

**POUR UNE DRAMATISATION DU PROVERBE DANS LA SOIRÉE DES PROVERBES DE
GEORGES SCHÉHADÉ**

YEO Hamed Ouloto

Assistant

Enseignant-Chercheur

Université Peleforo Gon Coulibaly, Korhogo (Côte d'Ivoire)

Département de Lettres Modernes

hamedouloto@gmail.com

Résumé

Le théâtre de Schéhadé s'apparente au théâtre « Hakawati » dans lequel les gens se réunissent autour de la même cause, des mêmes idées et idéologies. Il s'agit de développer la technique du conteur traditionnel en la théâtralisant. Cela amène à raconter des histoires tirées de la mémoire populaire en faisant appel au proverbe, à la poésie, à la chanson, au spectacle et surtout à la transformation du lieu physique en lieu imaginaire. Ainsi, Schéhadé mène une quête obsessionnelle d'un « vivre en proverbe », un « vivre en poésie » qui traduit une existence humaine marquée par une profonde ambiguïté.

Mots clés : Conteur traditionnel, Dramatisation, «Hakawati», Poésie, Proverbe

Abstract:

Georges Schéhade's theatre is akin to the Hakawati theatre in which people gather around the same cause, the same ideas and ideologies. Ultimately, it is a question of developing the technique of the traditional storyteller, but of theatricalizing it. This leads to telling stories from popular memory with forms that appeal to proverb, poetry, the song, to the very show and above all to the transformation of the physical place. Thus, for Schéhade, it is an obsessive quest for a living in proverb, living in poetry that reflects a human existence marked by deep ambiguity.

Keywords: Traditional storyteller, Dramatization, «Hakawati», Poetry, Proverb

Introduction

Art du spectacle par le biais d'une combinaison discursive, le théâtre est un genre sans cesse soumis au changement. Le XXe siècle apparaît, dans cette optique, comme un siècle ayant eu le désir du renouvellement de cet art. Ce désir de changement est perceptible dans le théâtre de Georges Schéhadé, théâtre qui s'apparente à celui qu'on nomme théâtre «Hakawati»¹ où les gens se retrouvent autour de la même cause, des mêmes idées et mêmes idéologies. Ainsi, il est facile de choisir son camp, et de réunir les gens en l'espace d'une soirée autour d'un conteur qui narre une histoire dans laquelle les gens se reconnaissent. En fait, il s'agit du développement de la technique du conteur traditionnel par le théâtre. Cela amène à raconter des histoires tirées de la mémoire populaire dont la forme fait penser au proverbe, à la poésie populaire, à la chanson, au spectacle très simple, et surtout à la transformation du lieu physique en lieu imaginaire, c'est-à-dire sans décor, sans technique scénographique artificielle.

Pour nous, cette entreprise, bien que digne d'intérêt, suscite la curiosité. C'est pourquoi, afin d'en savoir davantage, nous pensons qu'il y a lieu de s'attacher aux notions qui constituent la dramatisation du proverbe chez Schéhadé. Pour ce faire, nous avons décidé de réfléchir sur le sujet suivant : « **Pour une dramatisation du proverbe dans *La Soirée des proverbes de Georges Schéhadé*** ».

La préoccupation à l'origine du choix du sujet amène à se poser cette question principale : Pourquoi faire passer le proverbe dans le théâtre ? À cette question, se rattachent d'autres questions : Qu'entend-on par dramatisation du proverbe ? Comment le proverbe se manifeste-t-il dans le théâtre de Schéhadé ? Dans quelle mesure cette dramaturgie du « vivre en proverbes » et « vivre en poésie » participe-t-elle à l'avènement idéologique du théâtre Schéhadéen ?

Cette étude sert de prétexte à la mise en évidence du caractère didactique du proverbe dans l'œuvre théâtrale, d'une part, et de l'apport d'une compréhension plus profonde de l'inter-généricité qui en découle, d'autre part. Il s'agit de montrer comment le proverbe se traduit dans le comportement et dans le discours des personnages, et partant, de mettre tous les éléments qui font ressortir l'importance de la « parémiologie » dans l'œuvre schéhadéenne. L'hypothèse générale et l'hypothèse secondaire suscitées par les objectifs sont les propositions ci-après : dans l'œuvre dramatique, le proverbe joue un rôle didactique ; le passage du proverbe au théâtre crée l'inter-généricité.

L'œuvre servant de corpus à l'étude est *La Soirée des proverbes* de Georges Schéhadé (1954). Pour ce qui est de la méthodologie qui soutiendra les analyses, nous aurons recours au dialogisme interactionnel, à la sociocritique et à la théorie de l'intertextualité.

