Bergson, on peut très bien agir en fonction de représentations plus personnelles, telles que celle d'un proche comme notre grand-

¹ Henri Bergson, *Les deux sources de la morale et de la religion*, Paris, Presses universitaires de France, 1967, p. 29-30.

mère. On peut également faire appel à une *petite voix intérieure*, une représentation idéale à laquelle nous voulons ressembler. Car, peu importe qui incarne ce vers qui ou vers quoi nous tournons nos aspirations comme être, l'important, toujours selon Bergson, est que nous avons besoin de modèles, de leur faculté à nous montrer comment se comporter en vertu d'une morale et de leur invitation à suivre leurs pas.

Il est certain que pour Augusto Boal, la capacité exemplaire de plusieurs hommes ne peut être déniée. Bien au contraire, il consacre une partie de son essai à illustrer ce que peut induire, dans la conscience humaine et son comportement, une telle influence. Ce qui est critiqué, dans le cadre de son essai, intitulé *Le théâtre de l'opprimé*, est l'utilisation souvent négative de certains procédés exemplaires, tels que ceux des arts en général. Il est d'ailleurs fort probable que, face au genre de l'*exemplum*, le dramaturge n'y aurait vu que l'expression subtile et machiavélique d'un pouvoir bien établi, celui de l'Église en l'occurrence. Dans l'analyse qu'il fait de certains médiums artistiques, et en particulier celui du cinéma, il démontre la puissance exemplaire de l'art, c'est-à-dire sa capacité à séduire et générer divers comportements, même quand celle-ci n'affirme pas cette intention, et dénonce la coercition sociale qui, bien souvent, en découle. Si les termes de son engagement marxiste peuvent nous sembler aujourd'hui critiquables, il importe néanmoins, dans ce premier chapitre, de regarder en quoi son propos sur les arts est significatif quant à la notion d'exemple. Car, c'est à partir de cette notion d'exemplarité que le théâtre de l'opprimé trouve ses fondements théoriques. Par divers exercices théâtraux, parfois plus près d'une esthétique de la corporalité que des mots, Boal ouvre la voie à une pratique renouvelée de l'exemple qui, agissant comme figure de performativité théâtrale, permet à l'acteur (ou au sujet, comme dirait Boal) de se détacher de l'exemplarité de l'image, cinématographique et télévisuelle surtout. Car Boal, en

vertu de sa position théorique que je vais maintenant exposer, refuse la notion de modèle et propose, en contrepois, une pratique artistique où se réalise une tentative autre du *geste*.

L'exemplaire et son image

Pierre Ouellet, dans son article « Cas de figure : l'exemplification narrative dans le discours philosophique », s'attarde sur la dimension rhétorique de l'argumentation philosophique. Il montre que les exemples que l'on y insère pour convaincre le récepteur de ce discours tirent leur faculté de persuasion dans des registres plus dramatiques que logiques :

L'exemplum consiste ainsi en un ensemble d'opérations, de type sémiotique, destinées à construire un « monde possible » qui modalise un énoncé ou un ensemble d'énoncés assertifs, parfois implicites, en fonction d'un faire-admettre et d'un faire-agir, qui n'auront pas leur moteur dans le contenu épistémique des énoncés – comme c'est le cas pour le discours dit systématique – mais dans la structure et la dynamique même de l'action racontée, gouvernée par une finalité (une “quête”, dit la sémiotique narrative) et une logique conflictuelle des passions (...).²

En vertu de ses intentions de convaincre et d'encourager un changement d'attitude, l'*exemplum* ferait preuve, selon Ouellet, de *séduction* et parviendrait, par la mise en œuvre de procédés narratifs capables de suggérer diverses émotions chez le récepteur, à mieux persuader que n'importe quel argument qui reposerait strictement sur la raison. C'est pourquoi, pour Ouellet, le discours philosophique a besoin de l'*exemplum* s'il veut incorporer à son argumentation des notions empiriques, tirées d'une expérience et capables de *faire éprouver* ce que, lui, s'attarde à démontrer dans une logique rationnelle.

² Pierre Ouellet, « Cas de figure : l'exemplification narrative dans le discours philosophique », *Versus. Quaderni di studi semiotici*, n. 70-71, juillet-août 1995, p. 23.

L'analyse que dresse Augusto Boal des processus artistiques en général n'est guère éloignée de ce premier propos. En effet, pour ce dernier, les arts, à l'instar de l'*exemplum* dans le discours philosophique, usent de *séduction*. Et ce charme n'est pas innocent, puisqu'il veut lui aussi influencer son récepteur. Dans son essai, *Le théâtre de l'opprimé*, publié en 1978, Boal explique le processus exemplaire des arts contemporains par la notion de *catharsis*, telle qu'elle se retrouvait à l'origine dans la *Poétique* d'Aristote. Car le processus cathartique que le philosophe grec prête aux tragédies de son époque dépasse largement, selon le dramaturge brésilien, les cadres dans lesquels il a été envisagé. Plus qu'une forme d'épuration des émotions néfastes, la *catharsis* instaure une véritable coercition sociale et politique qui trouve sa raison d'être encore aujourd'hui :

*La Poétique d'Aristote est essentiellement un dispositif parfait pour assurer le fonctionnement social exemplaire du théâtre. C'est un instrument efficace pour corriger les hommes susceptibles de modifier la société. La Poétique doit être envisagée sous son aspect social, car c'est là que réside son importance fondamentale.*³

En fait, selon Boal, le système aristotélien fonctionne maintenant par l'entremise de nouveaux médiums, comme celui du cinéma ou encore de la télévision. Par l'identification à un héros présenté à l'écran qui établit, entre le spectateur et ce dernier, un lien d'*empathia*, les médiums artistiques influencent de façon significative le comportement du public et les projections mentales qu'il se fera de lui-même, lorsqu'il aura quitté la contemplation de l'univers fictif en question. Ainsi, la relation qui s'établissait entre le héros tragique et le public de l'Antiquité est parallèle au même fonctionnement que celle qui peut apparaître entre un spectateur de notre époque et une star de cinéma. De plus, les émotions qui sont en cause ne se limitent

³ Augusto Boal, *Le théâtre de l'opprimé*, Paris, La Découverte & Syros, 1996, p. 128-129.

pas à la pitié et la terreur, mais touchent à une gamme de sentiments beaucoup plus vaste :

L'empathia est un lien émotionnel entre le personnage et le spectateur, un lien qui peut être, à la base, comme le suggère Aristote, de pitié et de crainte, mais qui peut inclure d'autres émotions : amour, tendresse, désir (c'est ce qui se passe entre les stars de cinéma et les clubs de fans), etc.⁴

C'est par l'*empathia*, donc, que la puissance exemplaire d'une œuvre agit à titre coercitif. Pour ce faire, elle annule chez le spectateur, par une purge cathartique, toute les émotions asociales, soit l'*harmatia*, qui permettrait à ce dernier de réagir à l'ordre établi, de contrer les forces du pouvoir en place qui agissent par l'intermédiaire de l'art.

Similairement à ce que Ouellet écrivait au sujet de la puissance séductrice de l'*exemplum* qui arrive à convaincre en *faisant éprouver*, Boal démontre que l'art revêt, par sa capacité à susciter une forte identification supportée par l'émotion, un pouvoir considérable. En raison de cette interprétation, il n'est pas étonnant de voir Boal s'en prendre plus particulièrement aux modèles véhiculés par le cinéma hollywoodien et la télévision américaine projetés dans les pays d'Amérique latine. Pour l'auteur, un personnage tel que l'oncle Picsou dans les dessins animés de Walt Disney ou encore une émission pour les enfants, comme *Sesame Street*, intensifient notre rapport à l'argent par l'apprentissage insidieux de valeurs capitalistes. Un autre exemple, encore plus représentatif de l'effectivité du processus exemplaire de l'art est probablement celui de jeunes Mexicains qui, devant un film de cow-boys nord-américains, supporteront très bien de voir des centaines de leurs semblables se faire tuer et pencheront même du côté des cow-boys. Il s'agit là de cas extrêmes, où l'identification à un personnage va à l'encontre des sentiments et des convictions qui

⁴ Ibid., p. 111.

nous animent dans la vie réelle⁵. Mais, pour Boal, ces exemples prouvent indéniablement l'emprise idéologique que peuvent avoir les arts sur les spectateurs⁶.

On peut d'ailleurs s'interroger, suite à cette analyse de l'art d'aujourd'hui qui fonctionnerait toujours selon l'*empathia*, c'est-à-dire par un lien d'identification qui provoquerait une *catharsis*, sur ce que représente l'émotion qui nous habite lors de la perception d'une œuvre. Car, comment qualifier l'enthousiasme qui nous saisit dans le fait de regarder un personnage qui nous touche? Comment expliquer une identification aussi forte, qui ne pourrait pas se produire dans le réel, dans le cadre d'un discours plus rationnel? Dans son livre, Boal parle simplement d'une *osmose esthétique*, dans la mesure où, lors de la réception – de l'écoute ou de la vision – d'une œuvre, l'univers auquel nous appartenons laisse place à celui que nous regardons. Il ne parle pas d'un affect comme tel, une sorte d'*enchantement* ou encore d'un *ravissement*⁷, car ce n'est pas tant l'émoi provoqué par l'art qui le préoccupe, que les répercussions que celui-ci peut avoir dans la vie réelle du spectateur :

Il faut comprendre que l'empathie est une arme terrible. C'est l'arme la plus dangereuse de tout l'arsenal du théâtre et des arts annexes (cinéma et télévision). Son mécanisme (souvent insidieux) consiste à juxtaposer deux personnes (l'une fictive, l'autre réelle), deux univers, et à faire en sorte qu'une de ces personnes (la réelle, le spectateur) délègue à l'autre (la fictive, le personnage) son pouvoir de décision. L'homme abdique en faveur de l'image.⁸

Un peu loin, Boal explicite d'autres effets négatifs liés à cette identification :

⁵ Il serait, à cet effet, intéressant de voir comment un film comme *Pearl Arbor*, de Stephen Sommers, a été reçu par le jeune public japonais, particulièrement friand de cinéma américain.

⁶ C'est d'ailleurs en fonction de l'*empathia* que la censure s'effectue selon Boal : « L'empathie fonctionne même s'il y a conflit d'intérêt entre l'univers fictif et l'univers réel des spectateurs. C'est pour cela que la censure existe : pour empêcher qu'un « univers » indésirable ne se superpose à celui des spectateurs. » (p. 179).

⁷ *Ravissement* me semble être un terme plus adéquat que *enchantement* pour qualifier l'émoi que procure le visionnage, l'écoute ou encore la lecture d'une œuvre. Contrairement à l'*enchantement* qui fait explicitement référence à une opération magique en plus de référer à un état émotif, le *ravissement* qualifie exclusivement une émotion forte, près de l'extase, qui dépasse celui qui en devient l'objet.

⁸ Ibid., p. 178.

La juxtaposition de deux univers (réel et fictif) produit encore d'autres effets agressifs : le spectateur nourrit la fiction et en incorpore des éléments. Le spectateur, qui est homme, réel et vivant, adopte comme sa réalité et sa vie ce qui dans l'œuvre d'art est présenté comme de l'art. Osmose esthétique.⁹

Ainsi, ce qui est à retenir de l'émoi provoqué par l'art, selon Boal, est ce que l'on pourrait qualifier de perte du sujet. Par la contemplation d'une œuvre d'art, et par l'enchantement ou le ravissement qu'elle nous procure, nous sommes inévitablement dépossédés de nous-mêmes. Habités par les émotions qui sont mises en scène, nous ne sommes plus en mesure d'examiner, par l'analyse de notre propre conscience, l'univers fictif qui se déroule sous nos yeux. Nous devenons nous aussi, par l'entremise de l'art, l'objet d'une contemplation.

Et c'est à partir de cette *osmose* que surviennent les problèmes pour Boal. Car, du moment où nous connaissons le plaisir intense que nous procure une œuvre, nous n'agissons plus librement. Expiés de toute émotion capable d'engendrer une action contraire à l'établissement du pouvoir en place, nous perdons toute initiative. Le passage du *faire croire* au *faire faire*, caractéristique du phénomène de l'exemplarité, se réduit donc à la simple imitation des gestes vus. Dans son essai, Boal dénonce cette attitude par le récit, entre autres, d'une anecdote plutôt amusante :

La bourgeoisie découvre depuis peu – aidée en cela par les statistiques d'Hollywood – l'énorme pouvoir persuasif du théâtre et des arts annexes. Et, puisqu'il est question d'Hollywood, une anecdote à titre d'exemple : à un moment donné du film What happened that Night, Clark Gable enlève sa chemise, montrant ainsi qu'il ne porte pas de sous-vêtements ; cette scène a suffi à ruiner plusieurs usines américaines fabriquant cet article, car elles perdirent tous ceux de leurs clients qui appartenaient aux divers clubs de fans de Clark Gable, désireux d'imiter leur idole. L'influence du théâtre sur le spectateur ne s'arrête pas au vêtement : elle atteint les valeurs spirituelles qu'elle peut lui inculquer par l'exemple.¹⁰

⁹ Ibid., p. 178-179.

¹⁰ Ibid., p. 149-150.

Pour Boal, l'exemple du cinéma hollywoodien contraint les spectateurs à leur insu, là où ils leur semblent éprouver de la joie. Et pour l'auteur, les films les plus exemplaires, capables d'avoir les plus grandes répercussions sur le réel, sont précisément ceux qui ne prétendent pas changer notre manière de voir le monde et qui nous offrent, plus modestement, un divertissement. Ces films tirent leur pouvoir dans le fait qu'ils sont regardés massivement et qu'ils répètent, inlassablement, des scénarios et des valeurs semblables, ce qui a pour effet de répéter les mêmes gestes à l'écran, le même conditionnement¹¹.

Ce qui est intéressant dans l'analyse que fait Augusto Boal des notions d'empathie et d'exemplarité dans l'art est non pas tant sa dénonciation de l'impérialisme culturel américain sur les autres peuples que les nombreuses références artistiques qui appuient son propos. En effet, à chaque fois qu'il s'agit de montrer comment se réalise l'influence exemplaire de l'art, Boal se tourne principalement vers les médiums visuels. Que ce soit le cinéma, le photoroman ou la télévision, Boal tend à proposer un affect qui serait de l'ordre de l'image plutôt que de l'écrit. Bien sûr, il fait parfois référence à des mythes ou à des textes écrits, comme les articles de journaux, mais la vaste majorité de ces exemples appartiennent à des médiums visuels. Le parcours historique qu'il dresse, pour nous montrer comment les pouvoirs politique et religieux en place ont utilisé les ressources de l'art pour parvenir à leurs fins, met à jour certains procédés de la peinture religieuse médiévale. Il explique, entre autres, la connivence entre l'Église et la classe noble qui apparaissait sournoisement dans la représentation de figures sacrées. Il prend pour exemple la figure du Christ qui s'apparente beaucoup, dans les peintures de l'époque, à la figure

¹¹ Si Boal avait écrit ce texte dans les vingt dernières années, il n'aurait pu taire l'influence remarquable du vidéoclip en ce domaine ; comment ces brefs « films » ont inculqué massivement des modes vestimentaires et des façons de bouger.

d'un bien nanti plutôt qu'à celle d'un homme qui aurait été torturé, saigné puis crucifié... Ainsi, par ce renvoi à la peinture médiévale comme prédécesseur du phénomène exemplaire du cinéma et de la télévision, destiné à préserver le maintien d'un pouvoir en place, Boal tend à démontrer que c'est très certainement l'image qui aurait le plus grand potentiel exemplaire¹². Et c'est d'abord contre cet aspect qu'il a développé une pratique théâtrale que nous allons maintenant regarder de plus près.

L'exemple théâtral

Lieu d'exploration plutôt que dramaturgie, la pratique théâtrale de Boal - que ce dernier appelle le *théâtre de l'opprimé* - a vu le jour dans des milieux pauvres d'Amérique latine où la réalisation d'un film aurait sûrement été impossible en raison de la technique et des ressources monétaires importantes que ce type de projets nécessite. À cela s'ajoute aussi l'idée que le théâtre, selon Boal, est capable de générer la participation de ceux qui le regardent et, par le fait même, constitue un médium en mesure de répliquer aux images dont nous sommes trop souvent bombardés et qui nous relèguent à une certaine passivité. D'une certaine manière, la pratique théâtrale telle qu'elle est envisagée ici permet à ceux qui y participent - et nous verrons que chez Boal les participants de ces expériences ne se définissent ni comme acteurs, ni comme public - de répondre à une interrogation : *comment faire*, ou comment agir, quand on refuse les modèles qui nous sont imposés par divers médiums artistiques? Pour Boal, le théâtre est un médium accessible puisque la matière dans laquelle il est créé est constituante de la vie elle-même. En fait, pour l'auteur, le théâtre n'est pas différent de ce que nous sommes, dans notre existence de

¹² L'image laisserait-elle des traces plus importantes que les mots dans notre attitudes et nos représentations? Certes, l'image a recours à des artifices plus efficaces que les mots pour susciter instantanément une émotion, alors que l'identification, lors de l'écoute d'un conte ou la lecture d'un roman, s'effectue nécessairement dans une certaine durée.

tous les jours. Pour que nos actes soient empreints d'une théâtralité, il suffit d'ajouter à ceux-ci la conscience que nous avons de les faire au moment même où ils sont réalisés. Dans l'introduction de son recueil d'exercices théâtraux, *Jeux pour acteurs et non-acteurs*, il définit de la sorte la particularité du médium théâtral :

*Dans le sens le plus archaïque du terme, le théâtre est la capacité qu'ont les êtres humains – et pas les animaux ! – de s'observer eux-mêmes en action. Les humains sont capables de se voir dans l'acte de voir, capables de penser leurs émotions, d'être émus par leurs pensées. Ils peuvent se voir ici et s'imaginer là-bas ; se voir comme ils sont aujourd'hui et imaginer comment ils seront demain.*¹³

Irrémédiablement lié au réel, le théâtre de Boal ne se conçoit pas comme une simple représentation, une métaphore de ce que serait notre vie. Bien au contraire, il participe à une conscientisation du réel par la dramatisation, dans un espace qui se veut ouvert, de problèmes qui lui sont liés. Par son processus d'autoréflexivité, le théâtre permet une remise en question de notre attitude, de notre interaction avec les autres et nous-mêmes et, par le fait même, une déconstruction des modèles et des représentations qui nous inspirent dans nos actes.

Donc, le théâtre pour Boal s'offre comme lieu d'observation. De même que le scientifique, dans son laboratoire, observe certains phénomènes, le théâtre permet aux acteurs de créer des expérimentations humaines en vue de provoquer certains comportements. Ainsi, ce théâtre se perçoit comme un mode exploratoire, un espace expérimental, et non comme une méthode prédéterminée, constituée d'une série d'étapes. Un exercice présenté par Boal – et qui ouvre précisément la porte à des réactions pour le moins imprévisibles – est celui du *théâtre invisible*. Cet exercice consiste à jouer dans un lieu public une scène préalablement écrite par les acteurs dans le but de susciter la participation du public, qui ignore qu'il s'agit de théâtre.

¹³ Augusto Boal, *Jeux pour acteurs et non-acteurs. Pratique du théâtre de l'opprimé*, Paris, La Découverte & Syros, 1997, p. 8.

Dans son livre *Jeux pour acteurs et non-acteurs*, Boal énumère plusieurs scénarios qui ont été joués dans diverses villes en Europe et en Amérique. Qu'il s'agisse d'une agression sexuelle jouée dans un wagon bondé du métro de Paris, d'une engueulade concernant le prix d'un gigot dans un restaurant de Chaclacayo, au Pérou, ou encore d'une famille attablée au beau milieu d'une rue de Stockholm pour prendre le thé (!), le théâtre invisible fonctionne en dehors des cadres habituels (sans scène, sans décors et sans costumes) et ne s'appuie pas sur un pacte théâtral, puisqu'il n'y a, à proprement dit, ni acteur, ni spectateur. Le jeu, d'abord régi par une prémisse de départ et répété par les acteurs en salle, laisse ensuite place à l'improvisation des gens présents. Les témoins qui assistent à la scène peuvent spontanément intervenir et prendre part, à leur insu, au théâtre invisible. On voit dans quelle mesure ce type de théâtre comporte plusieurs risques, mais en quoi aussi il peut intervenir efficacement dans la conscience des gens en raison du fait qu'ils ignorent que la « scène » à laquelle ils ont participé était programmée :

Le théâtre invisible n'a rien à voir avec le happening ou avec ce qu'on appelle théâtre-guérilla. Car il s'agit dans ces cas-là vraiment de théâtre : la frontière entre acteurs et spectateurs se fortifie aussitôt, ces derniers sont réduits à l'impuissance. Un spectateur est toujours moins qu'un homme ! Le théâtre invisible abolit les rituels : on libère complètement l'énergie théâtrale. L'impact de ce théâtre libre est beaucoup plus violent et plus durable.¹⁴

On pourrait d'ailleurs comparer le *théâtre invisible* au procédé de la *Candid Camera*, élaboré par l'Américain Allen Funt dans les années quarante et cinquante. D'une émission de radio, qui avait pour but de surprendre les réactions, souvent cocasses, de passants confrontés à des situations burlesques, par l'entremise de microphones cachés, la *Candid Camera* a ensuite connu un immense succès en tant qu'émission télévisée. Si les mises en scènes destinées à piéger des inconnus provoquent

¹⁴ Augusto Boal, op.cit, 1996, p. 40.

généralement l'hilarité du public qui regarde par après les images filmées secrètement, il en demeure néanmoins que Funt, bien avant de se considérer comme une sorte d'humoriste, se percevait d'abord et avant tout comme un observateur de la nature humaine. Il a d'ailleurs réuni tout le matériel radiophonique et télévisuel qu'il a accumulé au cours des cinquante dernières années dans une bibliothèque (*Library of Candid Camera recordings and films*) afin que les chercheurs qui le désirent puissent y étudier certains comportements. Car, contrairement au médium théâtral qui ne conserve de ses performances que ce que la mémoire des spectateurs présents peut en garder, celui de la caméra permet de rejoindre un bien plus large public et ce, tout en gardant la trace des expérimentations. Mais là où le *théâtre invisible* de Boal se détache encore plus de la *Candid Camera* est très certainement dans son désir d'agir au niveau du réel et d'influencer le cours des choses, qui va bien au-delà de la simple observations des gens. Comme nous le verrons au cours de ce chapitre, les pratiques du théâtre de l'opprimé, dans leur volonté de générer des répercussions, s'offrent comme contrepoids aux médiums artistiques plus traditionnels, qui n'agissent dans le réel qu'à titre exemplaire et qui ne permettent pas au public d'intervenir autrement.

