

Mélange de genre dans le théâtre de Claudine Galea

Amani Akissi Sarah Marie-Noëlle

Résumé : Le théâtre, dans sa perpétuelle évolution, se rattache de plus en plus à la métamorphose de toutes les règles qui le régissaient autrefois. Ainsi, le phénomène d'hybridité de genre se révèle comme une question attrayante car de nombreux auteurs s'y intéressent. Dans cet élan, Claudine Galea ne déroge pas à la règle. Née au XVIII^e siècle, la notion d'hybridité a été présentée par plusieurs théoriciens dont Michel Pruner et Jean Marie Schaeffer.

Cet article a pour but de montrer de façon plus claire la notion de mélange de genre chez Claudine Galea. Il s'agit de mettre en évidence les traces de roman, de poésie et les thématiques diverses mises en avant finement par Galea. À l'aide de la méthode de Michel Pruner, nous proposons de mettre en relief les différentes manifestations du théâtre et de tous les autres genres qui traversent le corpus soumis à cette étude.

Abstract : Theatre, in its perpetual evolution, is increasingly interested in the metamorphosis of all the rules that once governed it. Indeed, the phenomenon of genre hybridity is proving to be an interesting question, as many authors are taking an interest in it. Claudine Galea is no exception. Born in the eighteenth century, the notion of hybridity has been presented by several theorists, including Michel Pruner and Jean Marie Schaeffer.

The aim of this article is to show more clearly the notion of gender mixing in Claudine Galea's work. The aim is to highlight the traces of the novel, poetry and the themes that Galea finely brings to the fore. Using Michel Pruner's method, we propose to highlight the various manifestations of theatre and those that are not.

INTRODUCTION

De nos jours, la conciliation est un phénomène qui touche un bon nombre d'aspects dans divers domaines. En littérature, précisément au théâtre, cette tendance est de plus en plus accentuée par des dramaturges contemporains français. Alors, la notion du genre littéraire est en perpétuelle évolution. Le *Dictionnaire encyclopédique du théâtre* est explicite à ce sujet :

On oppose traditionnellement le genre dramatique ou théâtral aux genres lyrique, épique, romanesque en ce que l'auteur y « présente des personnages en acte » (Aristote) et ne s'y exprime que par leur dialogue. Cette distinction forgée dès l'Antiquité ne correspond plus guère à l'écriture théâtrale telle qu'elle s'est développée depuis le XIXe siècle : la modernité et ses crises (du roman, de la poésie, de la représentation) ont entamé aussi les catégories dramatiques : action, personnages, fable, dialogue, absence de voix narrative, ont été remis en question au point que l'on manque aujourd'hui de critères pour établir une spécificité du genre¹.

La notion de genre a évolué et continue de progresser. En effet, l'ancienne classification établie par Aristote selon laquelle une distinction significative permet de différencier la Tragédie (genre noble) de la Comédie (genre modique), n'est plus d'actualité. Claudine Galea, une auteure en plein essor, qui n'est pas toujours sous les projecteurs, s'inscrit dans cette dynamique.

Aussi, il est important de noter que ce phénomène de conciliation n'est pas tout à fait récent ; depuis plusieurs siècles, de nombreux dramaturges ont pratiqué le mélange de genre dans des styles particuliers. Déjà au XVIe siècle, des traces de mélange de genre se percevaient. En effet, un grand nombre d'auteurs de ce siècle conciliaient la tragédie et la comédie. Cet acte représentait une véritable révolution en raison de toutes les restrictions qui existaient. Avec l'évolution des mentalités et des mœurs, des dramaturges comme Galea présentent un nouveau type de mélange de genre qu'il convient d'analyser.

Née le 4 février 1960 à Marseille, Claudine Galea est auteure de roman, de théâtre et de littérature de jeunesse. Enfant unique, elle a vécu de façon solitaire. Toute chose qui a provoqué chez elle une quête incessante de liberté et de valorisation. Les marques de son premier amour et de la traversée difficile de son anorexie ont participé à la mise en exergue de son amour pour l'écriture.

Son livre *Au bord* est son tout premier ouvrage à obtenir le Grand Prix de Littérature dramatique. Dans ledit livre, il est question de l'analyse d'une image : celle d'une soldate tenant en laisse un prisonnier lors de la seconde guerre du golfe. C'est un pamphlet qui porte un regard critique sur la gestion des prisonniers et qui met en avant la liberté féminine, notamment l'homosexualité chez la femme. L'obtention de ce prix a permis à l'auteure de confirmer la valeur de la nouvelle orientation que le théâtre revendique avec la nouvelle vague d'auteurs contemporains.

Dans l'optique de mettre en lumière les caractéristiques de la rupture présentée par des dramaturges contemporains en particulier par Claudine Galea, le thème suivant sera développé : *Mélange de genre dans le théâtre de Claudine Galea*.