Le dialogisme est un concept emprunté au cercle de Bakhtine qui désigne les relations qu'entretiennent un énoncé avec les énoncés antérieurs, mais aussi avec ceux qu'un destinataire pourrait produire dans l'avenir. On parlera de manière synthétique de la définition de « dialogique » afin d'écarter toute supputation due au fait qu'au fur et à mesure que ce concept a été retravaillé, il s'est enrichi d'une pluralité de sens. Aussi partageons-nous le point de vue de Todorov (1981)

¹ Le théâtre Hakawati consiste à développer la technique du conteur traditionnel mais en la théâtralisant, en la transformant en théâtre. Ainsi, il était assez facile de trouver son camp et de réunir les gens en l'espace d'une soirée autour d'un conteur qui raconte une histoire dans laquelle les gens se reconnaissent. Cela amène à raconter des histoires tirées de la mémoire populaire avec des formes qui font appel à la poésie populaire, à la chanson, au spectacle très simple et surtout à la transformation du lieu physique en lieu imaginaire, c'est-à-dire sans décor, sans technique scénographique artificielle.

qui affirme : L'orientation dialogique est, bien entendu un phénomène caractéristique de tout discours [...] Le discours rencontre le discours d'autrui sur tous les chemins qui mènent vers son objet, et il ne peut pas ne pas entrer avec lui en interaction vive et intense. (M. Bakhtine (p. 98).

Les analyses suivront un plan à trois parties. Dans la première partie, il est question de l'élucidation des notions de dramatisation et de proverbe qui servent de soubassement à l'étude. La deuxième partie porte sur le repérage du proverbe dans *La Soirée des proverbes*. La troisième partie est l'examen de la portée significative de la dramatisation du proverbe dans *La Soirée des proverbes*.

1. De l'élucidation des notions de dramatisation et de proverbe

1.1. La dramatisation

Selon Pavis dans le *Dictionnaire du théâtre* (P. Pavis, 1980, p. 166), la dramatisation est l'adaptation d'un texte (épique ou poétique) en un texte dramatique ou un matériau pour la scène. La dramatisation, c'est la mise en tension du récit ou de la situation : d'où les effets d'attente, de suspense, de surprise, des coups de théâtre. Tous les moyens du théâtre sont bons pour produire ces effets de tension et d'intensification : silences soudains, musique pathétique, ponctuation de l'intrigue par les variations d'éclairage ou d'atmosphère, etc. Le lecteur ou le spectateur doit avoir l'impression que l'évènement scénique se déroule sous ses yeux comme action réelle en direct.

On parle, alors, de dramatisation lorsqu'il y a transformation d'un texte narratif en un texte dramatique. Un texte dramatique est un montage de voix, une polyphonie fabriquée. Il est fait pour le jeu de scène et cela veut dire qu'il appelle à la collaboration des autres moyens d'expression que la scène fournit. En d'autres termes, le jeu de l'acteur, sa gestuelle, sa présence physique et sa physionomie donnent un sens et de l'intensité au texte à travers les intonations, les mimiques et les mouvements. La dramatisation est donc un type d'adaptation. Elle doit être distinguée de la théâtralisation: la dramatisation concerne les mécanismes narratifs, alors que la théâtralisation se réfère aux techniques du jeu et de mise en scène. Après la dramatisation, que dire du proverbe ?

1.2. Le proverbe

Le proverbe, selon Le *Dictionnaire Larousse*, provient du latin « *proverbium* » désignant un court énoncé devenu d'usage commun et exprimant un conseil populaire, une vérité de bon sens ou d'expérience. Il est donc une formule langagière de portée générale, contenant une morale et une sagesse implicite. Initiatique, le proverbe ne s'énonce que par permission et est doté d'une densité sémantique inestimable. (2016, p. 1987).

1.3. La dramatisation du proverbe

La dramatisation du proverbe consiste à dramatiser le proverbe, c'est-à-dire à en faire une adaptation en un texte dramatique. La dramatisation du proverbe intègre, de manière marquée, des éléments de mise en scène. Le proverbe, qui a des fins pédagogiques, est émis souvent en public de manière expressive, en s'attachant à transmettre des émotions, à faire ressortir l'atmosphère de la scène, la psychologie des personnages, les rapports qu'ils entretiennent entre eux, leurs intentions réciproques, et ce, à l'aide de la voix et du corps. Dans cette catégorie de jeu, le caractère théâtral et le plus dominant est fondé sur la simulation des lecteurs-spectateurs afin d'exploiter leurs connaissances pour communiquer et utiliser la langue au fur et à mesure. Il convient de préciser, pour éviter toute équivoque, que la « dramatisation du proverbe » ne doit pas être confondue avec l'expression de « proverbe dramatique ».