Le travail théâtral que propose Boal, quand il travaille en salle avec de petits groupes d'acteurs¹⁵, s'oppose directement, dans son approche théorique, à l'acception traditionnelle du concept d'exemplarité. En effet, plutôt que d'imposer un même idéal, global et universel, qui vaudrait pour chaque individu, Boal propose de s'inspirer d'abord de cas particuliers et réels, tels que ceux, par exemple, créés par le *théâtre invisible*, pour en tirer des constats plus généraux. Bien souvent, les groupes d'acteurs avec lesquels travaille le dramaturge n'ont rien de commun avec les

¹⁵ On doit comprendre que, chez Boal, le terme d'acteur ne s'applique pas qu'aux acteurs professionnels, mais bien à l'ensemble des gens qui manifestent le désir de jouer.

modèles véhiculés par le cinéma. Il peut s'agir d'ouvriers péruviens analphabètes, de groupes de femmes, de Noirs américains ou encore d'autres groupes de gens qui ne sont pas nécessairement « opprimés » ou représentatifs d'une minorité quelconque, comme un groupe de Suédois ou d'autres Européens. Ce qui importe, pour Boal, est de développer un dialogue avec le groupe en tenant compte de leurs signifiants. Dans le cadre d'un projet d'alphabétisation¹⁶ au Pérou, pour lequel Boal dirigeait des ateliers de théâtre, on a demandé à un groupe de gens pauvres de photographier ce qui symbolisait selon eux l'oppression. Un enfant, qui avait photographié un clou planté dans un mur, s'est buté à l'incompréhension de Boal et des autres adultes. Or, il s'est avéré que cet image du clou correspondait exactement à l'opinion de tous les autres enfants qui étaient présents. En discutant avec eux, Boal a découvert pourquoi :

La discussion qui suivit éclaircit le mystère. Pour gagner leur vie, vers cinq ou six ans, les enfants de Lima font un travail très simple : ils cirent les chaussures. Comme il n'y a évidemment pas de chaussures à cirer dans leur quartier, ils doivent aller exercer leur métier dans le centre de la ville. Ils emportent leur boîte pleine de leurs instruments de travail. Comme ils ne peuvent pas trimbaler ces boîtes, matin et soir, de chez eux à leur travail, ils doivent louer un clou au mur d'une boutique dont le propriétaire leur prend deux ou trois soles par clou et par nuit. La vue d'un clou exprime leur haine de l'oppression. Il est très probable que la vue d'une couronne, d'Uncle Sam ou de Nixon ne leur ferait aucun effet.¹⁷

Boal demande aussi à ces auteurs de mettre en scène, avec tout le groupe, des situations où, dans leur vie réelle, ils ont pu se sentir « opprimés ». La répétition du vécu dans un contexte théâtral instaure une autre réappropriation de l'événement. Ainsi, une scène qui est simplement racontée n'a pas le même sens, ni le même poids

¹⁶ Ce programme d'alphabétisation, qui s'intitulait en réalité le projet Alfin, avait l'intérêt majeur d'avoir accordé à l'apprentissage de médiums artistiques comme le théâtre, la peinture ou la photographie la même valeur que celle de l'espagnol. Dans ce programme, les participants avaient donc autant de cours où ils apprenaient à écrire que de cours où ils découvraient d'autres langages.

¹⁷ Ibid., p. 18.

qu'une scène qui est jouée. Dans son livre, Boal donne l'exemple d'une jeune fille, en réponse à l'invitation de Boal, confiait au groupe les problèmes qu'elle connaissait avec son fiancé :

Je me souviens d'une session de psychodrame où une jeune fille parlait constamment des problèmes qu'elle disait avoir avec son fiancé, et qui commençaient à peu près invariablement par la même phrase : « Il est venu et il m'a embrassée et donc... » Ses contes commençaient toujours par cette même étreinte et nous comprenions tous qu'ils s'embrassaient, nous comprenions du moins ce que dénote le mot embrasser. Un jour elle nous montra, en les jouant, ce qu'étaient ces rencontres : lui s'approchait, elle croisait les bras sur la poitrine, comme pour se défendre, il l'empoignait et la serrait, elle gardait toujours les poings fermés, pour se défendre. C'était là une connotation très particulière du mot « embrasser ». Nous comprîmes ses problèmes en comprenant son mot.¹⁸

La récréation théâtrale d'une situation particulière permet au groupe de s'approprier l'expérience d'un individu et de faire des parallèles entre les vécus personnels. La reconstitution des scènes permet aux acteurs d'interchanger certains rôles, ce qui donne la possibilité de mieux comprendre les enjeux plus globaux qui entourent ces cas. Boal propose ensuite un travail d'analyse où, à partir de la répétition de certaines scènes, les acteurs en viennent à établir des lois qui relierait les différents cas. Ainsi, on pourrait dire que l'identification à un ou des personnages ne passe plus par un ravissement, une émotion brute où l'attrait visuel de la scène dramatique nous déposent à titre de sujet. Elle est plutôt de l'ordre de l'expérimentation théâtrale et d'une rationalisation :

Notre démarche peut s'expliquer de la façon suivante : quelqu'un nous raconte une expérience personnelle, où il s'est senti opprimé. Ça, c'est son cas particulier. Au lieu d'approfondir, nous essayons, à travers la participation des autres, d'aller du particulier au général, c'est-à-dire, à l'universalité des cas particuliers de la même catégorie.¹⁹

¹⁸ Ibid., p. 31.

¹⁹ Augusto Boal, op. cit., 1997, p. 173.

Ce discours, aux accents terriblement structuralistes, propose néanmoins un premier détachement quant à la notion d'exemplarité. Les nouveaux exemples que la pratique théâtrale de Boal instaure sont tirés à même les expériences des acteurs et sont, au fil des nouveaux contextes de pratique, soumis à un renouvellement expérimental. Le travail se fait à partir de ces exemples qui ne sont pas simplement considérés comme l'illustration d'un précepte plus général. Mis à l'avant-plan, ils deviennent la matière même du travail de l'exercice de compréhension, créent le cadre même dans lequel ils s'inscrivent et posent les jalons d'approches théâtrales qui amèneront le travail exploratoire encore plus loin.

À partir de cette première étape, soit la constitution de situations théâtrales représentatives de la réalité d'un groupe de gens, l'approche théâtrale boalienne pousse un peu plus loin le processus expérimental. Là encore, les situations dramatiques bénéficieront de la participation du groupe dans leur élaboration et leur mise en scène. Les deux pratiques analysées dans les deux prochains paragraphes sont, il me semble, représentatives d'un jeu performatif qui instaure, comme il le sera démontré, une deuxième brisure quant à cette notion d'exemplarité. Ces deux types de pratiques théâtrales, soit le *théâtre-image* et le *théâtre-forum*, doivent – idéalement pour Boal et surtout dans le cas où les acteurs ne sont pas professionnels – être précédés d'exercices de démécanisation qui permettent au sujet théâtral de se réapproprier son corps comme instance perceptive et image pour autrui. Ces exercices de connaissance corporelle, inspirés principalement de Stanislavsky, sont non seulement des exercices préliminaires au travail de l'acteur, qui lui permettront de mieux interpréter son personnage, mais entraînent également un effort de conscientisation dans notre rapport au monde. En se remémorant le goût d'une pomme ou le contact du feu sur sa main, ou encore en se regardant bouger devant un

miroir, l'acteur puise, à même l'expérience de ses propres perceptions, la matière du son jeu théâtral et agit pleinement à titre de sujet.

Une des formes théâtrales qui offrent à l'acteur une plus grande expérimentation du médium est ce que Boal appelle le *théâtre-image*. De façon générale, ce théâtre effectue un travail de déconstruction de certaines représentations par l'intermédiaire d'un jeu strictement corporel où le langage verbal est interdit. Plus concrètement, il s'agit d'une sorte de débat corporel où chaque acteur est invité à sculpter, dans la matière même que lui offre ses congénères, des genres de tableaux qui illustrent son opinion. Boal compare ce geste de l'acteur à celui d'un sculpteur :

On doit utiliser le corps des autres en « sculptant » un ensemble de statues, de manière à mettre en évidence opinions et sensations. Le joueur doit agir avec le corps des autres comme s'il était sculpteur et eux des tas d'argile : il lui faut décider de la position de chacun jusque dans les plus infimes détails de la physiologie.²⁰

Bien sûr, la dynamique de ce genre de débats n'a rien à voir avec celle des joutes orales que l'on connaît, qui requièrent généralement une maîtrise et une rapidité d'élocution. Le langage corporel induit, comme toute image, une pluralité interprétative. Les acteurs doivent donc être attentifs aux signaux des autres et à ceux qu'ils envoient. Pour commencer, un des acteurs est invité à *sculpter* le tableau d'une situation problématique. Le résultat donne des images fixes constituées de corps déployés dans diverses positions. À titre d'exemple, dans son essai, Boal rappelle entre autres une jeune Péruvienne qui constitua une scène particulièrement violente quand on lui demanda d'illustrer comment elle percevait son village : elle recréa une scène de la castration d'un ouvrier qui avait réellement eu lieu dans celui-ci, suite à des révoltes syndicalistes. Ensuite, comme Boal lui demanda de sculpter l'image idéale de son village, la jeune fille reproduisit une image où tous les

²⁰ Augusto Boal, op. cit., 1996, p. 28.

personnages étaient heureux et travaillaient tranquillement. C'est à partir de ce moment, quand l'instigateur de l'image a reproduit une image idéalisée, où le problème en cause est réglé, et qu'il peut montrer aux autres quelles actions ils doivent faire pour passer de l'image *réelle* à celle qui est *idéale*, que les autres acteurs, qui ont participé jusque-là à titre de médium, peuvent intervenir en créant leur propre tableau et en montrant au premier interlocuteur les autres possibilités de parcours et les autres possibilités d'idéaux. La dynamique instaurée par le langage corporel insiste, par sa lenteur d'exécution et de compréhension, sur les transferts entre les images réelles et idéalisées. Car, il ne s'agit pas ici d'énoncer simplement des idées par l'entremise de mots. Il faut laborieusement tenter de faire surgir la puissance significative des corps, trouver par leur manipulation des solutions aux problèmes exprimés. Ce type de débat permet autant de réfléchir aux transformations qui sont possibles que d'amener, si les images sont en mouvement, d'autres solutions en fonction du rythme du jeu :

En Suède encore, on avança le thème de la vieillesse : les jeunes représentèrent des vieillards improductifs, contemplatifs, qui attendaient la mort, qui demandaient qu'on les aide à traverser la rue, et qui gênaient la circulation. Ensuite, quand je priais ces mêmes jeunes d'entrer en contact avec les vieillards qu'ils avaient représentés, tous, au début, se montrèrent en train de donner à manger à un vieux, de l'aider à traverser la rue, de le baigner, etc. Scènes où tous agissaient plus ou moins comme des infirmiers et où les vieillards étaient toujours aussi improductifs et inutiles qu'avant. Je leur ai demandé d'essayer de reprendre cette attitude réelle au ralenti. Lentement, très lentement en réalité, cette attitude se transforma : un, puis deux, puis tous les jeunes se mirent à représenter des vieillards qui s'adonnaient à des activités productives ou créatives, en tous cas pas simplement contemplatives. Par exemple s'occuper d'enfants, lire un livre, peindre un tableau, donner des cours, etc.²¹

Ainsi les représentations mentales que l'on se crée deviennent ici, dans la pratique du *théâtre-image*, une sculpture malléable, au même titre que les corps qui la

²¹ Augusto Boal, op. cit., 1997, p. 27.

symbolisent, que l'on peut transformer en démontrant ses diverses potentialités. Il ne s'agit plus ici d'entretenir un seul idéal, mais d'entrevoir, par une participation du groupe, la pluralité d'agencements possibles qui interviennent dans le processus théâtral.

Contrairement au *théâtre-image*, le deuxième exercice de Boal qui m'intéresse, soit le *théâtre-forum*, se situe dans une pratique beaucoup plus conventionnelle du théâtre. Il met en scène, dans un espace prévu à cet effet, un événement dramatique et fait appel à la parole et au corps des acteurs. Néanmoins, il ressemble au premier exercice dans sa mise à l'avant de diverses possibilités en vue de résoudre un conflit. Dans *Le théâtre de l'opprimé*, Boal raconte une expérience de *théâtre-forum* où une actrice, venant de découvrir que son mari l'avait trompée durant de nombreuses années, décida de mettre en scène son malheur pour mieux évaluer certains comportements et, par le fait même, anticiper certaines réactions. Après avoir joué, devant un groupe – et avec un acteur qui remplaçait bien évidemment son mari – la fameuse scène où elle découvre par l'entremise de lettres la tromperie en question, le public émit des suggestions qui furent expérimentées sur scène. Certains lui conseillèrent de pleurer pour culpabiliser le mari, alors que d'autres lui proposèrent de quitter le nid familial ou encore de mettre son mari à la porte. Pourtant, aucune solution, lorsqu'elle fut jouée, ne convenait à l'actrice ; elle ne voulait pas pleurer pour tenter de toucher un mari résolument insensible, n'avait aucun endroit où aller dans l'éventualité d'un départ et ne pouvait, non plus, assumer les coûts de vivre seule. Le public lui proposa donc de battre son mari avec un bâton à son retour du travail et de lui servir ensuite tendrement son souper comme si rien ne s'était passé. Cette solution fut jouée par l'actrice et ce, « après avoir surmonté les résistances

naturelles de l'acteur qui faisait le mari »²²... Ce qui importe ici n'est pas de savoir si l'actrice, qui préféra cette dernière proposition, put effectivement la reproduire dans le réel. Boal ne spécifie d'ailleurs jamais, suite aux nombreux exemples de *théâtre-forum* qui apparaissent dans ses textes, si les solutions qui ont été choisies ont pu être mises à profit. Ce qui est pertinent dans ce théâtre est sa capacité à démultiplier les possibilités de dénouements en fonction de la participation des gens qui sont présents à l'événement. En effet, comme dans le *théâtre-invisible*, il n'existe pas, dans le *théâtre-forum*, de frontière stable entre les acteurs et le public²³. Toute personne qui veut intervenir dans le cours de l'action présentée n'a qu'à crier « stop » et prendre, momentanément, la place de l'acteur qu'elle convoite. L'intrusion de plusieurs personnes dans la scène confère à ce théâtre un aspect hautement performatif, en vertu de son jeu improvisé :

*Les participants qui interviennent doivent obligatoirement poursuivre les actions physiques des acteurs qu'ils remplacent : il est interdit d'entrer en scène pour seulement parler, parler, parler ; ils doivent accomplir travail et tâches des acteurs qui étaient à leur place. L'activité théâtrale doit se poursuivre sur scène. N'importe qui peut proposer n'importe quoi à condition qu'il le fasse sur scène, en travaillant, en agissant, en accomplissant quelque chose, et pas du fond confortable de son fauteuil.*²⁴

Ainsi peut-on être mieux en mesure d'évaluer le comportement qui nous semble le plus adéquat et de sortir de la passivité à laquelle nous aurions peut-être succombé en reproduisant un geste déjà vu. Boal relate l'exemple d'un homme qui prononçait toujours, en compagnie de ses collègues, de grands discours révolutionnaires. Prenant part à l'exercice, alors que l'on mettait en scène un scénario de grève dans une usine, il fut incapable d'agir et révéla aux autres son incapacité à faire correspondre le geste

²² Ibid., p. 27.

²³ Boal parle d'ailleurs de *spectateur* qui désigner toute personne qui participe, de quelque façon que ce soit, à un événement théâtral.

²⁴ Augusto Boal, op. cit., 1996, p. 32.

à la parole... Boal précise d'ailleurs que le théâtre-forum est un véritable lieu d'expérimentations pour le sujet, dans la mesure où il lui permet d'interpréter un rôle qui n'a peut-être rien à voir avec ce qu'il est ou ce qu'il fait dans la vie (un homme peut très bien jouer le rôle d'une femme et un ouvrier celui du patron). Ce type d'expérimentation, inscrite dans un cadre qui se veut pédagogique, nous ramène à la nature fondamentale du mot *expérience* qui, dans le *Petit Robert*, est directement rattaché au concept de *connaissance* :

1. Le fait d'éprouver qqch., considéré comme un élargissement ou un enrichissement de la connaissance, du savoir, des aptitudes. 2. La pratique que l'on a eue de qqch., considérée comme un enseignement. 3. Ensemble des acquisitions de l'esprit résultant de l'exercice de nos facultés (au contact de la réalité, de la vie). 4. Le fait de provoquer un phénomène dans l'intention de l'étudier (de le confirmer, de l'infirmer, ou d'obtenir des connaissances nouvelles s'y rapportant).²⁵

Le fait d'*avoir l'expérience* de quelque chose ou de *faire l'expérience* de celle-ci induit automatiquement chez le sujet une meilleure compréhension, un savoir concret directement connecté sur la dite chose.

Ainsi, ces deux types de théâtre que sont le *théâtre-image* et le *théâtre-forum* ont principalement deux fonctions : celle de mieux comprendre le réel, c'est-à-dire débattre des implications et des représentations qui le régissent, et anticiper un certain futur, c'est-à-dire prendre connaissance, de l'intérieur, d'événements potentiels en vue de mieux réagir dans le réel. Car, Boal précise bien qu'à l'inverse de la catharsis aristotélicienne qui expiait chez le spectateur toute volonté d'agir de façon authentique, son théâtre insuffle chez celui qui le pratique le désir de répéter les gestes pratiqués dans la réalité. Il appelle ce sentiment *stimulus*, qu'il oppose catégoriquement à la catharsis. Le *stimulus* résulte principalement d'une impression d'inachèvement de la pratique théâtrale qui, plutôt de produire l'*osmose esthétique* du

²⁵ *Le Petit Robert*, Paris, Dictionnaires LE ROBERT, 1988, page 733.

cinéma où le sujet réel délègue son potentiel d'action au sujet fictif, amène l'acteur à vouloir la reproduire :

Si tu agis l'action réelle dans un cadre fictif, c'est une répétition de l'action, ce n'est pas l'action elle-même ; en tant que telle, une action tout de même, mais qui ne te donne pas le sentiment d'en avoir terminé avec l'action réelle. Elle stimule ta volonté de l'accomplir, t'en fait éprouver l'envie.²⁶

Dans son rapport au réel, on peut donc affirmer que le théâtre de l'opprimé vise ici la constitution d'une pratique de l'exemple, générant par l'expérimentation et l'analyse une multiplicité d'actions potentielles et de comportements significatifs, inspirés de cas représentatifs de la vie des acteurs en cause et mis à jour par le jeu théâtral et l'interaction ouverte entre ses diverses instances (acteurs, spectateurs et personnages), afin de redonner au sujet la puissance d'action que le rapport exemplaire du système aristotélicien lui avait enlevée.

L'exemple comme figure d'un *devenir*

Dans son *Théâtre de l'opprimé*, Boal dit la chose suivante à propos des expériences qu'il a réalisées en Amérique latine : « Toutes ces expériences de théâtre populaire n'ont qu'un seul et même but : libérer le spectateur sur qui le théâtre a imprimé des images achevées du monde »²⁷. Cette expression – les *images achevées du monde* – résume bien à elle seule tout ce qui mobilise le combat politique et artistique du dramaturge. Car, c'est bien cela qu'il s'agit de refuser, ces représentations idéalisées du monde et du soi qui constituent, malheureusement pour Boal, notre cadre référentiel et nous empêchent de nous révolter. Par la dynamique performative de son théâtre, Boal met en œuvre une pratique renouvelée de l'exemple qui n'a plus rien à voir avec la notion d'exemplarité, tirée de l'*exemplum*. L'exemple

²⁶ Augusto Boal, op. cit., 1996, p. 186.

²⁷ Ibid., p. 47.

incarne plutôt ici une possibilité, une tentative de geste qui ignore sa véritable valeur en tant que modèle, mais qui se suffit en tant que projection d'une potentialité, en tant qu'effort pour illustrer ce quelque chose qui sera peut-être l'idéal à suivre.

Quand on prend un certain recul, on aperçoit le paradigme théorique qui fonde la pratique théâtrale boalienne : celui de l'*exemplaire* et de l'*expérimental*. Ces deux termes caractériseraient chez Boal deux sortes de parcours plus ou moins opposés. Bien sûr, comme il a été démontré jusqu'ici, l'exemplaire serait connoté négativement, voire dogmatique et totalitaire, contrairement à ce que l'on pourrait appeler un réflexe expérimental que Boal veut cultiver dans le cadre de ses exercices. Pour résumer ces deux parcours, on pourrait dire que l'exemplaire caractérise ce qui, constitué par une instance extérieure au sujet, s'imposerait à lui comme illustration d'un idéal. L'art exemplaire, à ce titre, serait généralement voué à la glorification ou au maintien d'un pouvoir ou d'une valeur quelconque en place. Plus profondément encore, l'exemplaire serait unidirectionnel, dans la mesure où il nous indique une voie unique en vue d'obtenir quelque chose et qu'il induit aussi une direction fixe à ce mouvement (c'est un individu, ou plusieurs peu importe, qui aspire à ressembler à un modèle). Représentatif d'un idéal, ce modèle serait donc nécessairement achevé et ne pourrait plus s'inscrire dans une transformation. La répétition de l'*exemplum* renforcerait son influence sur son récepteur, mais n'entraînerait aucun changement dans sa constitution. Le *Petit Robert* nous rappelle ainsi les synonymes (souvent connotés moralement) qui y sont rattachés : *bon, édifiant, parfait, représentatif, typique*. L'exemplaire illustrerait une finalité en soi, un but à atteindre.

L'expérimental, quant à lui, et tel qu'il est sous-entendu dans le propos de Boal, serait différent. Il s'offrirait comme un essai ou une tentative et ne viserait ni la glorification d'une chose, ni la totalisation de celle-ci dans sa représentation. Il

tendrait à une performance et à une spontanéité dans son geste. Sa concrétisation, contrairement à l'exemplaire qui se réaliserait dans la répétition d'un même, connaîtrait un renouvellement à chaque fois qu'elle se reproduirait. D'abord tourné vers l'expérimentation d'une chose, il serait intrinsèquement ouvert à une pluralité interprétative en ne prétendant pas nécessairement signifier qu'une seule chose. Il ne posséderait pas de finalité comme telle, n'aspirait pas à une quelconque répercussion, hormis celle de se réaliser tout simplement. Il se suffirait donc à lui-même, n'existant que par ce geste, cette tentative. On comprend donc que l'expression *se donner en exemple*, qui suggère de se présenter comme potentialisation d'un idéal, ne pourrait convenir au travail de Boal qu'en s'affublant d'un *s* supplémentaire. *Se donner en exemples*, dans le cadre expérimental d'une multiplicité de potentialités qui se nourriront les unes les autres, qui n'existeraient que parce qu'elles ne se donneraient qu'en grappes, sans prétendre, au moment où elles se jetteraient au devant, avoir plus de valeur qu'une autre.