Afin de mieux circonscrire cette analyse, un corpus de deux pièces, à savoir *Fake* et *Ça ne passe pas* sera le support de l'étude. Dans ces pièces, l'hybridité est le principal point commun.

¹ Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 2008, p.613

Dans la première pièce (*Fake*), il est question de la mise en valeur de trois ou plutôt de deux personnages. Ainsi, il y a deux personnages visibles (LAM, comme L'Amoureuse et M.A, comme Meilleure Amie, qui se prononce « éma ») puis un personnage invisible (Voix du Garçon). Dans cette pièce, l'auteure met avant le quotidien de deux adolescentes à travers les pulsions amoureuses de LAM qui montre son enthousiasme à M.A. LAM a fait une rencontre sur internet, celle d'un musicien anglais (Voix du Garçon). Toutes ses espérances de le rencontrer ou de le voir par le biais d'un appel vidéo sont restées vaines. Le plus gros choc pour elle fut de découvrir que celui qui se cachait derrière la voix de ce garçon qu'elle adorait n'était autre que sa meilleure amie M.A. Il s'agit donc d'une pièce qui met en évidence la vulnérabilité de la jeunesse et le danger des réseaux sociaux.

Dans la deuxième œuvre (*Ça ne passe pas*), il n'y a aucun personnage, l'aspect général de la pièce fait penser à une œuvre romanesque avec plusieurs traits dudit genre et de la poésie. Dans cette pièce, l'auteure relève les méfaits de la gestion politique des migrants. Par ce texte, la réalité des pertes humaines en méditerranée ne peut être voilée ; les témoignages réels, « précis et forts » des femmes marins (Claire, Anna, Clotilde, Marie, Isis, Madelaine et Fanny), ont motivé Galea à interroger cette question épineuse ; pour elle, un véritable réveil s'impose.

La problématique qui sous-tend le sujet est de montrer comment le mélange de genres se perçoit à travers la vision pluridisciplinaire de Galea qui consiste à mettre en exergue les vicissitudes de nos sociétés.

Pour guider cette étude, la méthode d'analyse de Michel Pruner sera convoquée car elle permet de faire ressortir les traits distinctifs du théâtre et ceux qui ne le sont pas.

Cette analyse se scindera en trois parties. Dans la première partie, il est question des différentes facettes du mélange de genre, par la suite, la deuxième partie met l'accent sur le déploiement dramaturgique. La troisième relève les éléments de style lié à la redéfinition des genres.

1. Les facettes de l'hybridité

Dans l'optique de la mise en évidence des traits d'hybridité dans l'écriture de Galea, il est primordial de souligner l'ensemble des traits romanesques et poétiques présents dans les deux pièces.

1.1 La place du roman

DAKOURY David rapporte que « *en narratologie, le récit peut se définir d'abord comme un texte racontant, ensuite il est perçu comme un texte raconté et enfin, il se veut la narration prise en elle-même* »²

Cette citation permet de présenter les facettes romanesques des deux pièces étudiées. En effet, dans *Fake* comme dans *Ça ne passe pas*, la narratologie (code du roman) se distingue par

² Koudou David Dakoury, « *Tans'aheliennes* de Rodrique Norman : une écriture de la transgénéricité et de la scène », *Djiboul*, Abidjan, décembre 2021, n.002, vol 3, p.169

un énoncé présenté par une personne extérieure et la présence des différentes focalisations possibles. Cette tendance tout à fait différente des codes théâtraux permet de mettre en avant les éléments du roman devenus des alliés du théâtre contemporain.

Dans *Ça ne passe pas*, le premier signe est le manque de personnage, le texte est présenté en un seul bloc. Cette constitution donne toute la place à la narration. Les passages suivants l'illustrent aisément :

*Je ferme les yeux et je vois des corps
des corps étendus
bouches et yeux clos de longs cheveux
les longs cheveux des femmes tissés d'algues
parce qu'il y a beaucoup de femmes
beaucoup de femmes et d'enfants.*

(p.9)

Le 29 août le port des Lampedusa accepte d'accueillir 49 personnes les 49 personnes les plus fragiles

En juin 2019 la capitaine Carola Rackete avait accosté de force à Lampedusa pour faire débarquer 40 rescapés qui se trouvaient sur son bateau le See-Watch 3 depuis plus de deux semaines

(p.28)

Le juge fait valoir que le décret italien sur la sécurité n'est pas applicable aux actions de sauvetage Carola Rackete est remise en liberté

Pia Klemp capitaine accusé de trafic d'êtres humains est menacée de vingt ans de prison pour avoir sauvé des milliers de personnes à la barre du lunenta

(p.29)

Ces passages permettent la mise en valeur d'un récit raconté pour présenter une succession d'événements qui ont entraîné le manque de décision dans le déroulement des actions de sauvetage. Le narrateur est externe et il raconte les faits en se basant sur des témoignages précis et réels.