Le proverbe dramatique désigne, en effet, un genre littéraire à la mode au XVII^e et XVIII^e siècles, qui est issu d'un jeu mondain consistant à improviser une petite scène dialoguée ou mimée pour amener le public à deviner un proverbe connu. Il s'agit d'un divertissement de salon renfermant un petit secret et dont la naissance a été favorisée par la brillante vie mondaine de la fin du règne de Louis XIII. Ce jeu de société nécessitait des acteurs d'occasion, les habitués des salons, qui avaient le double plaisir de jouer la comédie et d'intriguer leur public, lequel s'amusait à chercher l'énigme. Ainsi, il fallut attendre le règne de Louis XIV, marqué par l'éclat des divertissements royaux, pour apporter une nuisance à la vie mondaine parisienne, limitant ainsi à la province ces jeux de salons (A. Pierron, 2002, p. 434).

Nous venons, ainsi, de définir les notions de base du sujet à développer, dans la première partie du plan. Dans la deuxième partie, nous procéderons au repérage du proverbe dans *La Soirée des proverbes*.

2. Le repérage du proverbe dans *La Soirée des proverbes*

L'exploitation du corpus permet de répertorier, en écoutant les personnages, un certain nombre de proverbes disséminés dans les trois actes de la pièce.

2.1. Acte I

La mise en jeu du proverbe dans l'Acte I de l'œuvre permet de noter le proverbe «(...) **le silence est d'or**» dans le propos d'Argengeorge : « Argengeorge : N'en faites rien, monsieur, le silence est d'or. (Acte I, Scène I, p. 15) ».

2.2. Acte II

La mise en jeu du proverbe dans l'Acte II donne lieu à un échange de propos pendant lequel les personnages énoncent des proverbes. Ainsi, le deuxième chœur dit : «**La vieillesse a quitté la terre**»; «**Les fruits sont à l'oiseau**» (Acte II, Scène II, p. 77). Octavie parle en proverbes. Elle dit, d'abord : «**Je n'entends rien (...) Je ne vois rien** » (Acte II, Scène III, p. 81) ; ensuite : « **Dieu est le premier proverbe** » (Acte II, Scène III, p. 86).

Pendant sa prise de parole, le Chapelier Max émet deux proverbes. Le premier est ceci : «**Tout être humain est une eau profonde** » (Acte II, Scène III, p. 82). Il dit, après ; « **La vérité a plusieurs visages, le mensonge n'en a qu'un !** » (Acte II, Scène III, p. 86). Quant à Castor, il tient ce propos proverbial ou cette parabole : « **Cette nuit est une nuit de nuages...et d'enfant mort** » (Acte II, Scène IV, p. 90). Dans ses trois interventions, le Cœur intègre aussi des proverbes dans ses propos. Il dit, d'abord : « **L'espérance est au fond du ciel bleu** » (Acte II, Scène IV, p. 91). Ensuite : « **Le grain jeté dans les eaux ne germe pas** » (Acte II, Scène IV, p. 91). Enfin, parlant du rôle protecteur du proverbe, garant de la tradition et éclairer vital de la société, il dit : « **La confiance luit** », « **Les proverbes nous protègent** » (Acte II, Scène IV, p. 91).

Evoquant la mise en exergue de la nécessité de s'évader par l'imagination, de l'intérieur de la maison, la Même Voix parle : « **La vie est un songe !** » (Acte II, Scène IV, p. 94). Quant au diacre Constantin, il répète tout haut : « **La chambre est pleine d'oreilles et de dents** » (Acte II, Scène IV, p. 99).

2.3. Acte III

La mise en jeu du proverbe dans l'Acte III se fait au travers de trois personnages : le Concierge, le menuisier Raphaël et Argengeorge. Demandant à ses interlocuteurs d'être prudents pour éviter qu'on ne les entende, le concierge dit : « **Mais parlez bas ! Car de ces fenêtres les**

paroles vont très, très loin et peuvent faire le tour de la terre » (Acte III, Scène II, p. 111). Voulant faire savoir qu'on devrait se contenter de ce qu'on a, le menuisier Raphaël, tient ces propos : « **C'est la vie de chercher avec ses mains, quand on est dans l'ombre** » (Acte III, Scène V, p. 130). Enfin, voulant signifier que toute chose a une fin, Argengeorge dit : « **Le noir de la nuit a passé dans le jour** » (Acte III, Scène VII, p. 148).

Les remarques et réflexions, montrent, à l'évidence, le repérage du proverbe dans *La Soirée des proverbes*. Cependant, le proverbe dans l'œuvre a une signification que nous décryptons dans les lignes qui suivent.