Dans son livre, Boal insiste d'ailleurs beaucoup sur un verbe, celui d'*ensayar*, essayer, ouvrir le plus de voies possibles pour élargir au maximum le champ d'action : « Il faut donner au spectateur la possibilité même d'essayer les actions révolutionnaires ; en espagnol *ensayar*, répéter, tester, vérifier avant l'action vraie, la fiction avant la réalité. »²⁸. L'expérimentation de ces voies est privilégiée par-dessus tout, à un point tel que Boal en arrive à minimiser l'importance qu'elle ait ou non des répercussions dans le réel, l'espace théâtral représentant bien souvent le seul lieu où le sujet peut agir pleinement et qui peut venir suppléer la réalité même : « Le spectateur libéré, retrouvant son intégralité humaine, se lance dans l'action. Peu

²⁸Augusto Boal, op. cit., 1996, p. 185.

importe qu'elle soit fictive : l'important c'est qu'elle est action. »²⁹. Ainsi l'acte de *faire faire*, qui est implicite à la notion plus traditionnelle de l'exemple et conséquent à un *faire croire* ne trouve plus sa place. Il s'agit plutôt ici d'un *faire* et d'un *voir* qui se retrouvent complémentaires et simultanés dans le geste théâtral. Le jeu théâtral chez Boal est foncièrement un acte d'autoréflexivité dans la mesure où l'acteur, même quand il incarne un rôle qui ne lui ressemble pas du tout, projette un acte référentiel plutôt qu'un référent. Plus que le personnage en question, c'est d'abord l'acte de se représenter sur scène qui a une valeur à ses yeux et c'est en conservant toujours, malgré le personnage, son propre regard en tant que sujet qu'il met de l'avant un geste. Voilà pourquoi également il me fut permis, un peu plus tôt dans le texte, d'utiliser l'expression *se donner en exemples* plutôt que simplement *donner des exemples*. En projetant de l'avant plusieurs actions potentielles, l'acteur projette aussi, au devant de lui-même, plusieurs incarnations potentielles de lui-même.

Par cette approche théâtrale qui, grâce à l'expérimentation, remet en cause certains schèmes de comportement en proposant d'autres hypothèses, on peut dire que le processus enclenche, pour le sujet qui la pratique, un cheminement très différent à celui d'un parcours exemplaire. Car, à partir d'une approche déconstructiviste de ces modèles où le sujet démultiplie les potentialités qu'il contenait en lui, ce dernier accède, par cette pratique théâtrale, à une transformation permanente, la possibilité de toujours se dédoubler et ainsi s'éloigner des cadres fixes qui le définissaient. Le parcours exemplaire a, quant à lui, un résultat inverse puisqu'il s'agit de forcer la nature du sujet en l'amenant le plus possible à coïncider à un modèle. On comprend vite en quoi ce nouveau parcours peut être rapproché à la notion de *devenir* deleuzien. Boal n'y fait jamais référence, mais il est clair que le lien témoigne d'un étroite

²⁹ Ibid., p. 15.

corrélation. Dans *Dialogues* de Gilles Deleuze et Claire Parnet, il apparaît clairement un refus analogue du modèle comme point de départ et d'arrivée dans un trajet qui se voudrait univoque : « Devenir, ce n'est jamais imiter, ni faire comme, ni se conformer à un modèle, fût-il de justice ou de vérité. Il n'y a pas un terme dont on part, ni un auquel on arrive ou auquel on doit arriver. »³⁰. Il est d'autant plus intéressant de voir, à la suite de cette affirmation, quelle place peuvent occuper, dans la vie de Deleuze lui-même, des prédécesseurs philosophes comme Sartre :

*Et Sartre n'a jamais cessé d'être ça, non pas un modèle, une méthode ou un exemple, mais un peu d'air pur, un courant d'air même quand il venait du Flore, un intellectuel qui changeait singulièrement la situation de l'intellectuel. C'est stupide de se demander si Sartre est le début ou la fin de quelque chose. Comme toutes les choses et les gens créateurs, il est au milieu, il pousse par le milieu.*³¹

D'une certaine manière, on peut dire que Deleuze refuserait la chaîne d'exemples de Foucault évoquée dans l'introduction. Il refuserait de participer à ce parcours trop linéaire. Il refuserait d'incarner celui qui, ayant d'abord eu des modèles, des gens qui lui ont montré la voie et lui ont fourni l'inspiration du geste, indiquerait la route à suivre à son tour et serait reconnu comme modèle par et pour les autres. Car, se reconnaître des modèles, c'est s'inscrire dans une filiation. Se créer des racines, inévitablement.

Les exemples qui surgissent au gré du jeu exploratoire chez Boal doivent donc être perçus ainsi, à la manière de Sartre qui *pousse par le milieu*. Ce sont des potentialités d'un geste, d'un possible, qui peuvent surprendre le parcours théâtral. Ils ne se présentent pas comme une finalité à adopter par tous, un geste à reproduire absolument, mais se proposent, plus spontanément et activement, dans le but d'ouvrir des cadres représentationnels. Ils bouleversent aussi le médium qui leur donne vie, car

³⁰ Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1996, p. 8.

³¹ Ibid., p. 19.

le théâtre, à l'instar de l'acteur (ou pour reprendre le terme de Boal, du *spectacteur*) qui est amené à démultiplier ses actions en tant que sujet au moment même où celles-ci leur paraissent appropriées, est lui aussi affublé d'un caractère performatif. N'ayant pas de parcours prédéterminé, ce type de théâtre se réalise au moment même de son élocution. Cette performativité affuble à la pratique un aspect d'inachèvement. Selon Boal, cet inachèvement est le principal moteur de la participation des gens. Le fait que le scénario ne soit pas écrit à l'avance et que la pièce ne soit pas uniquement vouée à la représentation fermée d'une chose, mais à la réalisation, au moment même où la pièce a lieu, d'un *dire* et d'un *faire* simultanés, entraîne la pièce dans un mouvement imprévisible :

Certains autres théâtres ont pour ambition de montrer la réalité, l'interpréter, changer la conscience du spectateur ou lui en donner une, une conscience. Mais toujours partant d'une vision close du monde. Ce schéma, théâtre invisible-théâtre-forum va dans une autre direction : la transformation du spectateur en protagoniste de la scène dramatique. Cette transformation n'aboutit jamais au théâtre écrit.³²

Et c'est justement ce théâtre écrit - que Boal associe au théâtre classique, généralement représenté sur une scène élisabéthaine - qui est refusé comme modèle du genre de la même façon, comme nous le verrons bientôt, que le narrateur de *L'évanouissement* refuse de s'identifier au modèle du roman classique. Ce rejet s'explique dans la mesure où ce type de théâtre fonctionne sur un registre qui se veut exemplaire. Présentant un récit achevé, qui relègue le spectateur à un rôle passif et qui ne peut, par cela, que se réaliser que dans une répétition du même en dépit du style choisi, le théâtre classique n'utilise pas pleinement les ressources qui le constituent, se situe dans un parcours trop linéaire.

³² Augusto Boal, op. cit., 1996, p. 192.

S'il s'agit de combattre les *images achevées du monde*, on peut aussi maintenant encore mieux comprendre pourquoi le cinéma, encore plus que le théâtre, est un genre particulièrement représentatif de ce que pourrait être un médium exemplaire, c'est-à-dire capable, par son unique monstration, d'induire un comportement. Contrairement au théâtre, qui peut, à chaque fois qu'il s'exécute, connaître un renouvellement qui constitue toujours un événement, le cinéma constitue déjà une trace, le déterminisme absolu d'un cheminement. Il est intéressant de remarquer à cet effet que si Boal est capable de prévoir ce que sera le théâtre postrévolutionnaire, il demeure étrangement silencieux en ce qui a trait à l'avenir du cinéma...³³ Pour donner suite à ce qui a été observé, penchons-nous maintenant sur ce que pourrait donner une pratique renouvelée de l'exemple dans une autre trace, celle de l'écriture.

³³ Il se dégage du propos de Boal un réel malaise par rapport au cinéma auquel il attribue un pouvoir considérable et dont il semble incapable de voir sous aucun aspect positif.

Chapitre 2

L'évanouissement de Jorge Semprún :
analyse d'une deuxième tentative, celle d'un *dire*

L'évanouissement de Jorge Semprún : analyse d'une deuxième tentative, celle d'un dire

Le personnage de Manuel, héros - s'il est permis de le dire ainsi - du récit de *L'évanouissement* de Jorge Semprún, publié en 1967, connaît lui aussi une rupture avec les modèles qui l'animaient par le passé. Mais contrairement à Augusto Boal, la cassure que représente Semprún n'est pas volontaire et résulte plutôt d'un accident. Manuel, militant clandestin revenu du camps de Buchenwald trois mois plus tôt, tombe d'un train faisant la liaison entre Persan et Beaumont. Évanoui, l'oreille déchirée, Manuel se réveille quelques instants plus tard, dans la pharmacie de Gros-Noyer-Saint-Prix, située juste à côté de la gare. La chute, dont les causes demeurent inexplicables pour Manuel, se résume pour tous les autres personnages à une tentative de suicide. Suite à cet événement, qui révèle un nouveau rapport au monde où Manuel vit une profonde solitude, ce dernier connaît d'autres expériences qui mettent à jour une incapacité nouvelle à s'engager dans l'action et à *faire sens* avec le monde qui l'entoure. Dans un récit complexe, où la temporalité est souvent désarticulée par un enchevêtrement des trames dramatique et mémorielle et où la conscience de Manuel se confond à la voix d'un narrateur, le personnage se trouve déchiré entre les gestes qu'il voudrait bien commettre et l'angoisse indescriptible qui le paralyse. Il voudrait bien continuer à être le militant engagé qu'il était et demeure aux yeux des autres, mais les événements ne lui permettent désormais plus de correspondre à l'image de lui-même que les autres lui renvoient et surtout, l'empêchent de coïncider à ses propres représentations. Aussi, à travers les expériences de l'évanouissement, de la torture et de la mort qui amènent une transformation des flux langagier et sensoriel, nous verrons que le personnage-narrateur met en scène, par le contenu et la forme de son récit, son impossibilité à *se donner en exemple*, c'est-à-dire se

représenter comme illustration d'une réalité plus générale, comme potentialisation d'un idéal et comme monstration. Paradoxalement, le personnage-narrateur arrive cependant, par la particularité formelle de son récit dans sa mise en représentation de l'expérience, à transmettre celle-ci et à la soumettre comme intervention dans le monde, à *faire des exemples* autrement. Le récit met en scène des reprises de la narration qui, si elles sont conscientes de leurs limites représentationnelles, sont néanmoins déterminées à esquisser une parole. Si la pratique théâtrale d'Augusto Boal personnifiait dans ma précédente analyse la tentative d'un *geste* afin de se libérer de l'emprise d'anciens schèmes représentationnels, je crois que l'écriture de Semprún exprime, quant à elle, la tentative d'un *dire*, cette fois-ci plus tragique.

Un monde évanoui

L'évanouissement n'est pas que le titre du récit de Semprún. Il constitue l'événement central du récit qui affecte irrémédiablement le parcours de Manuel. Car, sous l'évanouissement, c'est l'expérience des camps qui est sous-entendue. Ce qui se refuse à tout cadre de compréhension, ce dans quoi plus rien ne fait sens. Il importe de bien le comprendre, car c'est cette expérience qui explique pourquoi Manuel ne peut plus souscrire naïvement aux représentations idéalisées de lui-même en tant que militant et écrivain. Cette expérience, dont l'évanouissement est le symbole et qui aura plusieurs conséquences, provoque chez ce dernier une véritable prise de conscience qui, selon moi, va bien au-delà de ce que Françoise Nicoladzé suggère très brièvement, dans son essai, intitulé *La deuxième vie de Jorge Semprun : une écriture tressée aux spirales de l'histoire*, à savoir que l'évanouissement serait une expérience qui nous ramènerait à la mort de la mère de Semprún lui-même et qui nous rappellerait la sortie du train dans le

camp de concentration¹, telle qu'elle est évoquée dans le roman de *L'Écriture ou la vie*. Si le parallèle de Nicoladzé entre l'évanouissement et l'expérience concentrationnaire m'apparaît important et indiscutable, il me semble néanmoins qu'il faudrait creuser un peu les choses pour être en mesure d'enrichir le lien qui réunit ces deux événements. En effet, l'expérience de l'évanouissement, qui ouvre et ferme le récit, a une signification autrement plus profonde pour celui-ci. Commotion du corps et de l'esprit, les plaies que l'évanouissement impose à Manuel ne sont pas que d'ordre physique. Elles sont aussi, dans une large mesure, métaphysiques. Tout juste après la perte de conscience, lors de son réveil, Manuel vit ce qui semble être une expérience extatique de pure adéquation au monde. Le narrateur précise bien que Manuel n'est plus alors qu'un regard qui aurait directement accès à la matérialité du monde. Réinvesti dans le réel à titre de pure perception, Manuel connaît une expérience prélinguistique, où les objets, la matérialité du monde, ne sont plus pris en charge par le langage. Des images lui envahissent l'esprit, celles de la neige et du lilas, auxquelles il n'arrive pas (au début) à apporter un sens. Ainsi, il éprouve un sentiment de totale adéquation au monde, purifié de toute conscience langagière, qui évacue jusqu'à l'expérience même de sa subjectivité². Manuel n'est pas celui qui regarde de l'extérieur les objets qui s'offrent à lui, mais participe, de l'intérieur, au surgissement même de ceux-ci : « Ainsi, tout à coup, il y a eu des objets devant son regard. Il n'y avait jamais rien eu avant, il n'y aurait rien eu après. Il y avait simplement des objets et il y avait son regard, se justifiant mutuellement, dans un éblouissement instantané. »³. Le réveil qui suit l'évanouissement et l'introduit dans un rapport

¹ Françoise Nicoladzé, *La deuxième vie de Jorge Semprun : une écriture tressée aux spirales de l'histoire*, Castelnau-le-Lez, Climats, 1997, p. 84-85.

² Voilà pourquoi, quelques minutes plus tard, au moment où il réintègre une conscience langagière, Manuel peut « revenir » à lui et se demander : « Qui suis-je ? » (p.17).

³ Jorge Semprun, *L'évanouissement*, Paris, Gallimard, 1967, p. 11-12.

extraordinaire au monde, souligne et remet en cause l'effectivité représentative du langage dans sa relation au réel :

Il y avait des objets, non encore nommés, et peut-être innommables, dont le sens, la fonction, n'étaient même pas obscurs, même pas opaques, mais tout simplement inexistants, dont toute la réalité tenait dans leur forme, aisément différenciable, et dans leur couleur distincte.⁴

À cette émotion particulière, répond, dans l'écriture, le besoin de s'attarder à la matérialité des objets. Devant la seringue du pharmacien, le narrateur précise bien que Manuel n'a perçu que « le mouvement d'un objet oblong, transparent, se terminant par une pointe plus fine, plus aiguë, d'une luminosité différente. » (p.12). Cet aspect visuel de l'écriture où le narrateur s'attarde à nous décrire des objets dans leur forme, leur couleur et l'espace qu'ils occupent se retrouvent à de nombreux endroits dans le récit. Il investit le texte d'un caractère cinématographique et confirme la puissance illustrative de l'image pour rendre l'indicible.

Mais cette expérience va encore plus loin. Car, si l'évanouissement impose à la conscience de Manuel une brisure du flux langagier, il agit au niveau de l'expérience sensorielle. La distance qu'impliquait le langage étant brisée, la sensation réinvestit le personnage. La douleur que Manuel ressent à son réveil n'est pas une donnée séparée de lui-même, quelque chose qu'il devrait subir comme une agression. Le narrateur parle d'une douleur « qui fait partie de sa propre certitude d'exister » (p. 97) et qui participe de son sentiment d'adéquation au réel. Ses perceptions sensorielles le réinjectent d'ailleurs parfois si intimement dans le réel que Manuel se demande même, étendu sur la banquette de la voiture du docteur, prêt à se rendre à la clinique, si la rugosité qu'il ressent ne proviendrait-elle pas de sa propre main ou du tissu laineux de la banquette qu'il

⁴ Ibid., p.12.

est en train de toucher (p. 105). L'expérience de la douleur suite à l'évanouissement est cependant bien différente de celle éprouvée lors de séances de torture que Manuel se remémore sporadiquement au fil du récit. Plutôt que de l'amener à se sentir vivant et le réinjecter dans le présent de l'expérience, la douleur de la torture est quelque chose de complètement écartée par Manuel. Elle est vécue de façon tout aussi anormale que lors de l'évanouissement, mais dans un rapport contraire. Contrairement au moment d'extase, la souffrance extrême qui habite Manuel lors de ces moments l'amène à la rendre étrangère, à imaginer que ce n'est pas son corps qui a mal, mais bien les objets avec lesquels on le frappe, l'empêchant ainsi de participer pleinement du monde : « Ce n'était pas son corps qui souffrait, il y a deux ans, dans ses recoins les plus profonds, c'étaient cette matraque, ce nerf de bœuf, cette corde, cette botte, ce coup de poing américain, cette baignoire, cet arbre dans le jardin qui devenaient douloureux. » (p. 97). Mises en parallèle, ces deux expériences de la douleur révèlent, dans un cas comme l'autre, le sentiment d'adéquation (ou d'inadéquation) de Manuel au réel et montrent le rapport extraordinaire qui peut les lier.

Cette distance entre le monde et lui-même - qui apparaît dans les scènes de torture et qui contraste résolument avec la plénitude de l'évanouissement - se retrouve à plusieurs autres moments dans le récit. Celui-ci met en scène un personnage transformé, incapable d'agir à titre de sujet. Ce sentiment se répercute d'abord au niveau de son corps, que le narrateur compare à une entité divisée, séparée de la conscience du personnage. Mais, plus profondément encore, le résistant de la Deuxième Guerre mondiale et membre du Parti communiste qu'est Manuel se trouve désormais incapable de s'engager dans le réel, en l'occurrence dans l'action clandestine, et à incarner le Manuel reconnu par ses proches. Que l'on pense à son voyage clandestin (et raté) en Espagne ou encore au meurtre du jeune Allemand qui chantait la *Paloma*, l'action qui est engagée dans le récit se

révèle ou bien inopérante ou bien mal interprétée par ses entourage. Lorsque Manuel tue finalement le jeune Allemand, chantant à tue-tête devant la beauté toute silencieuse de cet après-midi ensoleillé, que Hans et lui observaient, bouche bée, depuis plusieurs minutes déjà, Hans est loin d'approuver le geste qu'il avait pourtant encouragé. « Dans le dos, c'est encore plus dégueulasse. », lui dit-il, quand Manuel vient de tirer sur le soldat. Le seul moment du récit où Manuel arrive à s'engager avec succès dans le réel, à être le *simple exécutant d'une réalité objective, le rouage d'une nécessité naturelle* (p. 84), est lorsqu'il fantasme le meurtre de la femme de Prunier, une traîtresse qui aurait collaboré avec les Allemands. Or, cette scène reste imaginaire et ne se réalise pas sur le plan dramatique. Cette incapacité à incarner les représentations idéalisées de lui-même est d'autant plus tragique que Manuel, au cours des événements, ne reconnaît plus lui aussi en ses proches ce qu'il admirait en eux. Devant la mort de son ami Hans, Manuel est confronté à la décevante humanité de celui-ci. Hans, dont on retrouve les lettres qu'il avait écrit en secret à une femme, se révèle tout à coup sous un nouveau jour, ne correspondant plus à cet homme que Michel et lui croyaient connaître. Le choc est si grand que Manuel remet en cause l'existence même de son ami, qui n'aurait été finalement qu'une sorte de fantasme qui incarnerait en une seule personne toute les qualités auxquelles il aspirait :

*Nous aurions inventé Hans, comme l'image de nous-mêmes, la plus pure, la plus proche de nos rêves. Il aurait été Allemand, parce que nous étions internationalistes : dans chaque soldat allemand abattu en embuscade, nous ne visions pas l'étranger, mais l'essence la plus meurtrière, et la plus éclatante, de nos propres bourgeoisies, c'est-à-dire, des rapports sociaux que nous voulions changer, chez nous-mêmes. Il aurait été Juif, parce que nous voulions liquider toute oppression, et que le Juif était, même passif, résigné même, la figure intolérable de l'opprimé. Il aurait eu vingt ans, parce que nous les avions, comme ces autres gens qui nous aidaient à vivre, qui nous faisaient battre le coeur, qui remuaient des idées neuves, et qui s'appelaient Hölderlin, ou Heinrich Heine, ou Marx. Avions-nous inventé Hans?*⁵

⁵ Ibid., p. 169-170.

Non seulement Manuel ne peut-il plus agir en fonction de représentations exemplaires, incarner le militant qu'il voudrait être, le *Hans* en lui qu'il est maintenant capable de reconnaître, mais il manifeste aussi un décalage dans ses rapports avec les autres personnages.

Ainsi, la chute sur laquelle s'ouvre le récit devient matière à la mésinterprétation des autres personnages. Ceux-ci, à l'instigation de Mme Robbe, refusent de voir en la chute de Manuel un simple accident. Le docteur qui le soigne l'avertit d'ailleurs de la médisance de la vieille dame :

- Il faudrait faire taire Mme Robbe, dit-il.

Le docteur le regarde.

- Mme Robbe?

Il fait un geste vers la porte de l'autre pièce.

- Cette voix, c'est énervant. Vous ne connaissez pas Mme Robbe?

Le docteur sourit, il hoche la tête.

- Mais si, dit le docteur. L'épicière, tout le monde la connaît. C'est elle qui fait courir le bruit que vous auriez voulu vous suicider.

(...) Elle racontait que vous êtes revenu d'Allemagne avec une maladie incurable, et voilà pourquoi.⁶

Cette volonté, chez les autres personnages, d'éclaircir la chute de Manuel révèle leur désir de voir en ce dernier un héros tragique, anéanti par son expérience concentrationnaire. Or, ce n'est pas dans cette optique que Manuel entrevoit sa chute, qui pour lui ne serait que le fruit d'un simple évanouissement, bien qu'il soit incapable de l'expliquer de manière sûre à l'ambulancier qui le ramène à l'appartement de sa famille (« - Le train était bondé, j'étais sur la plate-forme, j'ai dû m'évanouir et tomber sur la voie, c'est tout. »).

Revenu de l'illusion de ses propres modèles, n'arrivant plus à incarner naïvement ce que les autres attendent de lui, c'est-à-dire agir à titre de « survivant des camps », Manuel ne peut témoigner de son expérience concentrationnaire. Interrogé par le docteur, celui-ci évacue rapidement toute autre tentative d'en savoir un peu plus : « - Vous revenez d'Allemagne? dit le docteur. - C'est vieux

⁶ Ibid., p. 50.

déjà. - Vieux? Le docteur le regarde étonné. - Trois mois déjà, dit-il. » (p.48). Quand un couple de personnes âgées lui repose la même question un peu plus tard dans le récit, alors qu'il se trouve aux côtés de Laurence en pleine rue, Manuel se montre cette fois-ci plus cinglant : « - Pardon, monsieur? Je me tourne vers lui, et je connais la suite, et ça m'emmerde prodigieusement. - Vous revenez d'Allemagne? dit-il. Je les regarde, ils sont anxieux, désemparés peut-être. - Non, leur dis-je. Je reviens de Lamarck-Caulaincourt. » (p. 130). Dans une longue tirade où le narrateur laisse entendre qu'il est fatigué de répondre à ce genre de questions, de voir en ces inconnus le même banal espoir de voir revenir leurs proches emprisonnés, celui-ci finit par admettre, par un retournement du propos, qu'il ne peut que faiblir devant leur désespacement, rassurer ces gens qui attendent, leur dire qu'ils ne seront plus seuls, ne pouvant lui-même lever le voile qui masque la dure réalité. Cette impuissance laisse place à un profond désabusement où le mot *dégueulasse* vient encore se faire entendre :

Les premières fois, vous faiblissez, vous dites qu'à bien y réfléchir, peut-être, en effet, ce type qui était au Block 34, en effet, ça lui ressemble vaguement, oui, il allait bien, il avait un peu maigri, bien sûr, il reviendra, pourquoi ne reviendrait-il pas, d'ailleurs, puisque vous êtes là? Pourquoi serait-il mort, tout bêtement, puisque vous-même, qui leur parlez, avez survécu? Vous faiblissez, vous leur donnez quelques bribes de cette vie d'ailleurs, vous leur dites que les gars du Block 34 n'ont pas disparu sur les routes, lors de l'évacuation du camp, qu'ils étaient là, quand les Américains sont arrivés, et ils vous croient, ils ne mettraient pas une seconde en doute vos paroles, et ils vous remercient, tout tremblants, et vous avez honte, c'est dégueulasse.⁷

S'il se montre capable, dans ce cas-ci, de jouer le jeu et de répondre ce que les autres attendent de lui, ce n'est pas sans s'imposer une forme de violence et un profond dégoût de lui-même. Ainsi, transformé par l'expérience de l'évanouissement, marqué par la rupture du cours normal des flux langagier et sensoriel, Manuel ne peut s'investir adéquatement dans le monde, à la fois à titre

⁷ Ibid., p. 131.

de sujet et de figure exemplaire. Il ne s'inspire que dégoût et découragement, et c'est en cela que réside son drame.