Aussi, dans *Fake*, les passages suivants retiennent l'attention :

M.A. – Quand on s'est rencontrés, ça été l'évidence. Elle m'a dit vient t'asseoir à côté de moi. Personne d'autre l'a dit. C'est elle qui l'a dit. C'est elle qui m'a demandé comment je m'appelais, d'où je venais. C'est elle qui a partagé son goûter avec moi. C'est elle qui m'a dit, on est amies. Amies pour la vie.

LAM. – Quand elle est entrée dans la classe, elle était perdue. Mais elle regardait dans les yeux. Je l'ai trouvée belle. J'ai eu envie de la protéger. Je lui ai dit, viens t'asseoir à côté de moi. Elle m'a souri. C'était comme un coup de foudre, tu vois, on se connaît pas et on se reconnaît. Comme avec toi.

(p.27)

LAM. (Parlant seule)

De temps en temps il m'appelle. Quand il répète avec son groupe. À cause du réseau. Ça ne passe pas bien là où il répète. Dans une cave. On parle jamais longtemps. On s'écrit tout le temps. Tout le temps.

Avec M.A aussi. On passe pas un jour sans s'écrire.

(p.21)

À travers ces répliques, chacune raconte ses rencontres en fonction de son regard. La dernière réplique étale la rêverie et la naïveté de LAM. Il y a un détachement entre les propos des deux personnages ; tel un roman, les narratrices (M.A. et LAM.) racontent des récits sur une histoire bien définie. La particularité c'est que chacune d'elle s'exprime sans tenir compte de dialoguer directement avec son interlocuteur. Galea oriente les répliques vers un discours narré afin de montrer l'inconfort des personnages, ainsi, elle met en avant la problématique de l'utilisation et de la réception de langue.

1.2 La plume poétique

En ce qui concerne la poésie, les marques dans le corpus sont significatives. Les deux pièces ont un effet d'œuvre poétique en raison de la présence de vers sans toutefois une analyse en profondeur. Dans *Ça ne passe pas* et dans *Fake*, le constat est le même. Comme illustrations, les vers qui suivent sont éloquentes :

Tu vois des points

Tu vois des carrés

Tu vois des taches

(*Ça ne passe pas*, p.18)

Au loin tu vois les côtes libyennes

Au loin tu vois les côtes siciliennes

Au loin tu vois la terre

(*Ça ne passe pas*, p.19)

Respectivement, la graduation et l'anaphore, figures d'évolution et d'insistance permettent de mettre en exergue l'importance d'un réveil collectif ; la poésie permet quant à elle d'atténuer et de feindre l'interpellation d'un organisme en particulier.

J'ai peur que tu veuilles plus.

J'ai peur que tu t'éloignes.

J'ai peur que tu te lasses.

(*Fake*, p.60)

LAM (au téléphone avec "Erik")

Je veux te voir. Te voir vraiment.

T'as des poils ?

T'es poilu oui ou merde ?

J'AIME TES POILS

Je veux voir tes mains tes mains de musicien.

MONTRE-MOI TES MAINS

Et tes jambes.

J'AIME TES JAMBES

Je veux te voir en short.

Je veux voir ton cul je veux tout voir de toi.

J'aime tout de toi MOI.

Je t'aime oh je t'aime.

ERIK.

ERIK.

(Fake, p.68)

Dans ces répliques, le choix de Galea s'est porté sur des vers en prose. Le rythme de chaque vers est différent car l'auteure joue avec le sens des mots à travers la ponctuation et les majuscules, c'est un moyen pour la dramaturge de redonner une image théâtrale à la poésie.

Aussi, ce recours à l'art poétique peut peut-être s'expliquer par la remarque d'Alain Viala qui déclarait qu'« *il n'y a pas si longtemps, d'ailleurs, un auteur de théâtre était appelé un « poète », et le théâtre considéré comme une partie de la poésie* »³. En effet, la poésie précédant le théâtre, il s'agit pour Galea de revenir aux origines tout en montrant le manque de frontière entre ces deux arts, qui ne forment qu'un en réalité selon sa vision.

2. Le déploiement dramaturgique

Dans cette deuxième partie, il s'agira d'identifier les éléments propres au théâtre ; en d'autres termes, il est question de justifier l'appartenance de la pièce au registre dramaturgique bien qu'admettant deux autres genres.

2.1 La disposition des personnages

Dans les deux œuvres sélectionnées il y a deux types de personnages : ceux dont on entend uniquement les voix et ceux qui sont physiquement présents. Avec *Ça ne passe pas*, on observe une véritable crise de personnage ; il y a une réappropriation du monologue car ici, aucun personnage ne parle mais il y'a pourtant plusieurs répliques.