3. La portée significative de la dramatisation du proverbe dans *La Soirée des proverbes*

Les implications de la dramatisation du proverbe dans la pièce de référence se manifestent à travers les significations que suggèrent les différents proverbes répertoriés, à savoir que le proverbe est d'origine divine, le proverbe a un rôle protecteur car il est le garant de la tradition et l'éclaireur vital de la société, le proverbe constitue une porte vers l'imagination et, pour finir, son caractère sociologique permet une densité sémantique.

3.1. Le théâtre shéhadéen : un théâtre du vivre en proverbe et en poésie

Le théâtre shéhadéen se veut un paradis, un paradis voulu qui se présente comme l'espace favorable à une vie pleine. Dans ce sens, on peut dire que ce théâtre est le lieu d'exercice de ce « vivre en proverbe », « vivre en poésie » par l'imagination car comme l'a si bien signifié La Voix : « **La vie est un songe !** » (Acte II, Scène IV, p. 94). En fait, en analysant, d'abord, l'action des pièces selon l'exposition qui, en général, se restreint aux premiers moments d'une pièce, et contient le conflit justifiant l'action, on voit qu'il s'agit d'une exposition suggérée par le mystère, appuyée sur la prophétie, l'intuition, le rêve, n'étant pas explicité complètement. Au contraire, elle dure longtemps et a comme but la construction du suspense. Ainsi, dans l'action shéhadéenne, l'élément dramatique se crée à partir du climat dans lequel vivent les personnages, circonstance essentielle pour définir le « théâtre de tension » opposé au « théâtre d'action » (l'action étant envisagée comme une suite de péripéties). Il n'y a pas, de ce fait, de choc entre les personnages, et ce qui maintient le nœud dramatique est leur réaction vis-à-vis d'une situation qui leur est antérieure. Le Chapelier Max ne dit-il pas que : « **Tout être humain est une eau profonde** » ? (Acte II, Scène III, p. 82). Dans *La Soirée des Proverbes*, l'action est marquée par l'expectative autour d'une soirée mystérieuse qui se déroule dans « la colline des Quatre-Diamants ». Il n'y a pas de dialogues qui élèvent le ton dramatique dans les moments du paroxysme de l'action. Etant donné qu'il n'y a pas de psychologie déterminante de l'action, il n'y a pas non plus de logique conséquente relativement au comportement des personnages. Il y a donc imprévisibilité, ce qui implique des situations insolites, inattendues, en ce sens qu'elles ne sont pas exigées par l'action dramatique.

Le texte de Schéhadé n'a pas pour objectif de faire des réflexions et des débats sur des thèmes et des problèmes qui affligent l'Homme, quoiqu'il parte de la condition humaine. En guise d'illustration de cette remarque, prenons comme exemple la manifestation de la perte de la foi dans la pièce : « **Cette nuit est une nuit de nuages...et d'enfant mort** » (Acte II, Scène IV, p. 90). En effet, le moment d'intensification de l'action, se vérifiant au niveau de l'émotion, n'est pas associé, contrairement à ce qui se voit d'habitude au théâtre traditionnel, à l'accélération du rythme. Ce moment ne conduit pas, nécessairement, au bon climat, il y a souvent refroidissement de la tension par l'humour. Donc, l'auteur ne voit que la condition humaine, à l'instar des auteurs d'avant-garde, et il le fait poétiquement.

Evidemment, sur la préservation du mystère, au regard de la pièce, l'exposition se disperse dans la narration, et les moments d'intensification dramatique deviennent plus grands, soit par l'éclaircissement de la situation mystérieuse, ou par la solution de l'énigme proposée, ou encore par le mode de l'action, mais cette technique peut être profondément révélatrice.

Finalement, on peut dire que les pièces de Schéhadé apportent, souvent, à la clôture, un « message », un « sens final », « une sentence ». Dans ce sens, ce théâtre reprend, pour son déroulement, une posture des plus transparentes de l'oriental devant l'Art, ce que J. A. Haddad (2005) présente de la manière suivante : « (...) Il s'agit de gens (les Orientaux) qui ne conçoivent absolument pas l'Art comme un acte gratuit. Ils le sentent inextricablement lié à la notion de but, d'unité. L'idée d'écrire pour rien, simple construction dans les nuages, est étrange à l'esprit oriental » (p. 12).