Dire l'évanouissement

Mais revenons à l'évanouissement. Car, si celui-ci vient révéler l'inadéquation entre le signe et son référent, il retourne, en arrière-plan, la question du *dire* au récit comme tel. Ce retournement est majeur puisqu'il provoque, chez le personnage de Manuel et le narrateur, une incapacité supplémentaire à ne pouvoir correspondre à un autre de leurs modèles, à ne pouvoir agir à titre d'écrivain et de témoin. Car en effet, comment narre-t-on un évanouissement? Comment narre-t-on l'extraordinaire à partir du langage? Le présent propos, qui nous amènera à comprendre comment Manuel et le narrateur ne peuvent plus, encore une fois, correspondre à certains modèles, semblera peut-être long. Néanmoins, l'analyse qui le constitue nous fera voir comment, contrairement à Boal dans son essai, le fait de perdre leurs modèles, pour Manuel et le narrateur, entraîne une fois de plus un sentiment d'impuissance et d'inaction.

Tout juste après son expérience du réveil de l'évanouissement, Manuel exprime brièvement le désir de tout raconter :

Il souhaite tout à coup que quelqu'un vienne, à qui parler, à qui raconter, dans le détail, comme on raconte des événements qui vous ont profondément marqué et que l'on revit, en les racontant lentement, minutieusement, quelqu'un à qui décrire cette impression de ne vivre que par le regard (...).⁸

Cette intention de *dire* se répercute à un autre niveau du récit, celui du narrateur, qui rejoint fréquemment sa voix à celle de son personnage en manifestant des intentions similaires. De la même façon que Manuel se sent décalé par rapport au monde, qu'il se trouve incapable de s'engager pleinement dans l'action, le narrateur manifeste le même décalage par rapport à son récit. Celui-ci exprime,

⁸ Ibid., p. 10-11.

par l'intermédiaire d'une trame métadiscursive à travers laquelle le narrateur peut, à son aise, dépasser le cadre dramatique et anticiper des événements de la vie de Manuel, l'irréductibilité de la vie au langage et l'impossibilité pour le récit de totaliser une expérience. Au milieu du récit, lorsque Manuel se rend dans un hôtel à Ascona et qu'il fait lui-même plusieurs constats sur sa vie, le narrateur émet ses propres considérations :

(...) je suis obligé de constater que la vie de Manuel - sa vie : il est licite d'en parler ainsi, puisqu'il est mort - sa vie ne m'apparaît pas, nulle vie peut-être, comme ce qu'elles ont l'air d'être, quand on en parle à la légère, dans la routine d'un langage qui se laisse aller, comme du mouvement, le cours d'un fleuve (et jamais tu ne baigneras dans la même eau !), de la durée gélatineuse, fluide, poisseuse, du sable entre vos doigts, le reflet des saisons, une masse qui bouge, qui avance, se brûlant elle-même, lave des années, mort voyageuse.⁹

Le narrateur déplore son incapacité à raconter la vie de Manuel, qu'il voudrait représenter dans ses *immobilités* (« Sa vie m'apparaît au contraire comme une longue suite d'immobilités successives, séparées par de grands espaces vides, du néant confus (...) » (p.124). Ces *immobilités* caractérisent précisément ce qui lui échappe, cet indicible qui ne peut se restreindre à l'action dramatique. Ce sentiment de décalage, qui empêche le narrateur d'assumer entièrement une prise de parole, quitte parfois la sphère métadiscursive pour se concrétiser sur le plan dramatique. À Ascona, par exemple, le narrateur, qui observe minutieusement Manuel, assis devant une tasse de café, recule de quelques pas en prenant bien soin de ne pas déranger son personnage :

Lui, vingt ans, maigre, avec des cheveux drus dans tous les sens, reste seul. Il ne regarde même plus le lac, il tourne lentement, machinalement, une cuiller dans la tasse à café. On pourrait saisir cette minute d'inattention pour s'éloigner de lui, silencieusement. On pourrait s'écarter de six pas, d'abord, d'un mouvement furtif, il ne remarquerait rien, je parie. Il serait encore, à cette distance, bien visible, penché sur sa tasse de café, y remuant interminablement la cuiller. Maigre, avec une ombre dans les yeux, au soleil d'Ascona. Devant lui, la table de café et un espace minuscule du quai ; dalles

⁹ Ibid., p. 123-124.

*de pierre bistre. On pourrait bouger les yeux, de droite et de gauche, autour de cette figure d'homme penchée sur le bois clair, verni, de la table du café.*¹⁰

Partageant l'espace matériel de son personnage, le narrateur profite de cette proximité pour mieux la décrire. Ces descriptions détaillées, attardées sur les objets qui entourent Manuel et la place qu'ils occupent dans l'espace physique, ne sont pas sans rappeler les descriptions du début du récit, alors que Manuel venait tout juste de se réveiller. Néanmoins, il ne s'agit pas ici du même regard. Celui-ci s'attarde à la matérialité dans le but de nous rappeler un point de vue subjectif, que le narrateur participe de son récit.

De la même façon que le narrateur déplore la résistance de l'événement au dire, Manuel aussi émet d'autres réserves à propos du roman qu'il essaie lui-même d'écrire. À Michel qui lui dit qu'il devrait partir, aller dans un endroit plus calme pour terminer son roman, Manuel est catégorique :

*Je ne vais pas finir mon bouquin, voilà pourquoi j'avais dit non. Ça bouge trop, dans ce roman que j'essayais d'écrire. Ça va, ça vient, d'Espagne en Allemagne, des maquis de la forêt d'Othe aux appartements où nous dansions avec des jeunes filles blondes. Ça cavale, c'est épique, on meurt, il y a des scènes, des moments privilégiés, pathétiques. C'est bourré de héros, ce roman.*¹¹

Déploquant le caractère épique de son roman, le personnage se frustre contre sa propre image dans le récit. Autant le fait-il à titre d'acteur dans le récit, autant le fait-il à titre d'écrivain. À Jean-Marie qui lui propose d'écrire sur ce qu'il a vécu, Manuel évacue la question avec dérision :

*- Tu pourras écrire, disait Jean-Marie.
Et lui : - Pourquoi supposes-tu que j'aie besoin d'écrire?
Jean-Marie avait un regard précis, sur lui, une seconde.
- Justement, disait Jean-Marie, je ne suppose pas que tu en aies besoin, envie, simplement.
Lui, il sifflotait. (...)
- Envie, besoin, si tu t'exprimais mieux? disait-il.*

¹⁰ Ibid., p. 122-123.

¹¹ Ibid., p. 174.

- *Envie de tout dire, tout raconter, témoigner. Une grande fresque. En fonction d'une idée préconçue de la littérature, de son rôle. Mais c'est tout simple, disait Jean-Marie.*

Lui, il hochait la tête.

- *Alors, je vais t'épater, disait-il. J'ai envie d'écrire L'Age d'homme.*

Et Jean-Marie, immobile : - Ça déjà été fait.

Et lui : - C'est bien ce qui m'emmerde.¹²

Ce que Manuel refuse à travers le récit, c'est d'être soit le héros, conforme à l'étiquette du récit épique, courageux et vaillant, soit le témoin véridique, c'est-à-dire celui qui, dans l'exigence d'une transmission, pourrait raconter ce qu'il a vécu. Mais qu'il se récuse comme figure idéale du résistant ou encore comme témoin des camps, capable de communiquer à tous ceux qui ne l'ont pas vécu ce que fut son expérience de la mort, Manuel rejette une seule et même chose, celle de *se donner en exemple*. Il refuse de s'attribuer soi-même l'autorité, le poids ontologique d'une figure illustrative qui induirait une meilleure compréhension du monde, en fonction de son vécu. Il refuse de *se donner en exemple* à la fois comme modèle (lui, le résistant clandestin et écrivain, engagé dans la lutte et dans son récit) et comme témoin d'une réalité historique (lui, le survivant des camps, l'écrivain qui relate l'horreur de son époque). Conscient de l'impossibilité de circonscrire le monde, de lui donner un sens par l'intermédiaire du langage, Manuel remet en cause l'effectivité de celui-ci et, par le fait même, son cadre de compréhension du monde, les idéaux qui le nourrissent et sa propre capacité à se réaliser lui-même comme exemple. D'une certaine manière, il refuse, comme nous l'avons vu dans l'analyse de Boal, de participer à la *chaîne d'exemples* de Foucault. Incapable de reproduire concrètement des idéaux qui ne font plus sens, il n'aspire pas non plus à agir comme un exemple pour les autres, à induire une compréhension quelconque de l'Histoire par l'écriture d'une fresque. Pour Manuel, et cela est fondamental, la valeur illustrative d'une chose, découlant de l'intention de se donner en exemple, n'aurait pas plus de poids parce qu'elle

proviendrait de quelqu'un qui a vécu, véritablement, l'expérience en question. Il réfute l'autorité du témoin qu'il représente pour les autres personnages dans la mesure où, de toute façon, la prétention même de son exemple, celle de montrer une expérience qui mettrait en cause la puissance même du langage, est particulièrement fragile. La seule expérience qui le distingue véritablement des autres, qui lui a appris la brisure inéluctable entre le monde et le langage, et qui pourrait, d'une certaine façon, lui permettre d'œuvrer à titre d'homme exemplaire, comme celui qui a vécu une expérience extraordinaire et qui peut l'illustrer, est précisément récalcitrante à toute intention illustrative, à tout exemple. C'est pourquoi, à Michel¹³ qui lui demande ce qu'est *en réalité* l'expérience de la torture, Manuel ne peut que paraître désabusé, sous-entendre que le fait d'avoir survécu, dans sa chair même, à une expérience particulière n'apporte rien à la connaissance du monde. Il conseille à Michel de retourner à la fiction pour savoir ce qu'est la torture, puisque de toute façon « c'est rien, c'est comme dans les livres. Ça ne t'apprend rien d'en faire l'expérience. » (p.103)¹⁴. Ne pouvant plus être naïf face au langage, croire qu'il pourra permettre une meilleure connaissance du monde en vertu de son expérience personnelle, le drame de Manuel revêt ainsi une plus grande profondeur, un aspect qui le rend encore plus tragique. Car là où peut-être il pourrait agir à titre de médiateur, donner l'exemple de ce qu'est l'expérience de la mort qu'il a vécue et par le fait même, partager ce que son « évanouissement » lui a fait vivre, l'exemple, dans son effectivité représentative, ne fait plus sens, n'agit plus à titre illustratif. Voilà donc comment, par ce long

¹² Ibid., p. 32.

¹³ Le personnage de Michel représente, d'une certaine façon, l'antithèse de Manuel. Homme de l'action pure, qui réfléchit peu, il a, malgré l'opposition de ses camarades, la ferme intention de faire sauter la Feldgendarmerie.

¹⁴ Tout juste après Manuel insiste encore plus sur l'idée qu'il n'y a rien, hors de ce qui a été écrit, à tirer de l'expérience de la torture : « Ils seraient restés un instant silencieux, en pensant à tous les livres pleins de copains qui avaient fait, déjà, cette expérience de la douleur et qui la leur avaient transmise. C'était comme dans les livres, il n'y avait rien de neuf, rien d'original à tirer de cette expérience. » (p. 103).

détour, sommes-nous mieux en mesure de comprendre pourquoi le personnage de Manuel ne peut agir, comme militant et écrivain, dans un rapport qui se voudrait exemplaire.

Le dire comme une esquisse

Expérience extraordinaire, l'évanouissement n'entraîne néanmoins pas que des constatations univoques. Contrairement à l'essai de Boal qui ne pose aucune ambiguïté quant à ses positions, le roman de Semprún est traversé par des réflexions contradictoires. Quelques minutes après l'extase du réveil de Manuel, le langage réimpose son ordre de façon presque naturelle :

Un nom sur le jour, c'était lundi. Un nom sur le mois, c'était le mois d'août (agosto, c'est-à-dire). Un nom sur l'année, c'était 1945. Un nom sur le lieu, c'était Saint-Prix, et plus précisément Gros-Noyer-Saint-Prix. Et tous les noms sont venus, en grappes chatoyantes, en tourbillon, les noms des choses et les noms des rumeurs, tous les noms du monde. Et à la fin, le sien propre, une fois que le monde a été nommé.¹⁵

Cette réinsertion dans le langage introduit une considération opposée à ce que l'extase de l'évanouissement l'avait d'abord amené à penser. D'une première constatation où le langage est perçu comme un blocage à l'expérience matérielle du monde, Manuel envisage le contraire. Réenvahi par les mots et, si spontanément revenu à lui-même, il se demande finalement si le langage ne serait pas omnipuissant :

Une seconde, il avait craint que ces premières paroles entendues ne fussent, en quelque sorte, qu'un éclair brusque dans une nuit de silence, d'objets muets. Mais non. D'autres paroles ont suivi, qui ont aussi un sens. De nouvelles paroles, compréhensibles pourtant. Ce n'est donc pas par hasard qu'il a compris les premières. Ainsi, il n'y a pas de raison qu'il y ait des bornes au langage. Peut-être peut-on tout dire.¹⁶

Cette deuxième constatation, tout à fait antithétique à la première remarque, réinvestit en arrière-plan tout le récit qui ne s'offre plus comme une négation pure

¹⁵ Ibid., p. 47.

et dure du dire. Celui-ci se nourrit à la fois de ces deux visions : celle de ne pouvoir rapporter l'expérience du monde que partiellement et celle qu'il a, peut-être malgré tout, la possibilité de pouvoir tout dire.

Il est intéressant à cet effet de remarquer que la réinsertion de Manuel dans le langage devient plutôt une réinsertion dans la langue. Habité à la fois par l'espagnol, sa langue d'origine, et le français, la langue du récit, Manuel est directement confronté après son réveil à la matérialité particulière de chacune d'elles. Car ce n'est pas le mot *août*, dit par le docteur, qui fait sens pour lui, mais bien le mot *agosto*. Cette conscience langagière double l'amène encore une fois à s'interroger sur le réel¹⁷ :

*Mais ce n'est pas cette précision qui l'a frappé, c'est ce mot mince, aigu, strident, ce mot d'août, qui a éclaté en lui, et qui aussitôt, sans qu'il sache comment ni pourquoi, est devenu le mot agosto, qu'il a prononcé en silence, l'eau lui venant à la bouche de tourner ce mot sous sa langue, agosto, tout en se demandant s'il y avait deux mots pour chacune des réalités de ce monde (...).*¹⁸

Cet dernier questionnement est encore plus surprenant. Car, en supposant qu'il y ait plusieurs réalités, Manuel associe de manière encore plus étroite le signe à son référent. Le nombre de langues, et peut-être même de mots dans une même langue, équivaldrait pour le personnage à celui des diverses réalités, comme si les mots finalement, dans leur grande variété, étaient les seuls représentants de réalités qui, elles, seraient multiples: « Car peut-être n'y avait-il pas deux mots pour une même réalité, mais bel et bien deux réalités différentes, à des niveaux

¹⁶ Ibid., p. 13-14.

¹⁷ Dans *L'Écriture ou la vie*, le narrateur parle ainsi de son absorption par le langage et de la mise à jour de sa conscience aiguisée des deux langues: « J'ai répété ce mot dans mon silence intime : agosto. L'eau me venait à la bouche, de tourner ce mot sous ma langue. Il y avait peut-être deux mots pour chacune des réalités de ce monde. J'ai essayé, dans une sorte de fièvre. Il y avait en effet « août » et agosto, « blessure » et herida, « lundi » et lunes. Je m'étais enhardi, j'avais cherché des mots plus éloignés de l'expérience immédiate : ça marchait toujours. » (Jorge Semprún, *L'Écriture ou la vie*, Paris, Gallimard, 1996, p. 227).

¹⁸ Jorge Semprún, op. cit., 1967, p. 9.

distincts. Tout lui semblait possible, à ce moment. »¹⁹. Événement central pour le récit, l'évanouissement révèle une fois de plus la complexité de la prise de conscience qui en résulte. Car non seulement il dévoile une incapacité ontologique à *dire* (et à ce que chaque expérience soit transmise dans sa globalité), mais il émet, par diverses interrogations, la possibilité de *dire* malgré tout et la puissance du langage dans son adéquation au monde...

Dans son introduction de l'ouvrage collectif intitulé *Identités narratives-Mémoire et perception*, Pierre Ouellet décrit ainsi le sujet contemporain dans son intentionnalité discursive :

*Devant l'absence d'un « monde commun », dorénavant vidé de son sens, et dont la « perte » est devenue commune à ceux qui l'éprouvent dans leur manière d'être et leur façon de parler (dans leur ethos énonciatif), le sujet contemporain se retourne sur sa condition d'être parlant ou d'animal symbolique, sur le fait qu'il n'existe qu'en s'exprimant, en se pressant hors de lui dans une voix ou dans une vision, dans une parole ou dans des traces, bien qu'il ne sache pas tout à fait à quoi ces mots et ces signes renvoient, dans un langage qui ne semble plus avoir pour fonction d'identifier mais d'altérer, de transmuier sans cesse ce dont il parle ou qu'il fait voir, plutôt que de le fixer afin qu'on puisse le connaître et le reconnaître, lui attribuer une mêmeté ou une identité.*²⁰

Très affecté par cette *perte d'un monde commun*, conscient à un degré viscéral que le langage ne peut arriver à transmettre l'irreprésentable, Manuel n'est effectivement plus en mesure de réintégrer ses anciens cadres de référence, à faire coïncider, par l'action et la parole, ses représentations de lui-même à celles du monde qu'il entoure. Déchiré, il fait écho à la voix d'un narrateur qui exprime encore mieux l'écartèlement dans lequel ils se trouvent tous les deux et qui *transmue sans cesse*, comme nous le verrons, la matière même de l'expérience qu'il tente de communiquer. Toutefois, il ne me semble pas, dans ce cas-ci, avoir affaire à un sujet qui ne se percevrait que comme un *animal symbolique*, dont le

¹⁹ Ibid., p. 10.

sentiment d'existence ne s'appuierait que sur le simple fait de s'exprimer. Le récit de *L'évanouissement* traduit encore, il me semble, l'intention vive de transmettre une expérience, de s'inscrire dans un cadre ouvertement référentiel. Le récit peut sembler ambigu sur ce point - le personnage de Manuel ne terminera d'ailleurs pas le roman qu'il avait commencé - mais, néanmoins, il m'apparaît que s'il pose évidemment la question du *comment dire?*, le récit de Semprún ne remet pas en doute sa volonté de le faire. À bien des égards, *L'évanouissement* s'inscrit dans un registre d'identification. Ne serait-ce que par ce besoin marqué du narrateur de bien représenter une réalité matérielle, dans le souci le plus aigu d'une correspondance exacte entre le référent matériel et le signe utilisé :

Je regarde autour de moi. Des gens vont, viennent, c'est le printemps. Il y a des soldats qui traînent sur la place, comme d'habitude. Ils portent des bérêts de commando, d'une couleur lie-de-vin. Je n'ai jamais été très fort sur les couleurs, mais je pense que ces bérêts sont effectivement lie-de-vin. Je n'en suis pas tout à fait certain, cependant. Si on me démontrait le contraire, je serais tout disposé à admettre une nouvelle qualification de cette couleur.²¹

Cette urgence de *dire*, qui pourrait être perçue de façon complémentaire à une intention de *faire* chez Boal, est notamment présente dans le roman plus connu de Semprún, *L'Écriture ou la vie*. Dans ce récit, qui traite plus explicitement de l'expérience concentrationnaire, les détenus ont une conversation pour le moins surprenante. Toujours enfermés dans le camp, les détenus s'entretiennent déjà de la façon dont sera narrée leur expérience concentrationnaire :

J'imagine qu'il y aura quantité de témoignages... Ils vaudront ce que vaudra le regard du témoin, son acuité, sa perspicacité... Et puis il y aura les documents... Plus tard, les historiens recueilleront, rassembleront, analyseront les uns et les autres : ils en feront des ouvrages savants... Tout y sera dit, consigné... Tout y sera vrai... sauf

²⁰ Pierre Ouellet, « Préface », *Identités narratives. Mémoire et perception* (sous la direction de Pierre Ouellet, Simon Harel, Jocelyne Lupien et Alexis Nouss), Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2002, p. 3.

²¹ *Ibid.*, p. 184.

qu'il manquera l'essentielle vérité, à laquelle aucune reconstruction historique ne pourra jamais atteindre, pour parfaite et omnicompréhensive qu'elle soit...²².

Bien qu'il ne se retrouve pas de façon aussi évidente, le souci de transmettre une expérience alors que celle-ci n'est pas encore terminée transparaît également dans *L'évanouissement*. Et il ne concerne pas nécessairement l'expérience des camps de concentration. Ce désir de transmettre l'expérience, intrinsèque au déroulement même de cette dernière, apparaît par exemple lors d'un dialogue entre Manuel et Antonio, un autre résistant espagnol clandestin. La lecture du texte inspire une étrangeté, dans la mesure où il y a simultanéité entre le moment où le mot espagnol est dit et où il est retransmis en français, par l'utilisation, dans les deux cas, de verbes au présent. La phrase qui suit la réplique de Manuel confère une fausse performativité au verbe français qui, de toute façon, a déjà eu lieu en espagnol. On a dès lors l'impression que le geste traducteur veut faire oublier la distance qu'il implique entre la retransmission des mots et l'action comme telle :

*Antonio cligne de l'œil droit.
- Dis donc, elle n'est pas mal !
- Va dans la merde! lui dis-je, si je traduis ce que je lui dis, en espagnol.²³*

Il ne persiste dans le texte que cette traduction dévoilée, qui induit entre le narrateur et son lecteur une relation explicite.

Cette volonté du texte de souligner l'acte de la transmission de l'expérience au moment même où celle-ci a lieu vient brouiller les frontières entre les diverses instances temporelles que l'on retrouve généralement lorsque l'on rapporte des faits. En effet, ce qui est à jour dans cet enchevêtrement de temporalités (où les actions passées sont souvent réinvesties dans un présent) est le refus complet d'une quelconque forme de prétérit. Refus du cloisonnement narratif que

²² Jorge Semprún, op. cit., 1996, p. 136.

suppose le fait de raconter une action qui est déjà révolue, refus de se contraindre à une expérience qui se voudrait linéaire, chronologique, refus de l'écriture comme simple trace. N'oublions pas que les actions circonscrites dans un passé et la linéarité, instaurée par le déroulement chronologique des actions dramatiques, sont précisément les apanages du roman classique et du témoignage, les deux modèles que le narrateur remet en cause et dans lesquels il ne se reconnaît pas. Ce refus du prétérit est d'autant plus troublant que la vie de Manuel est déjà, au moment où le narrateur veut raconter sa vie, quelque chose de révolu²⁴. Le narrateur fait référence à plusieurs endroits de la mort de Manuel qu'il refuse de détailler plus amplement. N'oublions pas non plus que Manuel ne se reconnaît pas dans le miroir que lui présentent ses compères. Lui, qui refuse d'écrire dans le but d'illustrer une expérience qui aspirait à être recontextualisée dans un cadre historique plus général - la *grande fresque* que lui propose son ami Jean-Marie - remet constamment en doute sa propre prise de parole. Celle-ci, qu'elle provienne du personnage de Manuel ou du narrateur, ne se projette plus dans un cadre simplement représentatif sans se regarder elle-même agir comme acte de parole. De ce procédé se dégage donc un aspect hautement performatif qu'il convient maintenant d'analyser plus attentivement.

Comme nous l'avons vu au cours de ce chapitre, l'impossibilité à s'engager dans l'action pour Manuel, c'est-à-dire à se faire lui-même exemple de ses propres idéaux, est corrélatif des difficultés à dire pour le narrateur, illustrer sur papier les *immobilités* de la vie de Manuel, des moments indicibles. À partir de ces deux difficultés, on peut soulever la problématique suivante : quand on ne

²³ Jorge Semprún, op. cit., 1967, p. 186.

²⁴ À plusieurs endroits, le narrateur évoque la mort de Manuel, en refusant toutefois de donner des détails : « Il mourrait seulement seize ans plus tard, dans des circonstances restées obscures, même pour ses proches, pour lui-même aussi. » (p. 123), « Si j'avais choisi un autre moment de la vie de Manuel, pour parler de lui, un moment plus tardif,

peut plus soi-même se retrouver dans nos idéaux, être l'incarnation de ce en quoi nous avons cru (et nous voudrions croire encore) comme acteur et narrateur d'un récit, quand on sait d'avance que le langage écrit, peu importe sa langue, ne pourra pas rapporter dans sa totalité l'expérience d'une vie, que nous reste-t-il? La question me semble pertinente, dans la mesure où le texte suppose une tentative de *dire* et dans la mesure où celle-ci nous oblige à regarder certaines manœuvres développées par le récit pour échapper au silence. Comme nous allons le voir dans les lignes qui suivront, le texte de *L'évanouissement* met en pratique une articulation renouvelée de l'exemple. Car, décidé malgré tout à dire, mais à dire autrement, il ne reste pour le récit que la voie de la tentative; projeter devant soi des potentialités de soi-même afin de pallier à une incapacité ontologique à dire, s'offrir comme processus autoréflexif afin de résoudre, du moins partiellement, les difficultés de l'action du récit et du récit comme action et mettre en scène une autre conception de l'expérience. Il incarne, semblablement à ce que nous avons vu chez Boal, une figure plus dynamique, capable de générer elle-même d'autres exemples et de se percevoir en relation avec ceux-ci. Afin de mieux comprendre de quoi il en retourne - et parce qu'eux seuls, qui ont inspiré le dit propos, sont en mesure de bien le montrer - regardons maintenant quelques exemples.

L'exemple le plus éloquent de ce processus autoréflexif du texte touche directement à l'expérience même de l'indicible, celle des camps de concentration. À la fin du premier tiers du récit, le narrateur retourne vingt ans en arrière, à la gare où sont Manuel et Laurence, pour imaginer ce que Manuel aurait pu répondre aux interrogations de cette dernière sur la mort. Par le verbe *Imaginons*, le narrateur invite directement le lecteur à envisager avec lui une autre possibilité dramatique, vouée à percer le silence sur ce qui ne sera abordé aussi longuement

plus proche de sa mort, j'aurais pu évoquer de nombreux autres lacs, dans la mémoire de Manuel (...) » (p. 179).

qu'à ce moment : l'expérience de Manuel dans le camp de Buchenwald. Le récit débute par une conversation (aux échos quelque peu durassiens...) entre Manuel et Laurence. Celle-ci est ponctuée du conditionnel qui insiste sur le caractère hypothétique de cette scène au sein du récit :

Aujourd'hui, en fait, vingt ans après cette rencontre dans la gare du Nord, je pense que c'est là dans cette inquiétante immobilité provisoire des personnages, dans ce silence latent de questions dont les termes ne sont, pour personne, explicites, c'est là que les fils se nouent, pour aussitôt se dénouer. En tout cas, c'est une possibilité.

Imaginons.

Laurence dirait : Pourquoi la mort?

Tout serait encore immobile, en eux, autour d'eux, gare du Nord.

Manuel dirait : J'en ai la certitude.

Il dirait : C'est comme si j'avais emmené mon cadavre de ton lit.

(...)

Alors il aurait parlé.²⁵

La suite, où apparaît alors le récit de Manuel dans le camp de concentration, est, quant à elle, à l'imparfait, intensifiant ainsi caractère vécu de cette expérience douloureuse. La dénotation pronominale change elle aussi en plein milieu de la scène du camp, passant du « il » au « je », ce qui confère au texte un ton plus intime :

Le dimanche, il descendait dans le Petit Camp. Après midi, l'appel de midi. Il y avait des réunions politiques, toujours. Parfois, aussi, dans les caves du bâtiment des douches et de la désinfection, un bref rapport aux responsables militaires. Mais, dans cette vie dense des dimanches, il trouvait le temps de descendre dans le Petit Camp.

(...)

Alors ils s'accoudaient au châlit, ils parlaient avec Halbwachs, avec Maspéro. C'est tout ce que nous pouvions faire, leur parler.²⁶

Un peu plus loin, le narrateur aborde la mort de Maurice Halbwachs, le professeur de sociologie, à partir d'un propos du philosophe Ludwig Wittgenstein avant de clore la scène :

Alors, furieusement, j'ai souhaité que ce con de Wittgenstein fût là, pour lui crier pourquoi la mort de Halbwachs était une chose que j'avais vécue. Mais peut-être avait-il raison, ce con de Wittgenstein, et n'était-ce pas la mort de Halbwachs que j'avais vécue, mais sa

²⁵ Ibid., p. 70-71.

²⁶ Ibid., p. 72-73.

*gaieté, ses raisons de vivre. De toute façon, Wittgenstein n'était pas là, il était à Cambridge, et je n'avais personne à qui crier la mort de Halbwachs. Ainsi, il aurait parlé.*²⁷

Il importe ici de remarquer que, malgré l'utilisation de l'imparfait pour le récit du camp, cette parenthèse dramatique demeure hypothétique. Une manière de s'interroger sur ce qui aurait pu se passer si, au moment où le personnage était à cet endroit, il en avait été décidé autrement, une façon d'admettre que le déterminisme du récit peut être révisé²⁸ et que celui-ci peut ouvrir une brèche dans son déroulement dramatique. Mais cette scène va encore plus loin, car elle brise momentanément le silence fondamental sur les camps. Jamais un propos aussi direct, descriptif de la vie dans le camp, ne revient dans le récit. Elle engage celui-ci dans un risque, celui de *dire*, de montrer précisément ce qu'il veut taire pour tenter de faire surgir une possibilité de narration. Le récit ne se contente pas ici de rapporter au lecteur une expérience. Il transpose celle-ci dans un cadre hypothétique, une certaine liberté qui défie le principe de l'indicible, pour faire écho à ce que se demandait Manuel après son réveil: et si nous pouvions tout dire?

Cette volonté du récit de générer des cas de figures s'applique à d'autres thèmes qui ne touchent pas nécessairement (ou du moins aussi directement) les camps. Face à l'impossibilité de circonscrire la totalité des expériences de Manuel, de l'imposer en bloc à un récepteur, le narrateur vise plutôt la multiplication de celles-ci. Cette processus de prolifération concerne entre autres une scène d'*immobilité*, de grâce insaisissable, où apparaît, dans la conscience de Manuel, sa vie toute entière. Situé au milieu du récit, cette scène est reprise

²⁷ Ibid., p. 76.

²⁸ Le narrateur de *L'évanouissement* s'interroge d'ailleurs à plusieurs endroits sur les possibilités d'actions de ses personnages : « Il est descendu de la voiture, il a vu Michel et Michel l'a vu. Il n'aurait eu qu'à traverser la rue, pour aller s'asseoir à côté de Michel. -

plusieurs fois, dans un incessant recommencement du dire. À chaque fois, c'est toujours Manuel qui, assis à la table du café de l'hôtel à Ascona, tourne une cuillère dans une tasse. Mais, à chaque reprise de la scène, les modalités d'expérimentation se renouvellent pour permettre différents points de vue, diverses portes d'entrée dans l'expérience. Dans la première prise de parole, on retrouve un narrateur homodiégétique qui évolue dans le même espace physique que son personnage :

Lui, vingt ans, maigre, avec des cheveux drus dans tous les sens, reste seul. Il ne regarde même plus le lac, il tourne lentement, machinalement, une cuiller dans le tasse à café. On pourrait saisir cette minute d'inattention pour s'éloigner de lui, silencieusement. On pourrait s'écarter de six pas, d'abord d'un mouvement furtif, il ne remarquerait rien, je parie. Il serait encore, à cette distance, bien visible, penché sur sa tasse de café, y remuant interminablement la cuiller.²⁹

Quelques pages plus tard, les modalités de la narration sont sensiblement les mêmes (ne serait-ce que ce *on* qui laisse place au *je* du narrateur...), mais le propos, cette fois-ci décrit minutieusement Manuel dans l'espace physique :

Je regarde Manuel, qui tourne inlassablement la cuiller dans sa tasse à café. Tout son corps est immobile, le torse appuyé contre le rebord de la table, légèrement penché vers la gauche, car son bras gauche est posé contre le bois vernis, la main ouverte, à plat, prolongeant ce bras sur lequel la partie supérieure du corps pèse, d'une lourdeur devinée qui traduit autant la lassitude que le désarroi ; le visage, penché, avec les deux trous d'ombre des yeux invisibles ; et la main droite, comme animée par une force irrépressible, tournant la cuiller dans la tasse de café, faisant parfois tinter la porcelaine à fleurs.³⁰

Et quelques pages encore plus loin, le texte est cette fois-ci écrit au *je*, nous révélant ainsi ce qui se trame dans la conscience de Manuel :

J'ai mis du sucre dans mon café, je tourne lentement la cuiller dans la tasse de café. ma vie est toute entière devant moi, transpercée par un regard qui est le mien, mais qui n'est pas complaisant, qui est détaché ; transpercée par ce regard, et par lui rendue transparente,

Ça va Michel? - Et toi?, aurait pu demander Michel. Comment c'est, en réalité? » (p. 103).

²⁹ Ibid., p. 122.

³⁰ Ibid., p. 125.

*jusque dans ses recoins les plus inavouables, ses plis les plus obscurs.*³¹

Cette répétition de la parole qui, à chaque fois, recontextualise une manière d'être et d'agir dans le monde m'amène à rapprocher la notion d'expérience à celle d'expérimentation. Car, il apparaît que ce terme sous-entend une action volontaire. Une même expérience, dans le récit de *L'évanouissement*, peut donner lieu à plusieurs expérimentations, plusieurs manières de percevoir et éprouver une chose, consciemment démultipliée par le texte. Ainsi ne retrouvons-nous pas des expériences, décrites une seule fois, ce qui inscrirait le texte dans l'affirmation d'une chose, mais avons-nous la même expérience, renouvelée par diverses expérimentations, qui induit une parole plus ouverte, capable de se remettre en cause et d'élargir ses propres perspectives comme récit. Certains changements pronominaux ont parfois pour but d'accentuer l'intensité d'une scène, comme à la page 43, où le *ils* plus dégagé, plus impersonnel des jeunes Manuel et Hans qui dissertent pompeusement de la torture contraste radicalement avec le *je* plus âgé de Manuel qui connaît tout à coup la chose d'un peu plus près :

Ils avaient discuté cette question d'une façon très systématique, comme s'il s'agissait d'un thème philosophique à préparer, pour une dissertation de khâgne. C'était leur côté pédant. C'est-à-dire, c'était la rigueur abstraite de leur jeunesse, de leur manque d'expérience.

*Pourtant, je commençais à soupçonner que la torture, c'était tout autre chose, quand les types de la Gestapo m'ont conduit dans le hangar de la maison d'Irène, (...).*³²

À d'autres endroits, en revanche, l'autorité confessionnelle du *je* est brisée, l'expérience ne s'appuyant plus sur un vécu. Le *je* laisse alors la place à d'autres pronoms, et ce, en milieu de l'événement. À la page 77, le *il* à l'imparfait est substitué par un *tu* au présent qui interpelle plus directement le lecteur :

Il avait écarté le sang qui lui coulait sur le visage et il s'était dit : voilà, c'est le moment. Il n'aurait sûrement pas pu exprimer

³¹ Ibid., p. 128.

³² Ibid., p. 43.

*exactement ce qu'il entendait par là, mais enfin, c'était le moment, tu allais savoir de quoi il retournait. Tu écarter le sang qui a coulé sur ton visage et tu regardes ce type de la Gestapo, dont la main droite, serrée sur le canon du pistolet automatique, se dresse encore en l'air, menaçant.*³³

Un peu plus loin, alors que Manuel est assis à la table du café de l'hôtel à Ascona, le texte renouvelle encore une fois cet instant méditatif en l'inscrivant dans un fil chronologique, en rapport avec d'autres événements antérieurs et futurs. On retrouve encore ici une autre manière de réactualiser un moment, de le réinsérer dans un nouveau contexte. Une longue tirade ponctuée de virgules, mais où n'apparaissent pas de points, réinscrit, dans une seule et même phrase, divers événements du texte. La chute du train, ainsi que d'autres événements importants du récit, sont évoqués dans un seul souffle :

*Il est quatorze heures quarante-cinq, c'est le mois de janvier, dix minutes ont passé depuis que Lorène est partie, nous étions à Ascona, la neige commence à fondre sur les hauteurs de la Maggia, je peux contempler en face de moi l'île de Brissago, je peux tourner la tête vers la gauche et regarder les maisons blanches qui s'ouvrent vers le paysage du Sud, (...) partir ce soir même, je m'arrêterai à Genève, je prendrai le tramway jusqu'à Servette-Ecoles, je marcherai ensuite dans l'humidité dense de l'avenue de la Forêt, (...) Lorène m'oubliera, le froid de l'hiver, parfois, fera bleuir la cicatrice de ma mauvaise oreille, je suis tombé d'un train de banlieue, au moment même où il entrait en gare de Gros-Noyer-Saint-Prix, Mme Robbe a prétendu que je voulais me suicider, dans la chambre où j'attendais le docteur, ce jour d'août qui a vu disparaître une ville japonaise, au 47 de la rue Auguste-Rey (...).*³⁴

On retrouve dans ce dernier exemple ce qui caractérisait les citations précédentes, c'est-à-dire cette même réactivation d'un événement passé dans le présent du texte. À chaque fois, le texte réaffirme la volonté de renouveler l'expérience dans le processus de l'écriture. Faire fi, à chaque fois, par la répétition renouvelée d'un même événement, de cette impossibilité à dire les choses.

Dans *L'Écriture ou la vie*, Semprún parle de la *vivencia* pour qualifier l'expérience de la vie que celle-ci fait d'elle-même au moment où elle se vit. Le

³³ Ibid., p. 77-78.

concept est directement rattaché à son expérience des camps et ne possède malheureusement pas d'équivalent dans la langue française :

Je n'ai jamais compris pourquoi il faudrait se sentir coupable d'avoir survécu. D'ailleurs, je n'avais pas vraiment survécu. Je n'étais pas sûr d'être un vrai survivant. J'avais traversé la mort, elle avait été une expérience de ma vie. Il y a des langues qui ont un mot pour cette sorte d'expérience. En allemand on dit Erlebnis. En espagnol : vivencia. Mais il n'y a pas de mot français pour saisir d'un seul trait la vie comme expérience d'elle-même. Il faut employer des périphrases. Ou alors utiliser le mot « vécu » qui est approximatif. Et contestable. C'est un mot fade et mou. D'abord et surtout, c'est passif, le vécu. Et puis c'est au passé. Mais l'expérience de la vie, que la vie fait d'elle-même, de soi-même en train de la vivre, c'est actif. Et c'est au présent, forcément. C'est-à-dire qu'elle se nourrit du passé pour se projeter dans l'avenir.³⁵

D'une certaine manière, cette idée de la *vivencia* peut aussi être associée à l'écriture. Car le texte de *L'évanouissement* s'offre, dans ses diverses expérimentations, comme une expérience vivante de la vie de Manuel. Anticipant ce qu'il pourrait être, le texte s'inscrit dans une tentative d'élocution et d'autoréflexivité. Il se regarde lui-même agir comme texte et ne peut s'engager dans une seule voie, une affirmation univoque de lui-même. Il se donne en mutation, en déstabilisant toujours les voies qu'il avait d'abord prises pour aller vers quelque chose qu'il n'est pas en mesure de définir. Il ne s'agit plus ici de simplement rapporter des faits ou encore de *raconter* une histoire, mais d'ouvrir des brèches dans le récit et créer des expérimentations, *faire des exemples* de soi-même dans le but d'ouvrir des possibilités, élargir nos configurations du monde pour, peut-être, offrir une meilleure compréhension de celui-ci. Ce procédé va encore beaucoup plus loin que chez Boal, où le sujet expérimente et projette diverses possibilités de vie par l'intermédiaire de la pratique théâtrale. Chez ce dernier, on ne perd jamais de vue l'objet des expérimentations théâtrales, l'intention du *geste*, soit l'application potentielle de nos exemples sur le réel.

³⁴ Ibid., p. 136-137.

³⁵ Jorge Semprún, op. cit., 1996, p. 149.

Dans *L'évanouissement*, ce n'est plus la transmission de la vie de Manuel qui constitue l'objet du récit, l'intention du *dire*, mais l'expérience même que le texte fait de cette vie, de cette démultiplication des potentialités. Par cela, l'expérience de l'évanouissement n'est plus détachable de cette incessante tentative. Le vécu de Manuel, qui aurait pu être narré au passé, est réactivé dans ce mécanisme de l'écriture pour devenir une vie telle qu'elle devrait l'être au présent, c'est-à-dire pleine de promesses et d'incertitudes. Voilà pourquoi la fin du texte, qui se clot sur l'arrivée de Laurence à la pharmacie de Gros-Noyer et qui peut être vue comme une fin en soi, une façon de fermer la boucle en reprenant le thème de l'évanouissement, peut également être perçue comme un autre recommencement, une envolée qui se terminera jamais³⁶. Et voilà pourquoi peut-on parler de la *vivencia* du texte, d'un procédé actif où le texte, comme le sujet boalien, refusant de répondre à des codes préétablis, refusant de se soumettre à une narration linéaire de divers événements, s'engage dans une transformation de lui-même où des possibilités d'expériences en engendrent d'autres, toujours différentes, et offre ainsi, dans ces diverses métamorphoses, son principal intérêt.

Il est amusant de constater que si le narrateur exprime son intention de transposer les moments d'immobilités de la vie de Manuel, qui sont imperméables au langage, le texte est par cela engagé dans un processus plus actif que celui de formes plus traditionnelles du discours, telles que le roman classique ou encore le témoignage. En effet, le texte de *L'évanouissement* ne se contente pas d'illustrer des expériences, mettre en scène la vie engagée d'un militant clandestin rescapé

³⁶ C'est d'ailleurs sur une note intrigante que nous laisse le texte, car Laurence, arrivée à la pharmacie où elle y rencontre Mme Robbe, clot le récit au moment même où elle part vers la clinique où se repose Manuel: « Elle est assise, elle regarde Mme Robbe, sans la voir. Au-delà de Mme Robbe, des objets bougent, informes, un danger s'agite, une cloche sonne l'heure, des feuilles bougent, un bonheur désespéré l'envahit, le monde s'efface, elle a envie de crier.

- Où est cette clinique? dit-elle.
Mme Robbe va la conduire. » (p. 219).

des camps de concentration. Au lieu de cela, le texte multiplie les potentialités dramatiques, autant au niveau de la forme que du contenu. Car dire autrement, c'est déjà dire autre chose. Cette intention de dire, constitutive du récit, ne s'inscrit plus tant dans un processus simplement illustratif que performatif. Il ne s'agit pas ici d'affirmer une seule possibilité, en représentant le parcours individuel d'un homme engagé dans une histoire collective. Il ne s'agit donc pas de *donner un exemple*, montrer une expérience particulière qui engagerait nécessairement celle-ci vers une compréhension plus générale du monde. Car, à quoi sert-il de *donner un exemple* si ce n'est pas pour introduire une pensée qui le dépasse? À cette expression, je préfère celle de *faire des exemples*, c'est-à-dire créer des potentialités dramatiques, pas nécessairement dans le but d'introduire une compréhension particulière et déterminée du monde, mais, plus simplement, pour faire surgir une multiplicité de points de vue, une expérimentation plus riche de celui-ci. *Faire des exemples*, tel que l'on peut le comprendre ici, devient le lieu lucide d'une médiation particulière de l'expérience. Contrairement à l'acte de *donner des exemples* (qui caractérisait le travail de Boal) où l'on insiste sur la passation d'une illustration dans le but avoué de la rattacher à un précepte plus général, celle de *faire des exemples* met en relief le processus créatif d'exemples, en laissant tomber l'idée qu'il faille ou non une finalité, une pensée plus générale dans laquelle inscrire les potentialités en question. Les expériences de Manuel - sa vie en somme - ne sont plus détachables de ce processus performatif qui les met en scène, ne sont plus des entités séparées de ce paradoxe à vouloir dire, à multiplier des tentatives d'élocutions d'une expérience, malgré la conscience aiguë de l'indicible, de l'impossibilité à transmettre globalement une expérience. *Faire des exemples* donc, pour souligner le caractère primordial de ceux-ci, leur capacité à générer des cas de figures et à renouveler une parole.

Chapitre 3

**Analyse comparée des deux œuvres :
vers une autre exemplarité**

Analyse comparée des deux auteurs : vers une autre exemplarité

Des liens, des brisures

Dans son livre *Voir et savoir. La perception des univers du discours*, Pierre Ouellet donne une définition de la fonction de l'exemple dans les discours de savoir tel que celui de la linguistique :

On exemplifie pour agir sur un objet – celui de son discours, qu'on doit mettre en forme ou « représenter » au sens théâtral du terme, en le mettant en scène. C'est là le statut cognitif de l'exemple. Corrélativement, puisqu'on ne parle de quelque chose qu'à quelqu'un, ne serait-ce qu'à soi-même, on exemplifie aussi pour agir sur un sujet – celui à qui on s'adresse, dans l'esprit duquel on veut faire naître telle idée, telle image, telle représentation, en rapport avec l'objet de son discours. C'est là la portée argumentative ou pragmatique de l'exemplification.¹

Malgré que l'auteur fasse ici référence à un tout autre ordre de discours, la pratique renouvelée de l'exemple, comme nous l'avons vue chez Augusto Boal et Jorge Semprún, implique un geste semblable. Rejetant une conception de ce qui leur apparaît comme exemplaire et achevé, les deux auteurs répliquent par une pratique renouvelée et multiple de l'exemple qui consiste à projeter des potentialités de ce qui pourrait se *faire* ou se *dire*.