Face à l'aspiration vers le primordial, Schéhadé semble vouloir, pour son théâtre, une action qui conduise à l'harmonie de la « vie réelle ». Une action, enfin, façonnée par le désir de suggérer un monde meilleur, indiquant, pour cela, le chemin de la réalité poétique par le proverbe, comme le souligne le Cœur : « **L'espérance est au fond du ciel bleu** » (Acte II, Scène IV, p. 91). Dans ce contexte, les personnages ne déterminent pas l'action par le conflit ou l'opposition de caractères. Au contraire, ils y participent tout en vivant des situations qui se présentent à eux, de façon, disons, aléatoire, voire insolite, intégrant donc le processus d'activation d'un nouveau réel. Ainsi, voulant faire savoir qu'on devrait se contenter de ce qu'on a, le menuisier Raphaël, tient ces propos : « **C'est la vie de chercher avec ses mains, quand on est dans l'ombre** » (Acte III, Scène V, p. 130). Les personnages de Schéhadé ne sont pas construits suivant une caractéristique dont la trajectoire va démontrer leur cohérence ou accentuer des contradictions. Ils surgissent au cours de l'action, sans qu'une relation de nécessité immédiate les demande du point de vue dramatique. Ils sont liés, cependant, de façon conceptuelle, par un conte, une aventure (tragique et comique) qui se trouve attachée à une révélation de l'être humain.

3.2. La quête de l'ailleurs par une vie nouvelle

L'un des chœurs dans *La Soirée des proverbes* ne disait-il pas qu'ils échangeraient leurs chapeaux de voyage en signe de fraternité et leurs prénoms qui ne veulent plus rien dire ? Cela est un signe qui traduit la volonté farouche de la quête d'une nouvelle dimension, d'un nouveau lieu. Le terme « voyage », se ressentant dans presque toutes les pièces de Schéhadé, marque cette envie de partir, de s'évader. En témoignent les propos du concierge qui dit : « **...De ces fenêtres les paroles vont très, très loin et peuvent faire le tour de la terre** » (Acte III, Scène II, p.111). Cette intervention du concierge invite à la découverte de nouvelles terres, de d'autres horizons.

La lecture de la pièce engendre ce sémantisme de l'ailleurs, de l'évasion, qui n'est pas sans rappeler toute une littérature de voyage qui émane de la fiction ou de la réalité. Qu'ils parlent, que l'on parle d'eux, ou que l'on s'adresse à eux, la plupart des personnages de Schéhadé traduisent la volonté réelle du dramaturge qui est de se révolter, d'éprouver le désir de se libérer, de conquérir l'ailleurs par le voyage, le vent, la mer. Il y a dans ce théâtre une certaine envie de s'évader, d'aller vers un ailleurs pour amorcer le bonheur tant recherché, de la quête d'une vie nouvelle, à l'image du personnage Argengeorge qui, voulant signifier que toute chose a une fin, affirme : « **Le noir de la nuit a passé dans le jour** » (Acte III, Scène VII, p. 148).

Le théâtre Schéhadéen traduit, donc, cette volonté de changement du vécu quotidien en cherchant une issue favorable. Cette issue se manifeste par une sorte de rêve qui ne procède pas de l'angoisse, de l'inconscient, mais aspire à la plénitude dans un monde paradisiaque où « **La vieillesse a quitté la terre** » (Acte II, Scène II, p. 77). Ainsi, il y a une sorte de refus de la réalité

quotidienne au profit d'une nouvelle vie ailleurs. C'est ce qui transparait dans *La Soirée des Proverbes* quand Hélène et Argengeorge décident de quitter l'auberge pour aller chercher une nouvelle vie ailleurs. Cela prouve une certaine envie de sortir d'une situation difficile, de cette angoisse qui ronge la vie de l'Homme, une vie marquée par la misère, la guerre, le matérialisme, le conformisme et le rationalisme. Ainsi cette quête est-elle une résistance à la servitude de l'angoisse profonde de l'âme, une quête de dignité et une lutte pour la liberté. Elle devient, dans le théâtre de Schéhadé, un "vivre dans la passion et la lucidité", dans le déchaînement, dans le débridement, dans la libération de soi.

3.3. L'expression du changement et de la révolte contre l'ennui et le quotidien

La mise en évidence de la dualité et du dédoublement chez Schéhadé passe, nécessairement, par un recours à la manière de nommer. Les noms sont transformés, dans *La Soirée des proverbes*, pour préciser, chaque fois, les changements des personnages. C'est ainsi que l'ancien Jacques Sola, le musicien, se nomme, désormais, l'Usurier Sola, pour marquer la fin de la première période de sa vie. Également, on l'appelait Chapelier Max Marc des nuages, puisqu'il représentait le rêve de la mer, mais, souvent, on l'appelle « Adjuvant des poissons » pour montrer l'amertume du présent et le vide dans lequel il se noie. Quant à Octavie devenue vieille, elle apparaît jeune et belle, ses cheveux redeviennent blonds grâce à la magie du songe car, aux Quatre-Diamants, « **La vie est un songe !** » (Acte II, Scène IV, p. 94). Evangélil reprend sa posture au bord du lac, comme il le faisait par le passé. Reste à préciser ce que Jules Faton voit dans l'image de Marthe.