Néanmoins, nous pouvons percevoir dans leurs approches des visions distinctes de ce qui serait exemplaire à leurs yeux. Pour Boal, il s'agit de s'opposer à ce qu'il dénomme l'*exemple* de l'art, c'est-à-dire la capacité de ce dernier à induire un comportement chez le spectateur qui, dans sa vie réelle, reproduira mécaniquement les gestes vus. Conséquemment à cette prise de position, le dramaturge rejette le théâtre classique qui s'impose à titre exemplaire. Car, toujours selon Boal, une

¹ Pierre Ouellet, *Voir et savoir. La perception des univers du discours*, Cadiac, Les Éditions Balzac, coll. « L'Univers des discours », 1992, p. 492.

représentation classique séduit le spectateur par son charme esthétique, le restreint à une trop grande passivité et le prive de toute initiative personnelle. Chez Semprún, quant à lui, on distingue, par l'entremise de son personnage-narrateur, l'intention de ne pas faire acte de témoignage, incarner la figure du combattant-écrivain dont la parole raconterait un événement historique et serait porteuse d'une plus grande vérité, liée à l'autorité de son vécu. Là encore, on refuse une certaine conception de l'art classique, celle qui viendrait mettre en scène, dans un récit chronologique, un héros pour mieux illustrer ce rôle privilégié qu'aurait joué le personnage dans l'Histoire.

Chez les deux auteurs, on se refuse donc à *donner l'exemple*, c'est-à-dire incarner une figure idéalisée et achevée – comme personnage et comme médium – qui se donnerait d'emblée soit comme l'illustration d'un comportement à adopter, soit comme l'illustration d'un événement à comprendre. Suite à leur refus de se tourner vers des modèles et de s'imposer eux aussi comme tels, les deux auteurs développent plutôt des pratiques artistiques à caractère expérimental. Il s'agit toujours d'émettre des exemples, *faire naître telle idée, telle image, telle représentation*, comme dirait Ouellet, sauf que ceux-ci ne font sens qu'en vertu de la multiplicité qu'ils génèrent et dans laquelle ils s'insèrent. Chez Boal, le participant se lance dans un jeu imprévisible où ses possibilités en tant qu'homme et acteur sont démultipliées, alors que chez Semprún, le narrateur projette plusieurs tentatives où, à chaque fois, il accroît les possibilités de son récit². Ainsi, le théâtre boalien et l'écriture semprunienne témoignent d'un même geste expérimental : décupler les potentialités dramatiques et

² De plus, il apparaît, quand on regarde l'ensemble de l'œuvre de Semprún qui regroupe des titres comme *L'Écriture ou la vie*, mais aussi *Le grand voyage* ou encore *Quel beau dimanche!*, qui tournent tous autour de la problématique des camps, que le récit de *L'évanouissement* participe d'une tentative encore plus vaste, à savoir réessayer à chaque reprise, à chaque nouveau livre, de raconter ce qui ne peut que partiellement être dit.

narratives de leur art afin de briser le déterminisme dramatique et formel du roman et du théâtre classiques et leur action exemplaire.

Dans leur refus d'être exemplaires – et c'est là ce qui révèle toute l'importance de la forme de leurs « œuvres » dans cette prise de position – les deux auteurs n'engagent pas leur art dans un cadre strictement représentationnel. Leurs pratiques artistiques mettent à jour un caractère performatif où le jeu et l'écriture échappent au préterit de l'action, au fait de représenter quelque chose qui serait déjà passé pour le récit ou qui aurait déjà été déterminé par un texte pour le jeu théâtral. Du reste, le caractère performatif des processus en cause rejoint autant cette idée de l'*action* dont parle Boal et qui est rattachée au verbe *ensayar* que celle de la *vivencia*, abordée dans *L'Écriture ou la vie*. L'acte de présenter des tentatives dramatiques à l'instant même où celles-ci surgissent dans la conscience du participant est similaire au désir de l'écriture, dans *L'évanouissement*, de reproduire simultanément les vies – celle du récit qui est en train de se construire et celle de tout ce à quoi il réfère – dans un même souffle, le même présent incertain. Car il s'agit non pas, plus simplement, de référer à une réalité extérieure, détachée du processus créatif qui la constitue, mais de mettre à jour, au moment même de sa représentation, le regard et le geste de l'acteur ou de l'écrivain qui participent tout autant comme objet de l'œuvre.

On voit facilement comment ce retournement du regard créateur sur lui-même se rapporte bien à l'écriture de Semprún. Le narrateur de *L'évanouissement*, qui est pris à parti dans son récit, ne peut contrôler les actions de celui-ci qu'il regarde, analyse, au moment où il écrit. Cet aspect touche également la perception boalienne du théâtre qui définit sa pratique, telle que nous l'avons entrevue dans le premier chapitre, comme une conscientisation du sujet dans les gestes de sa vie quotidienne. L'acteur chez Boal s'observe lorsqu'il est en train de jouer et son regard se pose tant

sur le personnage qu'il incarne et que sur lui-même qui, s'il personnifie un rôle, est aussi un sujet de la vie réelle. D'une certaine manière - en écho à ce que l'on peut voir dans le récit de Semprún - on pourrait dire du théâtre de Boal qu'il n'a pas, lui non plus, d'acteurs qui seraient omniscients. Ceux-ci doivent toujours, dans une perspective plutôt brechtienne du jeu théâtral, remettre en cause leur façon de jouer dans chacun de leur geste. Ainsi, pour l'acteur qui incarne, selon Boal, un sorte d'*anti-modèle*, il est fortement déconseillé de dégager une trop grande assurance, l'aspiration à représenter un idéal chez l'acteur se traduisant par un jeu *narcissique* :

Dans son interprétation, il ne doit pas y avoir la moindre trace de ce narcissisme que l'on retrouve tant de fois dans le spectacle fermé. Car la présentation de l'anti-modèle doit exprimer au contraire et surtout le doute ; chaque geste doit porter en soi sa propre négation : chaque phrase doit laisser entendre la possibilité de dire le contraire de ce qui est dit, chaque oui laisse supposer un non, ou un peut-être.³

D'ailleurs, le modèle clos qui s'impose comme représentation idéalisée est tout aussi rejeté chez Semprún que chez Boal. Dans le cas de *L'évanouissement*, on se rappelle ce passage où le personnage-narrateur regrette amèrement le caractère épique – mais somme toute inévitable – de son récit (*Ça bouge trop, dans ce roman que j'essayais d'écrire. Ça va, ça vient, d'Espagne en Allemagne, des maquis de la forêt d'Othe aux appartements où nous dansions avec de jeunes filles blondes. C'est bourré de héros ce roman.*⁴) et qui l'amène à ne plus vouloir écrire. Du côté de Boal, ce dernier aborde directement la question en dénonçant l'esthétique du cinéma hollywoodien qu'il associe à de grands champs visuels. Tout comme dans la brève citation de Semprún, Boal associe étroitement la représentation du héros à celle de

³ Augusto Boal, *Jeux pour acteurs et non-acteurs. Pratique du théâtre de l'opprimé*, Paris, La Découverte & Syros, 1997, p. 249.

⁴ Jorge Semprún, *L'évanouissement*, Paris, Gallimard, 1967, p. 174.

paysages extérieurs, larges et étendus, dans lesquels évoluent ceux qui deviendront des modèles :

Aujourd'hui le mot épique est à la mode. Mais dans une acception qui le relie à un certain type de films : des films sur le génocide des Indiens d'Amérique du Nord par les Yankees ou sur la guerre expansionniste américaine au Mexique. Bref ce qu'on appelle des films « à ciel ouvert ». C'est devenu le sens le plus courant du mot : qualifier ces films qui regorgent de personnages, de chevaux et de coups de feu, entrecoupés à l'occasion de quelques scènes d'amour au beau milieu de morts, de sang, de viols et de stupre, tout cela ficelé pour un public de grands enfants de huit ans.

On associe, dans ces acceptions, le mot épique à tout ce qui est ample, extérieur, objectif, à long terme.⁵

En qualifiant ce type de cinéma de films à *ciel ouvert*, Boal déplore le caractère dépsychologisant de celui-ci, où le héros n'apparaît pas comme conscience subjective, aspiré qu'il est par l'immense extériorité qui l'entoure. La caméra, qui balaie largement le paysage, présente ainsi le modèle comme un être saisi de l'extérieur par l'aventure qui le porte au loin, dans une trajectoire ascendante, ce qui n'est pas très éloigné de ce que décrivait aussi Semprún. Le regard du personnage ne participe pas de l'œuvre et n'influe pas sur celui de la caméra, qui préserve au maximum une certaine objectivité. Boal et Semprún privilégient la mise à l'avant-plan d'êtres plus nuancés, forcés de s'interroger et desquels on peut dégager une psychologie plus complexe. Le narrateur de *L'évanouissement* inaugure un jeu de rapprochements et d'éloignements avec ses personnages, desquels il essaie aussi de saisir les pensées tout comme les acteurs boaliens doivent agir en fonction d'un jeu intériorisé, comprendre par l'expérimentation d'une situation comment un personnage peut se sentir, tout cela dans le but d'échapper à ces représentations de modèles dépersonnalisés, inatteignables de l'intérieur.

⁵ Augusto Boal, *Le théâtre de l'opprimé*, Paris, La Découverte & Syros, 1996, p. 156.

À ce refus des modèles classiques, s'ajoute, bien évidemment, un brouillage des fonctions traditionnelles propres au théâtre et au roman. Chez Boal, ce brouillage se traduit par une participation du spectateur au jeu théâtral. Dans le *théâtre-forum* notamment, celui-ci peut à sa guise prendre momentanément la place d'un acteur pour introduire d'autres particularités par rapport au jeu et à la perception de la problématique en cause. Boal insiste d'ailleurs beaucoup sur le caractère inachevé de son théâtre qui permet au spectateur de se sentir interpellé plus directement par l'action qui se joue et d'y prendre part à titre d'acteur. On n'impose donc plus – et cela est primordial – un seul parcours prédéterminé au spectateur. Chez Semprún, en plus d'un enchevêtrement des trames narratives au sein du récit qui entremêle la voix d'un narrateur à celui de son personnage, on retrouve un phénomène similaire à ce qui se fait chez Boal. Il y transperce également un inachèvement du récit, produit par cette ouverture de trames narratives et dramatiques. À un moment donné, le narrateur de *L'évanouissement* relance le lecteur dans son propre rôle, l'invite à donner sens à un oubli dont il ignore la valeur pour le récit. Le passage en question, qui s'étend sur plusieurs pages, se constitue de phrases décousues, toutes commençant par des lettres minuscules, qui révèlent au fil de leur lecture des liens maladroits, souvent répétés, comme s'il ne s'agissait là que d'un simple brouillon, un récit qui aspire à un achèvement. Ce passage se distingue du condensé précipité des événements que nous avons vu dans le deuxième chapitre puisqu'il n'y a pas là une réinsertion d'événements déjà racontés dans un second souffle, une nouvelle parole. On a plutôt affaire à une parole hésitante qui énumère des faits sans que le narrateur semble en mesure de bien les comprendre, de saisir quelle pourrait en être la portée pour le récit, et qui ne prétend pas à n'en imposer qu'une seule lecture :

*(et pourtant, quand il se souvient du corps de Laurence, dans le soleil de janvier, à Ascona, un peu avant trois heures de l'après-midi, au moment où les tables voisines commencent à être occupées, où le murmure des voix commence à se faire entendre, autour de lui, qu'il n'entend pas pourtant, à ce moment de sa mémoire, très précise, peut-être même complaisante, il y a quelque chose qui, pour la deuxième fois, n'arrive pas à émerger de l'oubli ;
 et peut-être cet oubli est significatif, jugez-en ;
 ils étaient allongés dans la pénombre ; le lit de Laurence était disposé parallèlement à la haute fenêtre, ouverte sur un soir de juin (...)
 alors, pendant qu'il regardait Laurence, la paume de sa main gauche peut-être posée sur la hanche de la jeune femme, il lui parlait ;
 « nulle mémoire », disait-il ;
 il disait : « rien, tu ne peux rien me rappeler, rien, des rêves, je t'invente » ;
 elle se jetait vers lui, troublée, lui parlait ; (...).⁶*

Le caractère expérimental des pratiques artistiques chez Boal et Semprún inscrivent donc le geste et la parole dans une lancée inconnue. Chez Boal, c'est le jeu collectif, l'ensemble des participants présents à l'exercice et la possibilité pour eux d'interpréter tous les rôles qui créent, dans cette multiplicité d'agencements et de rencontres, un foisonnement de possibilités de gestes, alors que chez Semprún, c'est l'utilisation variée de pronoms et de temps de verbes qui compose les diverses modalités d'expérimentations. Les deux auteurs partagent donc plusieurs aspects dans leurs processus artistiques. Et ce sont d'abord des traits formels, tels que la performativité du médium, produite par ce retournement du regard du personnage-narrateur et des acteurs sur eux-mêmes comme principal objet d'intérêt du processus – au détriment de la représentation d'un héros classique – et le brouillage des rôles propres au roman et au théâtre plus traditionnels, qui révèlent ce désir d'échapper à un rapport exemplaire et achevé et qui fondent une pratique renouvelée de l'exemple, le désir de faire surgir moult tentatives.

⁶ Jorge Semprún, op. cit., 1967, p. 138-139.

Cette pratique renouvelée de l'exemple fait écho au nouveau statut que lui prêtent des philosophes contemporains, dont deux aussi différents que Ludwig Wittgenstein et Gilles Deleuze. Car si le geste d'exemplifier est, comme le dit Pierre Ouellet, « l'un des procédés les plus courants et les plus fondamentaux de notre activité cognitivo-linguistique, même la plus ordinaire »⁷, il est intéressant de constater que l'exemple occupe un rôle particulier chez des penseurs qui ont cherché à transformer notre compréhension du rapport entre le monde et le langage. En effet, la structure peu conventionnelle du déroulement de leur pensée – qui réinsère, comme chez Boal et Semprún, le processus de réflexion et de création de la pensée au sein même de son énonciation – attribue aux exemples qui la traversent une place assez surprenante. D'ailleurs, Wittgenstein, dans ses *Investigations philosophiques*, a senti le besoin de justifier, dans sa préface, la présentation singulière de son livre qui regroupe une série de brefs paragraphes numérotés plutôt qu'un texte suivi :

*Après maintes tentatives avortées pour condenser les résultats de mes recherches en pareil ensemble, je compris que ceci ne devait jamais me réussir. Que les meilleures choses que je pusse écrire ne resterait toujours que des remarques philosophiques ; que mes pensées se paralysaient dès que j'essayais de leur imprimer de force une direction déterminée, à l'encontre de leur pente naturelle.*⁸

Ce qui devient intéressant, au fil de la lecture de son essai, est la place de plus en plus prépondérante des exemples qui y sont insérés. D'abord introduits afin de contrecarrer les objections que l'on pourrait émettre devant certaines affirmations, les exemples se multiplient au cours du texte, au point de ne plus correspondre au rôle plus conservateur que la pensée leur réserve généralement, soumis qu'ils sont à l'illustration d'une règle et précédés dans leur entrée en scène du fameux *par*. Au

⁷ Pierre Ouellet, op. cit., p. 487.

⁸ Ludwig Wittgenstein, *Investigations philosophiques*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1961, p. 111.

cours des *Investigations*, ce sont les exemples qui, projetés à l'avant-plan, finissent par générer la pensée et qui entraînent... d'autres exemples. Ceux-ci s'accumulent considérablement et ne sont pas toujours suivis d'une explication. Ainsi pouvons-nous lire certaines mises en contexte auxquelles il ne se rattache pas – du moins pas immédiatement – de règles ou d'affirmations plus générales : « 407- On pourrait imaginer que quelqu'un gémit, disant « Quelqu'un a des douleurs – je ne sais qui ! » sur quoi l'on se précipite au secours du gémissant. »⁹, « 414- Vous pensez être obligé de tisser une étoffe : parce que vous vous trouvez devant un métier – quoique vide – et que vous faites le geste de tisser. »¹⁰. Ces mises en contexte, à titre d'exemples, ne sont jamais récupérées par une explication plus précise, qui s'attarderait à établir le lien qu'elles entretiennent avec le propos plus général de l'essai. Leur sens doit être déduit au fil de la lecture, dans l'ensemble du texte, sans dépendre du cadre plus restreint dans lequel les aurait maintenues un raisonnement traditionnel.

Chez Deleuze, dans son essai *Dialogues* qu'il a rédigé avec Claire Parnet, l'exemple apparaît de façon encore plus déstabilisante. Participant d'une pensée qui se conçoit comme une *ritournelle*, l'exemple est répété dans le but d'accélérer le propos :

Règle de ces entretiens : plus un paragraphe est long, plus il convient de le lire très vite. Et les répétitions devraient fonctionner comme des accélérations. Certains exemples vont revenir constamment : GUÊPE et ORCHIDÉE, ou bien CHEVAL et ÉTRIER... Il y en aurait beaucoup d'autres à proposer. Mais le retour au même exemple devrait produire une précipitation, même au prix d'une lassitude du lecteur. Une ritournelle ? Toute la musique, toute l'écriture passe par là. C'est l'entretien lui-même qui sera une ritournelle.¹¹

⁹ Ibid., p. 251.

¹⁰ Ibid., p. 253.

¹¹ Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1996, p. 68.

Là encore, il ne s'agit plus d'un exemple destiné uniquement à l'illustration – ou la cristallisation, dirait peut-être Deleuze – de la pensée. Projeté au-devant de celle-ci, c'est l'exemple qui entraîne le renouvellement de cette pensée et qui occupe, dans sa nouvelle présence, un rôle fondamental. Plutôt que de répondre à un précepte plus abstrait, donner chair à la pensée, l'exemple devient le tremplin de cette dernière, l'élan qui la pousse au loin et la déstabilise parfois. Ce qui importe finalement dans ces deux cas est de remarquer que le rôle de l'exemple, à l'instar des exercices de Boal et du récit de Semprún, est constitutif d'un renouvellement de la forme. L'exemple ne se donne plus comme l'illustration d'un comportement à adopter, d'un modèle à suivre ou d'une idée à comprendre, mais comme le moteur même du développement d'un texte qui se veut dynamique. Deleuze et Wittgenstein n'ont pas écrit ces essais philosophiques conformément à la représentation plus traditionnelle que l'on peut s'en faire et ont, pour s'en démarquer, introduit eux aussi, à leur manière, une nouvelle pratique de l'exemple.

Mais revenons à nos deux créateurs puisqu'il apparaît que ces derniers présentent aussi des différences importantes. En effet, la pratique artistique de Boal sous-entend une compréhension de l'art qui m'apparaît divergente de celle que l'on peut déduire chez Semprún. Ses exercices possèdent une visée directement pragmatique (assez représentative d'ailleurs de l'engagement de l'auteur comme marxiste). Boal est exalté par les promesses que lui fait entrevoir son médium, résolument tourné vers l'avenir et confiant de pouvoir résoudre les problèmes en cause par l'action. C'est volontairement, dans l'assurance que ceci lui donne des ailes, que le sujet boalien se détache de ses modèles. Il propose un travail de déconstruction de ces derniers par une approche réflexive et prudente où l'incertitude et les

suggestions sont de mise, en opposition au parcours univoque et déterminé du modèle :

Peut-être le terme modèle porte-t-il déjà en lui la connotation du chemin à suivre. En fait, il ne faut pas hésiter à répéter qu'une pièce de théâtre-forum doit toujours présenter le doute et non la certitude, doit toujours être un anti-modèle et non un modèle. Un anti-modèle à discuter et non un modèle à suivre.¹²

Le refus des modèles apparaît néanmoins plutôt drastique. Boal croit pouvoir se détacher véritablement de tout modèle et considère que sa pratique théâtrale mène le sujet à un affranchissement complet d'images et des représentations idéales. Ce dénigrement des modèles semble radical quand on se rappelle les réflexions d'Henri Bergson qui nous en montre l'intérêt, voire même la nécessité. Effectivement, les modèles, pour Bergson, ne s'imposent pas de manière autoritaire, mais usent d'une séduction qui serait positive et qui ne pourrait être réduite à une simple forme de domination. À l'inverse de Boal qui considère qu'elle n'entretient que la passivité du spectateur, l'émulation constitue pour Bergson le levier nécessaire à notre propre action. En nous transmettant leur *ardeur*, les modèles ne représenteraient pas une *coercition plus ou moins atténuée*, mais plutôt un *plus ou moins irrésistible attrait*¹³.

De plus, si les exercices de Boal ont le mérite, dans leur exécution, d'offrir un réel intérêt du fait qu'ils intègrent dans l'œuvre elle-même tout le processus créatif de celle-ci, il ne faudrait pas perdre de vue l'arrière-pensée qui les suscite, c'est-à-dire cette motivation à créer, par l'expérimentation qu'offre le théâtre, des lignes de conduite qui seront ensuite appréciées en fonction de leur capacité à être répétées aussi efficacement dans le réel. Car il y a cette volonté chez Boal, sous-jacente au jeu théâtral, d'élaborer une discrimination des possibles afin de choisir celui qui sera le

¹² Augusto Boal, op. cit., 1997, p. 243.

¹³ Henri Bergson, *Les deux sources de la morale et de la religion*, Paris, Presses universitaires de France, 1967, p. 98.

meilleur comportement à adopter. Non seulement la pratique théâtrale ne peut-elle être dissociée du rapport très étroit qu'elle entretient avec le réel, mais elle effectue une sorte de retour à un modèle préférable. Boal évoque cet aspect fondamental en subordonnant carrément l'action théâtrale à son implication au niveau du réel :

Si tu agis l'action réelle dans un cadre fictif, c'est une répétition de l'action, ce n'est pas l'action elle-même ; en tant que telle, une action tout de même, mais qui ne te donne pas envie d'en terminer avec l'action réelle. Elle stimule ta volonté de l'accomplir, t'en fait éprouver l'envie.¹⁴

Pour emprunter un terme de Leibniz, on pourrait dire que la *compossibilité* chez Boal, c'est-à-dire la faculté de réaliser toutes les possibilités logiquement viables, est quelque chose de fermée. Parce que Boal aspire, dans sa pratique du théâtre, à conclure l'action. Et même s'il se produit au cours du jeu improvisé une multiplication des potentialités de gestes, on réinscrit toujours ces avenues dans le contexte plus large d'une réflexion en vue d'une meilleure effectivité sur le réel, à savoir : de toutes les possibilités explorées, en aurait-il une plus valable que les autres? Dans la pratique de ses exercices, Boal se donne d'ailleurs un rôle particulier, celui du *joker* qui, au dire de l'auteur, est là afin de relancer le jeu quand celui-ci tend à s'égarer de la problématique ou encore contrôler les ardeurs de participants trop emportés qui risqueraient de faire échouer le spectacle. En s'adressant directement aux participants qui jouent ou qui observent, le *joker* questionne la validité des solutions qui sont proposées, émet des doutes quant aux *solutions magiques* et essaie de pousser le public à trouver des solutions plus actives. Boal compare cette fonction à une sorte de Socrate du jeu qui incorporerait un caractère dialectique au spectacle :

(...) le Joker doit être socratique – dialectiquement – et, à travers les questions, à travers les doutes, il doit aider les spectateurs à formuler leurs pensées, à préparer leurs actions. Maïeutique : le « Joker » est un accoucheur. Mais une maïeutique de corps et d'esprit, pas simplement

¹⁴ Augusto Boal, op. cit., 1996, p. 186.

cérébrale. Le Joker doit aider l'accouchement de toutes les idées, de toutes les actions !¹⁵

Bien qu'il ait cette prétention à démultiplier les possibilités, *toutes les actions*, le *joker* révèle surtout, en contrepois, la volonté d'imposer une instance régulatrice du jeu. Et cette nouvelle conscience, en dépit du propos de Boal, me semble cacher la volonté d'orienter le jeu en vue de valoriser, en dernier lieu, un modèle parmi le groupe, tout comme Socrate d'ailleurs qui, par ses questions, entraîne son locuteur là où il en a convenu.

Il devient inévitable pour Boal de ne réaliser qu'une nouvelle *crystallisation* du sujet dans une voie. Nonobstant sa volonté à déconstruire des modèles, il persiste dans son travail une volonté d'achèvement, la mise en place d'un autre idéal. Bien sûr, ce choix s'élabore en fonction d'une logique et d'une morale marxiste, qui rejoignent peut-être mieux les implications des cas qui sont reproduits, mais il n'est pas certain que les voies qui sont favorisées seront les meilleures. L'exemple choisi, qui était d'abord apparu spontanément au sein d'une multiplicité, se subordonne dorénavant seul à une illustration : celle de la voie à suivre, le nouveau modèle pour produire la révolution... Ainsi, ne pouvons-nous que sourire devant un passage si naïvement contradictoire :

Il faut toutefois prendre certaines précautions : si le modèle d'action future est recevable pour la totalité des présents, sa représentation servira comme nouveau et dernier stimulant pour l'action réelle. Dans le cas contraire on court le risque de présenter un modèle « évangéliste », préconisateur d'actions impossibles à réaliser dans la pratique. Précautions à prendre, danger à éviter.¹⁶

Le texte de Semprún tranche assez par rapport à ces derniers aspects que sont l'optimisme de Boal, son dénie catégorique de toute forme de modèles extérieurs et

¹⁵ Augusto Boal, op. cit., 1997, p. 244.

¹⁶ Ibid., p. 243.

l'édification d'une seule possibilité comme voie à suivre. En effet, contrairement à l'enthousiasme du dramaturge, il transperce d'abord et surtout chez le romancier une désillusion majeure, soit celle que le mal est déjà fait et que celui-ci ne pourra jamais être raconté. Ce désenchantement caractérise les propos du personnage-narrateur qui est loin de considérer son récit comme une réelle prise en charge de son destin, quelque chose qui lui permettrait de s'affranchir de sa douleur, à l'instar du sujet boalien. Bien au contraire, la mise en œuvre de l'écriture apparaît souvent comme un processus qui lui échappe, face auquel il ne peut pas prendre les distances qu'il souhaiterait afin de l'évaluer et le contrôler davantage, mais surtout, qui ne l'amènera pas vers un mieux-être comme dans le cas de Boal. À un autre endroit, il devient carrément fataliste, affirmant qu'il ne peut plus de toute façon revenir en arrière et écrire ce qu'il aurait voulu montrer :

Il aurait été facile, à partir de n'importe laquelle de ces visions, de ces immobilités contemplatives, de reconstruire les cercle de la mémoire de Manuel, le mouvement de sa vie. Mais il est trop tard, maintenant, pour recommencer ce récit (...).¹⁷

Ayant fait l'expérience de la brisure inéluctable entre le monde et la langage, entre la vie et l'évanouissement, il n'arrive plus à accorder la même confiance que Boal en son médium. Il ne peut pas oublier cette blessure ontologique et faire de son récit la porte de son salut.

D'autre part, le romancier témoigne d'une position beaucoup plus ambiguë par rapport aux représentations idéales qui le nourrissent. L'écartèlement psychique de son personnage Manuel, qui vacille entre ses idéaux, passés et présents, les représentations idéalisées de lui-même et son incapacité à agir en fonction de ceux-ci, montre bien qu'il est difficile, voire impossible, d'échapper à ce type de

¹⁷ Jorge Semprún, op. cit., 1967, p. 179.

représentations et de fantasmes, à l'orientation donnée par le modèle. Et j'irai même encore plus loin en affirmant que Semprún fait voir combien il devient laborieux pour le sujet d'agir dans le réel quand il ne peut plus entretenir un rapport d'émulation. Car Manuel n'a pas désiré cette perte de repères, ce qui le dissocie encore plus radicalement du sujet chez Boal. Le personnage-narrateur se plaint bien de ne pouvoir éluder la production de héros dans son roman, tout comme il laisse voir qu'il lui est difficile d'adopter une position univoque dans laquelle nous pouvons affirmer les choses péremptoirement. Son engagement comme marxiste est d'ailleurs mis à rude épreuve au cours des événements.¹⁸ Il se dissocie de plus en plus de ses collègues qui ne comprennent pas toujours ni son inaction, ni son malaise à s'engager pleinement comme militant et écrivain. Il se dégage du récit de Semprún une plus grande complexité par rapport à ces questions, tandis que Boal, lui, apparaît comme celui qui croit encore le sujet capable de se soustraire à toutes ces pressions, révolutionner le sujet (et le théâtre...) en lui permettant de se constituer son propre réseau d'exemples.

Plus profondément encore, le propos de Semprún ne retourne pas, à la différence de Boal, à un seul exemple illustratif qui voudrait s'imposer comme voie à emprunter pour le récit. Le foisonnement de paroles, les exemples de nouvelles voies à prendre pour le récit n'existent pas en fonction d'une éventuelle sélection. Le récit connaît d'avance ses limites, révèle d'emblée son impuissance ontologique à *dire*, à se lancer dans l'affirmation close d'une seule et unique chose, dans une seule et unique parole, et ne peut que se réaliser dans l'abondance des voies qui se proposent

¹⁸ Lors de son voyage clandestin en Espagne, Manuel raconte à Ève, une Française, membre du Parti, l'ignorance de certains militants : « - C'est une histoire méchante, dit-elle. - Mais non, lui dis-je, c'est une histoire morale. Elle secoue la tête. - Non, dit-elle. Cet homme et cette femme ont pris des risques, ce sont des militants. Il se trouve, par ailleurs, qu'ils n'y connaissent rien à la peinture. Et alors? C'est secondaire, vous ne pensez pas? - Oui, lui dis-je. Mais à force de traiter la peinture, et la philosophie, et la morale, comme des choses secondaires, vous ne trouvez pas que nous sommes allés trop loin? ». (p. 198.).

et qui restent ouvertes. C'est cette multiplicité de portes ouvertes qui justifie le texte et non pas le jugement qu'on portera sur celles-ci, ni la comparaison qu'on leur fera subir. Bien sûr, le jeu boalien génère un foisonnement de possibilités, mais nous avons vu qu'il revenait, en fin de parcours, à l'illustration d'une règle, en évaluant la meilleure approche pour résoudre un problème et en ne conservant, en arrière-plan, que ce même cadre ontologique de la vérité unique, en vertu d'un modèle meilleur que les autres. Chez Semprún, il n'y a pas à choisir. Et c'est bien là toute la différence entre les expressions qui ont été dégagées lors des analyses, entre celle de *se donner en exemples* et celle de *faire des exemples* de soi-même.

L'exemplaire : une approche différente

Au cours de ce mémoire, nous avons été amenés à voir comment se percevait la notion d'exemplarité en fonction des textes de deux auteurs. Dans l'introduction, j'ai présenté brièvement de quoi se composait un récit exemplaire selon l'article de Susan Suleiman, « Le récit exemplaire. Parole, fable, roman à thèse ». J'ai évoqué, entre autres, que le récit exemplaire, dans cette perspective, constituait un récit destiné à illustrer, par son contenu, le bien-fondé d'une idée considérée comme véridique ou d'un précepte plus global. Comme l'expose Suleiman, ce type de récit appelle ouvertement à l'imitation d'un comportement ou à la compréhension particulière d'une chose, en intégrant dans son contenu une interprétation du texte lui-même. En effet, par l'analyse de divers passages, Suleiman montre que ces textes laissent peu de place à une pluralité interprétative puisque ceux-ci induisent déjà par eux-mêmes, dans leur lecture, la compréhension que nous devrions en avoir. Que ce soit par l'interpellation directe du lecteur par un narrateur pour que celui-ci réfléchisse au sens d'une phrase imagée ou encore par certaines redondances du texte qui insistent sur

certain aspects, le récit exemplaire dévoile par différents dispositifs dramatiques et narratifs ce qui est au cœur de son entreprise, c'est-à-dire un effet *illocutoire*. La *force illocutoire*, pour utiliser le terme exact de Suleiman, est constitutive, chez celui qui raconte, de ce désir d'influencer son récepteur et d'agir justement de manière exemplaire.

Parabole, fable, roman à thèse ou exemplum médiéval, cette conception du récit exemplaire demeure somme toute assez limitée. Elle ne perçoit l'exemplarité d'un récit que dans cette *force illocutoire*, force qui statuerait que l'art, pour être exemplaire, doit vouloir agir comme tel et afficher ouvertement cette intention. Or, nous avons vu dans les analyses qui ont suivi que l'art peut avoir un caractère exemplaire sans nécessairement être un roman à thèse ou une parabole. Ce caractère exemplaire – qui, s'il est entendu de manière différente chez Boal et Semprún, est également critiqué chez les deux auteurs – implique l'idée qu'un film, une pièce de théâtre ou un roman peuvent très bien, sans même en afficher ouvertement l'intention, induire une compréhension particulière d'un événement, convaincre d'une idée, ou encourager un certain comportement. Boal et Semprún rejettent les modèles du théâtre et du roman classiques qui, par leurs caractéristiques, telles que la non-remise en cause du cadre représentationnel, la fermeture de leur œuvre, la passivité du spectateur ou du lecteur et la présentation d'un héros, *donnent l'exemple*, imposent une représentation d'un événement ou d'un état de chose qui entraîne un certain type de compréhension ou un comportement particulier.

À la lumière de l'essai de Pierre Ouellet, intitulé *Voir et savoir. La perception des univers du discours*, il semble que les pratiques artistiques de Boal et Semprún seraient représentatives de la brisure décisive qui est décrite dans son livre et que l'on pourrait apposer à l'art moderne en général :

Davantage encore, le récit moderne, affranchi des logiques standard de l'action et de l'évolution narrative fondée sur l'enchaînement causal des événements narrés, s'attache de plus en plus à la représentation non pas des faits mais du regard et de la parole sur les faits.¹⁹

En effet, nous montre Ouellet, le récit ne se perçoit plus dans sa relation à un référent, mais se propose comme acte de référentialisation, dans lequel il ne s'agirait plus de montrer ce qui aurait été perçu avant comme *vrai*, extérieur au sujet qui le met en scène. Cette mise à l'avant du processus de référentialité est présente dans le jeu boalien, où un des intérêts de la pièce est l'acteur dans sa relation au personnage plutôt que le personnage lui-même, mais elle ne constitue pas un enjeu aussi grave pour le spectacle qu'elle ne l'est dans *L'évanouissement*. Boal remet en cause l'omniscience des modèles sans toutefois questionner celle du langage dans la déconstruction de ceux-ci. Dans le récit de Semprún, la problématique du langage est au cœur de la thématique, car, comme nous l'avons vu dans le deuxième chapitre, ce dernier évoque franchement son impossibilité à *dire*. Voilà pourquoi il me semble à propos de creuser les choses de ce côté, celui du récit de Semprún, pour mieux saisir en quoi il pourrait témoigner d'un rapport exemplaire différent de ce qui a été présenté jusqu'ici, mais significatif des préoccupations du récit contemporain, tel que le conçoit l'auteur Pierre Ouellet.

Cette critique de l'omniscience du modèle par l'entremise de celle du héros classique combinée à la mise à jour, dans le récit moderne, de l'inadéquation du langage au réel m'amène à ce questionnement : comment peut-on définir l'exemplarité d'un récit qui ne répond plus à la simple représentation d'un univers clos, ne propose plus de modèles et surtout, ne se fonde plus sur la capacité du langage à pouvoir dénoter la réalité? Peut-on encore prêter un caractère exemplaire,

¹⁹ Pierre Ouellet, op. cit., p. 274.

c'est-à-dire la capacité d'intervenir dans le réel du récepteur, être porteur de savoir, à un récit qui ne croit plus en l'efficacité du langage? Si le récit, ou toute autre forme d'art il va sans dire, ne peut plus, dans sa dénonciation de l'irréductibilité du monde au langage, nous montrer *directement* le monde, ni même une possibilité de ce qu'il pourrait être, il devient pertinent, à mon avis, de s'interroger sur ce que pourrait encore représenter l'impact de celui-ci comme exemple, plus spécifiquement, sa faculté à participer d'un apprentissage du monde en développant, par la mise en scène d'une expérience, une compréhension ou un comportement.

À partir de cette rupture entre le roman classique et le récit moderne, nous dit Ouellet dans son essai, il ne devient plus tant important pour l'écrivain de rapporter un fait ou un état de chose que de raconter l'expérience du regard de la chose en question. L'objet du récit ne figure plus comme une chose objectivable, un référent pris en soi duquel les mots qui le désignent ne participeraient pas, mais devient plutôt le résultat d'un jeu de langage, constitué de plusieurs modalités perceptives ; de l'auteur au lecteur, en passant par le narrateur et le personnage. Ce que le texte chercherait à nous montrer n'est donc pas un *état de chose objectivable*, mais ce que Ouellet qualifie d'*expérience perceptivo-cognitive* :

Autrement dit, le texte de fiction ne représente pas le monde réel ou un monde possible, mais une expérience perceptivo-cognitive, qui a son double pôle dans les objets, réels ou fictifs, qui sont toujours nécessairement perçus, conçus, imaginés, rêvés, ou sentis par des sujets, et dans ces sujets eux-mêmes, acteurs, narrateurs, énonciateurs et lecteurs, qui en font l'expérience à chacun des niveaux du texte : de la diégèse, de la narration, de l'énonciation ou de l'interprétation comme telle, c'est-à-dire de la lecture.²⁰

L'expérience de l'évanouissement chez Semprún est emblématique de cette mise à jour du regard dans la description d'une réalité. Elle l'est tant et si bien qu'il devient

²⁰ Ibid., p. 226.

parfois difficile, comme le déclare le narrateur, de distinguer le regard de Manuel des choses qui l'entourent et qu'il observe. Au-delà d'une simple description de faits, le narrateur essaie d'abord de transmettre autre chose : non pas une réflexion articulée de son personnage, mais une expérience intérieure, c'est-à-dire un état perceptif et sensoriel qui donne matière à la réalité du récit.

Et, du moment où le récit met à jour ce dévoilement du regard, celui-ci tire sa valeur d'un aspect qui m'apparaît fondamental, soit la vraisemblance de l'expérience :

À partir du moment où un énoncé ne représente pas des objets mais une expérience, le problème de sa vérité ne repose plus sur la vérification, dans un monde réel ou possible, de l'existence ou non des êtres qu'il désigne, mais sur l'adéquation plus ou moins grande des expériences décrites, et présentées sous une forme sémiotique donnée, avec celles que nous vivons ou pouvons vivre dans le monde phénoménal.²¹

La véracité d'un texte n'est pas de retrouver des données qui seraient véridiques, en vertu de connaissances historiques ou autres, mais de reconnaître, dans ce que le récit nous fait vivre, une expérience vraisemblable ; plus précisément, qui serait à *bon droit considéré comme vrai* par celui qui la reçoit et la perçoit, pour citer le *Petit Robert*²². Pour le récit, il ne s'agit plus de reproduire le réel comme entité globale et circonscrite, mais de créer un monde possible qui cohabiterait avec d'autres possibilités, d'autres expériences tout aussi vraisemblables. Il n'y a donc plus une seule manière de raconter le monde qui totaliserait à elle seule le réel dans son objectivité, mais plusieurs façons de le voir et de le ressentir, en accord avec l'innombrable diversité des consciences subjectives. Ce dernier trait de la vraisemblance de l'expérience comme valeur est crucial puisque c'est lui qui permet au texte de s'immiscer dans le réel du lecteur, d'abord en frappant son imaginaire

²¹ Ibid., p. 226.

²² *Le Petit Robert*, Paris, Dictionnaires LE ROBERT, 1988, p. 2120.

d'une représentation dans laquelle il peut se reconnaître et se voit inclure, puis en participant de la perception qu'il se fera du monde et de lui-même plus généralement.

C'est à partir de ce concept *d'expérimentation perceptivo-cognitive* que Ouellet arrive à rétablir la littérature comme véritable mode de connaissance. Cette perception de la littérature s'élève évidemment contre la conception platonicienne de la poésie – et qui a habité toute la modernité – qui opposait la science à la poésie, la vérité à la fiction. Pour Ouellet, il s'agit de dégager la fiction, la *metaphora* comme il la nomme, de ce paradigme du vrai et du faux, montrer que les frontières sont peut-être parfois plus poreuses qu'il n'y paraît entre ce que nous considérons comme vrai et ce qui ne serait que vraisemblable, de l'ordre de l'imagination. La littérature ne serait pas simplement un objet de connaissance, c'est-à-dire un texte sur lequel on se pencherait pour mieux connaître un enjeu ou une problématique, mais représenterait un accès privilégié au monde, une manière d'y accéder qui aurait bel et bien une valeur épistémologique, distincte de celle des discours scientifiques. Plutôt que de s'attarder dans l'affirmation ou la démonstration de préceptes ou de règles quelconques, la littérature nous montre comment, par le déploiement ouvert de son regard, retourné sur lui-même et dans la pleine conscience de son geste et des artifices qu'il suppose, l'objet qu'elle met en scène est constitutif d'une activité perceptuelle et sensorielle (les *filtres* du texte, nous dit Ouellet, pour qualifier les consciences du narrateur et des acteurs du récit), qu'il ne peut être dissocié de ce qui le façonne et qu'il est bel et bien ce que Ouellet appelle un *fait de langage*. C'est d'abord cela que le discours littéraire peut nous apprendre, les modalités perceptives de ce regard qu'il est et qui constitue le reste ; regard dont on ne peut jamais réellement sortir. Et c'est bien toute la différence qu'il entretient avec la science, pour laquelle l'affirmation

d'un propos fait comme si les mots réfèrent directement au réel sans avoir eux-mêmes de dimensions et d'épaisseurs, comme si le regard pouvait se passer des mots.

Ouellet parle d'*expériences esthétiques* pour définir l'expérimentation cognitive propre à la littérature. Celles-ci sont constitutives de la littérarité même d'un texte et participent du plaisir que le lecteur retire de la lecture. Car le récit n'expose pas de règles ni de principes savants, mais ouvre la porte à une connaissance que l'on pourrait qualifier, sans aucune honte, d'*éprouvante* :

*L'écriture est, comme le regard dans le désir, connaissance tendue vers son objet, qui ne se laisse pas connaître, autrement que par l'expérience esthétique qu'il nous fait vivre – renvoyant le but du savoir à sa source, dans le sujet connaissant. Le savoir s'éprouve, seulement, sans chercher de preuves.*²³

C'est donc dans ce retour à ses origines, dans cette réalisation du regard qui renvoie à lui-même et dans cette dernière (et très belle) phrase de Ouellet, que le discours offre un intérêt épistémologique. Ouellet propose d'étudier ces *expériences esthétiques* en fonction des diverses modalités du texte, afin d'engager l'étude d'un texte vers ce qu'il a à nous apprendre ; entre autres choses, cette concomitance entre le phénomène et le sens qu'on lui prête, dans la mesure où « le phénomène est toujours déjà interprétation au sein de l'expérience »²⁴. Le récit, volontiers porte d'entrée d'un *voir*, s'offre aussi, moins naïvement qu'alors, comme mode de *savoir*²⁵.

Si une des caractéristiques fondamentales de la littérature contemporaine consiste à nous révéler l'enjeu de ces multiples regards dans notre expérience du

²³ Pierre Ouellet, op. cit., p. 317.

²⁴ Ibid., p. 275.

²⁵ Dans le troisième chapitre de son essai, qui est intitulé « Science, discours et monstration », Ouellet applique d'ailleurs à la science le traitement que l'on réserve généralement à des discours moins *sérieux*. Analysant, de la même manière qu'il l'a fait pour un passage de Marcel Proust ou de Jacques Brault, des passages tirés d'articles tirés de revues scientifiques, Ouellet montre que la science, d'abord reconnue comme *savoir*, participe aussi d'un *voir* et qu'elle est, elle aussi, engagée dans une parole, un choix de mots et qu'elle représente donc, elle aussi et bien malgré elle, un *fait de langage*.

monde, il me semble, qu'à cet effet, le texte de Semprún est particulièrement représentatif – pour ne pas dire exemplaire – du propos de Ouellet. L'auteur de *L'évanouissement* déploie dans son récit plusieurs expérimentations du même événement et révèle, par le fait même, ce privilège qu'a la littérature d'ouvrir plusieurs portes d'entrée dans l'expérience. Dans son effort de multiplier les tentatives de récit, *L'évanouissement* découvre au maximum les possibilités que représente, plus largement, le genre qu'il a choisi. En effet, le personnage-narrateur aurait pu choisir le témoignage ou le roman historique, mais il se trouve que ces genres n'auraient pu, dans leur parfaite adéquation du mot et de son référent et leur pacte aveugle quand à l'efficacité du langage, exprimer ce qui outrepassait leurs limites. Les expériences de *L'évanouissement* ne sont plus détachables de ces nombreuses formes d'expérimentations et l'intérêt du récit réside bien, comme le dirait Ouellet, dans ce retournement du regard du personnage-narrateur. Le récit se refuse à totaliser un événement, s'inscrire comme roman classique ou témoignage dans l'Histoire à titre illustratif tout comme le héros ne se charge pas non plus d'incarner un idéal, de nous montrer la voie à suivre.