En effet, elle est un bicéphale qui a un seul corps et deux têtes, dont une est vieille comme la sienne l'est en réalité, et l'autre, jeune comme celle de la belle Follète. Ce qui se reflète à travers la double facette de cette femme est ceci : triste et pleine de rides dans le temps présent, dans le passé, elle ressemblait à Follète, pleine de jeunesse et de vivacité. En réalité, Follète et Marthe sont deux personnages qui se complètent. Au fait, Follète est l'ancienne Marthe, jeune, belle, qui participait aux soirées précédentes. Elle symbolise le passé de Marthe, sa jeunesse et son élan. Mais Marthes, correspond à l'avenir rêvé de Follète, vieille, laide, sans avenir, ni rêve. Marthe, c'est Follète qui viendra aux futures soirées, après que les années auront passé leurs traces sur son corps et son âme. Cette vision se vérifie dans cette intervention de Marthes dans la pièce (Acte III, scène VI) :

Mademoiselle Marthe : « Rattrapez-les ! Dites leur que je suis

innocente... que je ne puis rien contre le mal

des saisons et des années. Que je les supplie

toutes deux de me serrer contre leur cœur,

moi, leur sœur mortelle (p. 137).

Mais ce cri ne serait-il pas la représentation du refus de Marthe de sa condition humaine ? Ce cri n'incarnait-il pas le refus de l'être humain de sa condition humaine, tout en sachant que rien ne peut changer celle-ci ? L'étrange dialogue entre le Président Domino et sa conscience exprime le conflit intérieur de cet homme tenaillé entre le visage qu'il aime montrer (celui du savant) et l'autre qui existe en lui (celui du peureux). Le débat s'établit sur le sujet de la participation et de l'assistance ou non à la soirée des proverbes, parce qu'il y est invité, et que L'Usurier Sola le traite de déserteur. Sa conscience l'incite à assister à cette soirée pour satisfaire sa vanité. En fait, c'est à lui de présider la séance, de diriger les débats et de les arbitrer. Réticent et craignant de ne pas

pouvoir être pris pour ce qu'il croit être, Domino refuse d'aller à la soirée. Il renonce, non seulement à l'invitation, mais aussi à la possibilité d'être soi-même, tout le temps.

Dans *La Soirée des Proverbes*, Argengeorge aurait pu échapper au danger de mort que tout le monde lui a annoncé. Son futur assassin (Alexis) s'apprête à quitter la maison où tout le monde se réunit dans la soirée. Or, Argengeorge provoque celui-ci pour qu'il reste : il l'arrête, et lui dit ceci : « Arrêtez Alexis ! Ces murs sont nus, dit-il, (...) Il faut laisser ici plus qu'une absence ! » (Acte III, scène VII, p. 148.)

Après cette demande, Alexis tire un coup de fusil sur Argengeorge, par amour pour lui, et par pitié de le voir déçu et désespéré, comme lorsqu'il tire sur les oiseaux parce qu'il les aime et ne supporte pas qu'ils attrapent froid. Cependant, il y a lieu de se demander pourquoi Argengeorge veut qu'Alexis le tue. La réponse à la question est celle-ci : Argengeorge se révolte contre le temps qui s'écoule, alors qu'il veut garder sa jeunesse, cette jeunesse que l'on perd avec l'écoulement du temps. Mais la violence germe, d'abord, dans cette révolte à travers l'acte de provocation que fait Argengeorge envers Alexis, ensuite par le coup de fusil qu'Alexis tire sur celui-ci pour le tuer, même s'il prétend l'avoir fait par amour et par pitié, en tirant sur lui, lui le héros de *La Soirée des Proverbes*.

Au bout du compte, force est de constater que, dans le théâtre de Schéhadé, le personnage se rebelle souvent pour garder son innocence, sa jeunesse, son honneur, pour se débarrasser de l'ennui, du quotidien et du fermé, en s'accrochant à un rêve qui dépasse la vieillesse inéluctable, et préserve l'amour de l'aventure et de la gloire. Mais, reste à signaler que souvent, après avoir réussi à se révolter, à écarter le danger, le héros, à l'image du dramaturge, s'en rapproche de nouveau, et y trouve sa fin. Cela permet de dire à quel point les personnages se trouvent soumis à la réalité des choses et des événements, après l'échec de chaque révolte car « **Le grain jeté dans les eaux ne germe pas** » (Acte II, Scène IV, p. 91).

Les personnages de Georges Schéhadé, à l'image de leur auteur, sont des personnages qui réagissent toujours librement face à l'absurdité de la vie et de la condition humaine. Mais leur réaction rebelle ne renvoie souvent à rien dans un monde qui paraît à leurs yeux quintessenciés. Ils luttent chacun à sa façon et suivant sa situation, mais ils ne pouvaient résister ni à l'écoulement du temps, ni à la conscience d'exister. Ils se sont effondrés dans des échecs divers, parce que tous les problèmes sont insolubles.