Par cela, ce qui devient exemplaire dans ce récit est précisément cette forme qui se révèle ouvertement dans ce qu'elle a de constitutif par rapport à son contenu. Chez Semprún, c'est elle qui nous révèle ce que le contenu n'est pas en mesure de nous apprendre. C'est elle qui illustre, mieux que tout le reste, l'incapacité du narrateur à dire et c'est elle qui démontre la plurivocité du réel, comment il devient impossible de le raconter avec détachement, pris que nous sommes dans notre angle de vue. Et c'est aussi elle qui, dans ses transformations, ses utilisations du *je*, du *tu*, du *il*, et sa transmutation incessante dans divers temps de verbe, met à jour ces *expériences esthétiques* auquel s'ajoute le regard d'un lecteur qui, par l'intermédiaire

de cet imaginaire, fait l'expérience de cette forme si révélatrice. En dévoilant cette faculté du récit à renouveler les formes d'expérimentations, *L'évanouissement* met à jour ce que la littérature peut offrir comme discours d'un savoir, capable de se regarder agir lui-même comme acte de langage significatif. Ainsi pouvons-nous dire du récit de Semprún la même chose que Ouellet attribue plus globalement à la littérature :

Ce pourquoi, contrairement à la science, la poésie se passe radicalement de ce dont elle parle pour nous en faire vivre la vision, et s'en passe d'autant plus qu'elle nous en montre davantage, faisant de l'acte de voir et de montrer l'objet lui-même de l'expérience, visée vécue d'une pure visée, qui dit le désir à demeure dans l'acte de connaître. Autrement dit, la littérature exprime le pur désir de savoir, sans la connaissance qui en résulte – parce qu'elle est un pur donné à voir, sans rien qui fasse obstacle à la visée qu'elle met en branle, aux actes de la vue sans fin qu'elle déclenche.²⁶

Et *L'évanouissement* se passe d'autant plus d'une parole directe sur son objet que celui-ci lui résiste violemment. À la lumière du texte de Ouellet, la symbolique de l'évanouissement pour parler des camps m'apparaît encore plus juste dans la mesure où elle personnifie un événement qui échappe à ce que la littérature contemporaine pourrait nous en faire vivre, dans un regard intériorisé. L'évanouissement résiste à une *expérience perceptivo-cognitive* qui serait complète et ne peut donc être transmis, appris à un tiers qui ne l'aurait pas vécu. Ce type d'événement, qui peut être compris dans un certain angle, celui d'un discours scientifique, échappe en grande partie à ce que la littérature pourrait nous apprendre de lui, en nous le *faisant éprouver*. Une telle symbolique résume bien l'ampleur de l'événement qui est cause.

Contrairement à ce que laisse entendre Boal dans son essai, il y aurait donc, pour le lecteur, une forme d'expérimentation possible dans la réception d'un texte, sans qu'il n'y ait une participation directe de celui-ci. Pour Boal, *l'osmose esthétique*

²⁶ Ibid., p. 303.

lors de la réception d'une œuvre ne se réalisait qu'au prix du retrait du spectateur (ou pourrions-nous dire du lecteur) comme sujet. Mais Boal, pourrions-nous dire, prend un peu les choses à la lettre²⁷. Car l'expérience de la lecture ou de la réception d'une œuvre peut aussi être un apprentissage, une nouvelle prise sur le monde en vertu de la particularité de la fiction comme mode de savoir et de cette rencontre qu'elle permet avec l'autre.

Plutôt que de parler d'une *expérience esthétique*, Silvestra Mariniello, quant à elle, utilise l'expression de *connaissance/expérience* pour définir l'expérimentation savante que nous offre le discours littéraire. Par l'entremise d'un texte de Primo Levi (*Si c'est un homme*), mais aussi d'un autre de Semprún (*L'Écriture ou la vie*) et d'un film de Claude Lanzmann (*Shoah*), Mariniello montre, dans son article intitulé « La médiation de l'expérience. Ulysse dans le camp de concentration », le renouvellement de l'expérimentation d'un texte et du passé par la médiation d'un autre récit. Pour le nouveau récit qui opère cette transformation, il ne s'agit non pas tant de donner accès à un savoir extérieur, objectif, à celui qui le reçoit que de mettre de l'avant une expérimentation dudit savoir par l'intermédiaire d'une parole engagée dans l'histoire.

Dans ce même article, Mariniello expose comment l'utilisation de la poésie transmue l'expérience du récit et de l'Histoire. Elle analyse, entre autres, un passage de *Si c'est un homme*, de Primo Levi, dans lequel l'expérience des camps est tout à

²⁷ Le regard de Boal est plutôt réducteur en voulant éliminer de l'art toute forme d'attrait envers le spectateur. L'effet exemplaire de l'art, tel qu'il le perçoit, n'est certainement pas aussi nocif qu'il veut le faire croire et il me semble que cette capacité de l'art à provoquer une identification du spectateur n'exclue pas ce dernier de toute forme d'expérimentation. En dénonçant son aptitude à agir comme exemple, Boal omet de voir en l'art cette faculté à nous *transmettre* et à nous *apprendre* quelque chose sur le monde, à rejoindre les concepts plus globaux que sont ceux de l'expérience et de la connaissance et ce, malgré que Boal croie que seule sa pratique théâtrale est capable de mettre en œuvre une telle union que celle de l'expérience à un savoir.

coup transformée par l'apparition des vers de Dante. Seule la poésie du poète italien est en mesure de révéler ce qui ne pouvait être dit jusque-là, soit l'horreur des camps. En s'apposant à un événement avec lequel elle n'avait a priori aucun lien, elle ouvre un dialogue, une rencontre dans lequel l'événement qui est narré est renouvelé par l'apparition de cette expérience, le souvenir qui la traverse et la transformation poétique qu'elle lui impose. Elle réactualise dans un présent, lui-même alors altéré, des événements qui se sont déjà passés, une parole qui s'est déjà dite dans un ailleurs, tout comme elle le fait dans cet autre passage analysé par Mariniello, celui de *L'Écriture ou la vie* de Semprún, dans lequel les vers du poète César Vallejo s'imposent à la conscience du narrateur qui assiste à la mort de son compagnon Morales. D'une certaine manière, le propos de Mariniello n'est pas si éloignée de la *chaîne des exemples*, telle que nous l'avons vue chez Foucault. Elle évoque les discours poétiques qui se renvoient les uns aux autres, se transmettent dans une reconceptualisation toute particulière de l'Histoire dans laquelle les expériences (ici de la guerre) se répercutent les unes sur les autres. Elle qualifie ouvertement le texte d'*exemple* quand celui-ci opère une transformation de la conscience de son lecteur, par l'expérimentation poétique à laquelle il lui donne accès. Il s'agit bel et bien d'un apprentissage de l'art qui passe d'abord par sa forme, révélatrice de l'expérimentation du texte et d'une reconceptualisation de l'histoire, et qui permet au lecteur d'y superposer son regard et de se projeter dans diverses potentialités de lui-même. Le texte opère par cela de nouvelles recontextualisations en se répercutant dans les consciences et d'autres textes.

Du propos de Mariniello, et plus particulièrement de cet aspect de la *connaissance/expérience*, nous comprenons que la littérature contemporaine peut être, avec la même intensité qu'elle a toujours eue, porteuse de connaissance, dans cette

union qu'elle crée entre le savoir et l'expérience. Par la *métaphora* dont parle Ouellet, la littérature s'offre comme le lieu d'une expérimentation éprouvante d'un phénomène construit ouvertement par le regard. De cette façon, l'expérimentation du texte permet au spectateur de vivre un phénomène, modalisé par les diverses instances du texte et prend part à l'expérience de ce récepteur qui l'intègre à sa vie. Ce dernier fait de ce texte un véritable exemple, porteur d'un savoir et d'une expérience, une médiation de l'art dans la réalité.

Cette insertion concrète et effective de l'expérience de l'art dans le réel fait écho à une pratique décrite par Foucault dans *L'Herméneutique du sujet*. Il y présente un exercice d'intégration de l'expérience de la lecture dans celle de la vie. Par la description de la pratique de la *méditation* lors de la lecture, Foucault rappelle le lien que représentait déjà l'acte de la lecture, chez les Grecs et les Latins, entre l'expérimentation d'une chose et la formation, pour soi, d'un savoir tangible. Mais la *meletê* ou la *meditatio*, telle qu'elle se nommait à l'époque de sa pratique, n'a rien à voir avec ce que nous pourrions entendre aujourd'hui dans notre utilisation courante du mot. Elle repose plutôt sur une *expérience d'identification*, car il s'agit pour le lecteur de se mettre dans la peau de quelqu'un, comprendre par l'imagination, du mieux que l'on peut, ce en quoi constitue l'expérimentation d'une situation quelconque. C'est véritablement l'intériorisation par le sujet d'une expérience qui implique un effort d'imagination et qui va bien au-delà de l'énonciation de généralités ou encore de réflexions détachées de toute forme d'expérimentation. Foucault donne l'exemple d'une médiation sur la mort qui consiste non pas à penser à la mort dans la simple affirmation d'une évidence telle que celle de se dire « je vais mourir », mais de « se mettre soi-même par la pensée dans la situation de quelqu'un qui est en train de

mourir, ou qui va mourir, ou qui est en train de vivre ses derniers jours »²⁸. On le voit, il ne s'agit pas ici de savoir que la mort existe, mais d'en faire, par la pensée, l'expérience, intégrer ce phénomène à titre de *connaissance-expérience*.

De cet exercice d'expérimentation par la lecture philosophique et la méditation qui en découle, naissent chez le sujet des principes de vie qui seront effectifs dans le réel :

*Et cela explique l'effet que l'on attend de la lecture : non pas d'avoir compris ce que voulait dire un auteur, mais la constitution pour soi d'un équipement de propositions vraies, qui soit effectivement à soi. Rien donc qui soit de l'ordre de l'éclectisme, si vous voulez. Il ne s'agit pas de se constituer une marqueterie de propositions d'origines différentes, mais de constituer une trame solide de propositions qui valent prescriptions, de discours vrais qui soient en même principe de comportement.*²⁹

Ce qui importe dans cette notion de la *meditatio*, chez les Grecs et les Latins, est cette réappropriation par le sujet d'une expérience lue, donc autrement vécue. Il y a véritablement un travail d'intégration par le sujet d'une expérience à soi, tout comme le récit de Semprún, par son expérimentation formelle, offre à son lecteur ce qu'aucun autre type de discours ne pourra lui apprendre. Mais contrairement à ce qu'expose Foucault, il ne s'agirait pas, dans le cas de l'expérimentation poétique, de s'approprier une gamme de propositions en vertu de leur capacité à générer des principes qui auraient valeur de vérité. Il s'agirait plutôt de se bâtir un réceptacle d'expériences vraisemblables, qui attesteraient du pouvoir de la littérature, dans la particularité formelle de son discours, à mieux nous armer, sans nécessairement nous guider. De cette façon, le récit se répercute dans une conscience et se transforme, passant d'une expérimentation poétique à une expérience vraisemblable, capable de *faire sens* pour

²⁸ Michel Foucault, *Herméneutique du sujet. Cours au Collège de France. 1981-1982*, Paris, Gallimard, Seuil, 2001, p. 340.

²⁹ *Ibid.*, p. 341.

celui qui la reçoit. Elle n'a plus valeur de prescription comme dans l'exercice de *meditatio*, mais permet tout autant, sinon même plus, de mieux affronter le cours de l'existence, à l'image de ce Rwandais, décrit par Mariniello dans son article, qui aura su faire du récit de Primo Levi un texte autrement vrai, en mesure de lui montrer comment survivre à la torture :

(...) De même l'écriture de Levi se traduit en action, se constitue en exemple. Au colloque dédié à Primo Levi, dont il est question dans ce volume, une jeune femme rwandaise s'est levée à un moment pour dire qu'elle avait entendu, parmi les témoignages des survivants aux tout récents massacres au Rwanda, celui d'un homme qui disait avoir résisté à toute sorte de martyr grâce à l'exemple de Primo Levi.³⁰

Dans cet exemple que représente Primo Levi et qui confirme bien l'effectivité, l'autre vérité que peuvent encore avoir les récits sur le réel, il me semble que ce n'est pas tant l'homme, le modèle qu'il incarne, que sa parole d'écrivain qui agit à titre exemplaire. C'est son récit qui a su ouvrir une expérience poétique, agir comme médiation pour ensuite permettre à un lecteur une meilleure prise sur le monde, une plus grande chance de s'en sortir et non le fait d'avoir été amené à imiter cet homme. Et, une fois encore, le *voir* de la fiction devient *savoir*. Se fait exemple.

³⁰ Silvestra Mariniello, « La médiation de l'expérience. Ulysse dans le camp de concentration », *SHOAH. Mémoire et écriture, Primo Levi et le discours des savoirs* (sous la direction de Guiseppina Santagostino), Paris, L'Harmattan, 1997, p. 65.

Conclusion

*J'aurai toujours le regret de cette autre poésie
qui est action elle-même,
dans son détachement des choses,
dans sa musique qui n'exprime rien
sinon son aride et sublime passion
pour elle-même.*

Pier Paolo Pasolini

Conclusion

Comment comprendre les notions d'exemple et de récit exemplaire à la suite de ce mémoire? À défaut d'avoir pu décrire toutes les dimensions de telles expressions, ce travail aura eu pour objet le récit que l'on percevrait non pas simplement comme *metaphora*, mais bien comme *exemple*. Il aura eu comme intention de montrer que l'exemple, notion aussi singulière que fondamentale à notre compréhension du monde, peut dépasser le cadre conceptuel d'une figure de style aisément reconnaissable pour rejoindre celui de la littérature, envisagée comme un mode de connaissance à part entière et une transmission unique de l'expérience. Au terme de ce long parcours, il apparaît de plus en plus clairement, me semble-t-il, que l'aspect exemplaire d'un récit concerne son engagement au niveau du réel. Le récit, constitutif d'un acte de *voir* peut générer, dans sa relation singulière au lecteur, un savoir sur le monde en permettant à ce dernier d'en éprouver une possibilité et de l'intégrer à son existence. Et il me semble également que cela peut s'appliquer plus largement, plus profondément, à des textes qui ne sont pas reconnus comme étant des récits exemplaires, au sens le plus restreint du terme. Si l'apprentissage par l'exemple constitue une des bases de la connaissance humaine, il va au-delà de l'utilisation que nous en faisons quand il s'agit d'argumenter et de convaincre un locuteur par la démonstration d'un cas particulier. Il consiste en l'idée de *montrer* un phénomène, le faire *éprouver* à un autre – sans nécessairement s'en tenir à une sphère langagière – contribuant ainsi à l'enrichissement de celui-ci, pour son vécu et son futur. À juste titre, on peut croire que la littérature, et l'art en général, participent de ce fondement.

Deux pratiques artistiques ont été analysées en vue de mieux comprendre ce que serait la possibilité pour l'art d'intervenir comme exemple. Dans un premier

temps, l'analyse du *Théâtre de l'opprimé*, d'Augusto Boal, a permis – même si elle ne s'appliquait pas directement au discours littéraire – de saisir davantage en quoi la littérature, ou toute autre forme d'art, peut modifier l'imaginaire ou le comportement d'un récepteur. Nous avons vu comment, selon Boal, cet effet se produit en fonction de représentations idéalisées qui s'imposent à un public et qui sont caractéristiques d'un théâtre plus classique. Dans un second temps, l'analyse du récit de *L'évanouissement* a permis d'approfondir un peu plus cette notion d'exemple en l'appliquant à un tout autre contexte. À partir de ce texte où, paradoxalement, le mot *exemple* ne figure jamais, nous avons pu déterminer quelle serait la nature exemplaire d'une œuvre qui se proposerait de raconter un événement historique, sans pour autant le faire de façon totalisante et idéalisée, comme le ferait le roman traditionnel.

Dans ces deux analyses, nous avons pu constater que les pratiques artistiques de Boal et de Semprún développent des mécanismes semblables, par une utilisation renouvelée de la figure de l'exemple qui apparaît plutôt dans un cadre expérimental, en vue d'échapper au parcours exemplaire et univoque de l'art classique. Pour se soustraire à cette fonction exemplaire, les processus de jeu et d'écriture proposent diverses potentialités d'eux-mêmes, se décuplant au gré des acteurs impliqués ou du narrateur-personnage et ce, de façon spontanée. Ainsi, nous avons pu observer que le caractère performatif des exercices théâtraux de Boal et du récit de Semprún transforment la conception de ce qui est exemplaire. Il ne s'agit plus de se lancer dans la représentation fermée et prédéterminée d'un événement, incarner un modèle par l'imitation d'un autre et s'imposer comme idéal de compréhension ou d'action à un récepteur passif. Bien au contraire, dans les deux cas, le processus créatif est intégré à l'œuvre, participe de sa constitution, pour générer de nouvelles possibilités de parcours et mettre de l'avant une participation élargie des acteurs en cause. Le

récepteur de l'œuvre est sollicité dans les deux pratiques, relancé dans son rôle d'acteur et de lecteur. Nous avons donc pu observer que les deux auteurs développent par des voies expérimentales des tentatives d'un *faire* et d'un *dire*.

Or, après avoir comparé de plus près les deux auteurs, force fut de constater que ceux-ci différaient dans leur pratique de l'exemple. En effet, malgré son aspect improvisé, le théâtre boalien éprouve certaines voies dans le but de les discriminer, alors que chez Semprún les multiples potentialités qui sont créées et participent également de l'œuvre restent ouvertes. Mais, de plus, nous avons pu voir que le récit de Semprún interroge plus profondément les capacités du langage à signifier le réel. Si Boal questionne le cadre représentationnel du théâtre classique, il met pas en question la capacité du langage théâtral à rendre un événement. Dans *L'évanouissement*, l'irréductibilité du monde au langage est une problématique centrale. C'est la conscience aigüe de cette impossibilité qui paralyse le désir d'action et d'écriture de Manuel. Cette remise en cause du langage s'est révélée particulièrement pertinente quant à la problématique du récit exemplaire. Car, la conception qui ressortait, entre autres, de l'article de Suleiman montrait que le récit exemplaire, dans son utilisation pragmatique du langage, ne peut manifester qu'une pleine confiance dans les ressorts de ce dernier, dans sa puissance à dire pleinement une chose. De là, une question se pose quant à savoir si le récit moderne, qui bouscule les schémas traditionnels de la représentativité, peut encore avoir un effet exemplaire.

Or, à la lumière du récit de Semprún et des textes théoriques que nous avons explorés, nous avons pu constater que le roman moderne n'est pas, au fond, bien différent de ce qu'il a toujours été. Il est toujours vecteur d'un savoir, mais, à la différence du roman (et du théâtre) classique, il le fait davantage par la forme. C'est elle qui prend en charge ce qui échappe au langage. En dévoilant l'enjeu de ces

multiples regards dans son expérience du monde, *L'évanouissement* manifeste toujours l'intention de dire quelque chose à quelqu'un et ne peut donc, par cela, échapper à sa nature exemplaire. Mais c'est d'abord par des procédés formels, la *vivencia* du texte et ses transmutations de paroles – de temps et de personnes – que le récit nous apprend toujours quelque chose, nous transmet un savoir *éprouvant*. Il va sans dire qu'il aurait été intéressant d'élargir ces considérations à d'autres médiums, d'aborder l'art de façon plus générale, comme le suggère déjà le propos Boal, en se référant non pas seulement au théâtre et à la littérature, mais aussi à des médiums comme ceux de la télévision et du cinéma pour démontrer l'effet exemplaire de l'art.

Ainsi, que peut donc vouloir dire Pasolini quand il affirme qu'il voudrait *s'exprimer avec des exemples*? À la lumière de ce qui a été observé au cours de ce travail, s'il reste difficile de dégager une certitude quant à la lecture de cette expression, nous pouvons néanmoins voir dans l'utilisation de celle-ci le désir de Pasolini à se réaliser dans l'action. Car, celui qui se définit lui-même comme un *poète de sept ans mais seulement dans la vie*¹ insiste à plusieurs reprises dans son texte sur la nécessité de s'engager dans le réel, ce qui témoigne selon lui d'une véritable geste poétique. Le créateur qu'il est, à l'origine d'une poésie aussi bien langagière que cinématographique, aurait pu très bien parler de *métaphores*. Or, il a choisi de parler d'*exemples*. L'emploi de ce mot réitère, il me semble, cette volonté, si prisée par son auteur, de créer à partir de la vie, d'imprégner le réel et d'agir au niveau des consciences, comme seul ce qui est exemplaire peut le faire.

¹ Pasolini dit plus exactement : « *J'ai été un « poète de sept ans » - comme Rimbaud - mais seulement dans la vie* » (Pier Paolo Pasolini, *Qui je suis*, Paris, Arléa, 1999, p. 16).

Bibliographie

Essais:

AGAMBEN, Giorgio, *La communauté qui vient*, Paris, Seuil, 1990, 119 pages.

BERGSON, Henri, *Les deux sources de la morale et de la religion*, Paris, Presses universitaires de France, 1967, 340 pages.

BOAL, Augusto, *Le théâtre de l'opprimé*, Paris, La Découverte & Syros, 1996, 207 pages.

BOAL, Augusto, *Jeux pour acteurs et non-acteurs. Pratique du théâtre de l'opprimé*, Paris, La Découverte & Syros, 1997, 259 pages.

CAFI, Claudia, HÖLKER, Klaus, « Introduction », *Versus. Quaderni di studi semiotici*, numéros 70-71, juillet-août 1995, p. 3-17.

DELEUZE, Gilles, PARNET, Claire, *Dialogues*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1996, 187 pages.

FOUCAULT, Michel, *L'Herméneutique du sujet. Cours au Collège de France 1981-1982*, Paris, Gallimard/Seuil, 2001, 540 pages.

MARINIELLO, Silvestra, « La médiation poétique de l'expérience. Ulysse dans le camps de concentration » dans *Shoah, mémoire et écriture. Primo Levi et le dialogue des savoirs* (sous la direction de Guiseppina Santagostino, Paris, L'Harmattan, 1997, 106 pages.

LYONS, John D., *Exemplum. The Rhetorical of Example in Early Modern France and Italy*, Princeton, Princeton University Press, 1989, 317 pages.

NICOLADZÉ, Françoise, *La deuxième vie de Jorge Semprun : une écriture tressée aux spirales de l'histoire*, Castelnau-le-Lez, Climats, 1997, 279 pages.

OUELLET, Pierre, « Cas de figure: l'exemplification narrative dans le discours philosophique », *Versus. Quaderni di studi semiotici*, numéros 70-71, juillet-août 1995, p. 19-32.

OUELLET, Pierre, *Voir et savoir. La perception des univers du discours*, Candiac, Les Éditions Balzac, coll. « L'Univers des discours », 1992, 539 pages.

OUELLET, Pierre, « La communauté des autres. La polynarration de l'Histoire chez Volodine » dans *Identités narratives. Mémoire et perception* (sous la direction de Pierre Ouellet, Simon Harel, Jocelyne Lupien et Alexis Nouss), Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2002, 323 pages.

PLATON, *Hippias majeur (sur le beau)*, Paris, Hatier, 1985, 79 pages.

SULEIMAN, Susan, « Le récit exemplaire. Parabole, fable, roman à thèse », *Poétique*, numéro 32, novembre 1977, p. 468-489.

WITTGENSTEIN, Ludwig, *Investigations philosophiques*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1961, 364 pages.

Récits :

SEMPRUN, Jorge, *L'évanouissement*, Paris, Gallimard, 1967, 218 pages.

SEMPRUN, Jorge, *L'Écriture ou la vie*, Paris, Gallimard, 1996, 319 pages.

Poésie :

PASOLINI, Pier Paolo, *Qui je suis*, Paris, Arléa, 1999, 60 pages.