Toutefois, la reproduction de l'être paraît indispensable à l'évanescence du personnage dans la mesure où cela le sauvent de l'anéantissement. Pour échapper à sa vieillesse, à sa culpabilité, à son malaise ou à un danger, le personnage peut se retrouver en se dédoublant et en se retrouvant dans un autre personnage. La dualité et le dédoublement se caractérisent par une capacité salvatrice, mais cet aspect salvateur ne peut pas sauver le personnage schéhadéen dans sa lutte contre la réalité absurde qui le menace. Ainsi, l'affrontement qui oppose l'être à son double accélère la chute du personnage dans un double suicide. Il convient de dire que : « quoiqu'il en soit, le personnage de théâtre se situe à l'intersection de deux réalités (...): l'être là virtuel d'un personnage écrit et les moyens corporels dont le comédien dispose pour lui permettre d'être dans le réel de la représentation » (G. Zaragoza, 2006, p. 168).

Le nombre exagéré de personnages schéhadéens, le trou à combler qu'ils laissent lors de la représentation, confèrent au texte théâtral de Schéhadé toute sa spécificité, et incite le spectateur à avoir un esprit actif. La pièce ne sera pas elle-même sans la présence d'un dénominateur commun à l'ensemble de la production théâtrale, sans que la relation entre acteur,

personnage et spectateurs soit établie. Il est clair que dès leur sortie d'une représentation, les spectateurs s'interrogent sur ce que l'auteur a tenté de dire.

Ainsi, le théâtre de Schéhadé serait-il à l'image du théâtre d'avant-garde qui tend à stimuler la pensée ? Mais qu'est-ce que c'est le théâtre d'avant-garde si ce n'est pas cette manifestation de révolte contre les manières de penser et de vivre des bourgeois, et rechercher les moyens d'expression originaux, surprenants et amusants ?

Schéhadé s'inscrit, de ce fait, dans une vague de syncrétisme qui semble prévaloir aujourd'hui. En effet, son œuvre paraît comme une conséquence d'un esprit de liberté et de tolérance. Ses personnages ont le droit de faire ce qu'ils veulent, et de butiner leur miel là où ils croient le trouver. Devant cette technique dramatique, propre à Schéhadé, le lecteur-spectateur a le choix lui-même, il peut juger les pièces. Dès lors, une réflexion et un jugement théoriques n'ont plus de raison d'être, puisque d'une part, dramaturge et personnage, chacun élabore l'œuvre à son usage personnel, selon son propre modèle, et que d'une autre part, lecteur et spectateur, chacun élabore son interprétation personnelle, son propre jugement. Tout se passe, en fait, comme si nul ne prétendait imposer ni dogme, ni modèle.

Schéhadé théorise dans ce théâtre pour soi en pleine liberté et révolte, comme s'il s'agissait d'un théâtre libre et universel. Probablement conscient du brouillage que ses titres comportent, Schéhadé tente de créer, à son tour, sa propre révolte. Si la technique adoptée demeure libre, c'est parce qu'elle n'obéit pas aux contraintes théâtrales et ne se laisse pas asservir par la représentation d'une forme quelconque. Indolente et indocile, elle avance d'une pièce à une autre, apparaît comme un aspect central de la pensée de Schéhadé et de celle de ses personnages. Si elle joue sur l'attente et sur la déception du lecteur et parfois du spectateur, c'est peut-être, pour susciter en eux une certaine réflexion ou une certaine révolte en harmonie avec la révolte de ses personnages. Ainsi pourrait-on parler d'une œuvre qui fuit tout ce qui est conventionnel, d'une œuvre dégagée de toutes les emprises et réfractaire à toute tentative d'assujettissement théâtral et artistique. La fuite dans cette théâtralité, n'est pas un synonyme d'échec ou de démission mais de contournement des instances normalisatrices qui fonctionnent pour excommunier tout phénomène qui échappe à ses propres nomenclatures de liberté et d'insoumission. Elle cherche l'ouvert et le nouveau comme le font les personnages qui sont tiraillés entre le fermé et l'ouvert, entre l'obscurité et la lumière, entre le jour et la nuit, entre le bien et le mal, entre la révolte et la soumission.

Le trajet tracé par Schéhadé se veut un discours de la vie. Loin du quotidien et des préoccupations matérielles, il veut reproduire l'essentiel de l'existence et de l'être. En conséquence, son œuvre théâtrale opte pour un mélange de genres remarquables où le proverbe, le conte, le merveilleux, le poème et toute forme de narration se croisent. Schéhadé produit un théâtre qui ne pourra pas être inscrit dans une époque ou dans un espace, comme si ses personnages étaient déterritorialisés, aucun temps ne peut les contenir, comme le confirme le dramaturge lui-même : « J'ai choisi d'abord mes personnages et je me suis répété : tu vas les laisser agir en toute liberté et les suivre docilement » (G. Schéhadé, 1957). Ce qui signifie que, de cette façon, son théâtre reste ouvert par essence et allongé à l'infini, pour rejoindre tout espace et tout temps.

Conclusion

Il y a lieu de signaler que Georges Schéhadé, outre le surréalisme et le symbolisme idéologique, mise sur la condition pénible des hommes vivant en société. Cela passe nécessairement par un jeu subtil de dualité et de dédoublement de ses personnages qui, comme lui, finissent par se soumettre à leur condition de vie difficile que rien ni personne ne peut changer : « **Le grain jeté dans les eaux ne germe pas** ». Dans ce sens, on peut dire que ce théâtre est le lieu d'exercice de ce « vivre en proverbe », « vivre en poésie. En fait, analysant d'abord, l'action des pièces selon l'exposition (qui en général se restreint aux premiers moments d'une pièce et contient le conflit qui va justifier l'action), on voit qu'il s'agit d'une exposition suggérée par le mystère, appuyée sur la prophétie, l'intuition, le rêve, car : « **La vie est un songe !** ». Finalement, on peut dire que les pièces de Schéhadé apportent souvent, comme clôture, un « message », un « sens final », « une sentence ». Dans ce sens, le théâtre de Schéhadé reprend pour son déroulement, une posture des plus transparentes de l'oriental devant l'Art, ce que Jamil Almansur Haddad nous aide à définir :

[...] Il s'agit de gens (les orientaux) qui ne conçoivent absolument pas l'Art comme un acte gratuit. Ils le sentent inextricablement lié à la notion de but, d'unité. L'idée d'écrire pour rien, simple construction dans les nuages, est étrange à l'esprit oriental (J. A. Haddad, 12).

La Soirée des Proverbes donne rendez-vous sur la colline des Quatre-Diamants à des personnages qui sont à la recherche de leur ombre. Quête symbolique, qui ne peut se conclure que par la mort, puisque la vérité qu'elle révèle est que vivre, c'est tuer chaque jour en soi son innocence car cette soirée des proverbes est « ... **une nuit de nuages...et d'enfant mort** ». Ainsi, les méthodes utilisées ont permis de déceler la provenance significative des écrits de Georges Schéhadé où le merveilleux côtoie le quotidien incrusté dans un mélange inter générique.

Bibliographie

- ARON Paul et al. 2010, *Le Dictionnaire du littéraire*, Presses Universitaires de France.
- BAKHTINE Mikhaïl, 1981, *Esthétique et théorie du roman*, traduit par Teodor Todorov, Paris, Gallimard.
- BARBERIS Pierre, 1990, *Introduction aux Méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, Paris, Bordas. DUCHET Claude, 1979, *Sociocritique*, Paris, Nathan.
- DUCHET Claude, MAURUS Patrick, 2006, « Entretien de 2006 » in *Sociocritique.com/fr I*, (19/11/2022).
- EDMOND Cros, 2003, « Sociologie de la littérature » Paris, L'Harmattan.
- HADDAD Jamil Almansur, 2005, *Contos Arabes*, Ediouro.
- KABLAN Adiaba Vincent, 2011, *L'héroïsme dans la dramaturgie d'Albert Camus*, Thèse de Doctorat d'État, Université de Cocody, sous la direction de Sidibé Valy.
- KRISTEVA Julia, cité par Kareen Martel, 2005, in « Les notions d'intertextualité et d'intratextualité dans les théories de la réception », *Protée*, Volume 33, numéro 1, p. 93-102.
- PAVIS Patrice, 1987, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Messidor et sociales.
- PICON Gaëtan, 1954, *Le Haut Pavois de la poésie*, Cahier de la compagnie Madeleine Renaud-Jean Louis Barrault, Paris, Editions Julliard, n°4, Le Petit Théâtre.
- PIÉGAY-GROS Nathalie, 1996, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, DUNOD.
- PIERRON Agnès, 2002, *Dictionnaire de la langue du théâtre*, Paris, Vuief.
- PRUNER Michel, 2001, *L'Analyse du texte de théâtre*, Paris, Armand Colin.
- SCHEHADE Georges, 1954, *La Soirée des proverbes*, Paris, Gallimard.
- SCHEHADE Georges, 1957, *Interview avec soi-même*, Cahier de la compagnie Madeleine Renaud-Jean Louis Barrault, Paris, Editions Julliard.
- ZARAGOZA Georges, 2006, *Le Personnage de théâtre*, Paris, Editions Armand Colin.