³ Alain Viala, *Histoire du théâtre*, Paris, Puf, 2014, p.7

La deuxième pièce, *Fake*, met un jeu de personnages en exergue : M.A., LAM. et la VOIX DU GARÇON. Les deux premiers personnages ont des noms abrégés et le dernier personnage n'est autre que M.A. Comme nouveauté, Galea propose la fusion de personnage ; un personnage qui joue deux rôles. La définition du personnage chez Claudine Galea laisse transparaître les possibilités et le dépassement de toutes les différences. Arriver à un théâtre plus ouvert, sans caractérisation est une cause à poursuivre.

En somme, les personnages chez Claudine Galea sont hybrides et ils présentent des caractéristiques uniques. L'absence et l'abréviation du nom de personnages permettent de conclure que ceux-ci sont en grande partie en perpétuelle recherche d'identité ou de connexion avec le monde qui les entoure. Chez eux, le discours est un problème qui confronte très souvent le silence et la parole. Bien qu'ayant une spécificité, le rôle de chaque personnage transcende l'histoire individuelle et présente une quête sans fin de valeur humaine qui semble perdue au fil des secondes qui passent.

2.2 Les didascalies

« Dans le théâtre grec, ce terme désignait les instructions données aux acteurs pour l'exécution des œuvres et qui, de ce fait, n'étaient pas intégrées au texte lui-même. Il concerne désormais la partie du texte qui n'est pas destinée à être dite par les acteurs. Certaines réalisations contemporaines les font parfois prendre en charge dans le dialogue, brouillant ainsi les pistes et créant une distanciation immédiate. »⁴

Avec Galea, le rôle indicatif de précision des didascalies est tout à fait déconstruit : aucune didascalie dans la première pièce (*Ça ne passe pas*). Cette absence ne permet pas de maîtriser les aspects scéniques ou plutôt laisse libre cours à tout modelage de la part du lecteur ou toute autre personne intéressée par la modulation de cette écriture. Dans la deuxième œuvre, *Fake*, les didascalies gardent leur rôle originel. Il est tout de même important de noter que comme souligné en début de pièce, les didascalies de Galea sont ouvertes à tout changement. Dans *Fake*, elle précise « le long tiret en fin de réplique indique qu'elle n'est pas finie ». Cela, pour signifier que l'écriture n'a pas de fin, il est toujours possible de redonner vie à une histoire ; tout comme la barrière entre les genres est inexistante, la fin d'un livre n'existe pas. Le théâtre n'est pas uniquement destiné à la scène ; à travers sa conception, elle facilite l'adaptation de ses écrits à un domaine beaucoup plus varié. Avec elle, il y a un véritable refus de conformité et de création destinée à une seule entité.

2.3 Les aspects de formes

« Le tissu textuel est organisé le plus souvent en plusieurs parties. Selon les genres, selon les époques et aussi selon les auteurs, il est découpé en actes, tableaux, scènes, séquences, ou autres divisions »⁵. Cette affirmation de Pruner présente les facettes possibles des pièces de théâtre en fonction des époques et du style de l'auteur. On retient donc que l'aspect classique peut être abandonné mais la forme et le découpage des séquences entre les personnages constituent un trait distinctif du théâtre. Avec Galea, cette démarcation est la tâche du lecteur.

⁴ Michel Pruner, *L'analyse du texte de théâtre*, Paris, Armand Colin, 2010, p.16

⁵ *Idem*, p.21

Ça ne passe pas l'illustre parfaitement car il s'agit d'une pièce ne présentant aucun personnage mais la démarcation de plusieurs répliques est bien visible. Dans *Fake*, les répliques et les personnages sont un symbole significatif de l'appartenance au genre théâtral. Le découpage d'un texte est impératif pour lire et pour détecter les caractéristiques de celui-ci ; c'est par le biais d'un découpage que les pensées d'un auteur peuvent facilement se comprendre mais avec Galea, le constat est éloquent : le découpage est une marque de renfermement et de désignation alors que son théâtre s'applique à ne pas être catégorisé.

3 Les éléments de style

Dans cette dernière partie, il s'agit d'exploiter les éléments secondaires, c'est-à-dire la ponctuation et la mise en scène de thématique d'actualité.

3.1 La singularité de la ponctuation

Les pièces de Galea ont la particularité d'utiliser la ponctuation autrement. Dans chacune d'elles, le manque de ponctuation crée souvent une nouvelle définition des phrases. Cette situation est un atout selon Galea car pour elle, l'absence de ponctuation est une ponctuation. En procédant ainsi, le rythme et le réajustement sont très vite laissés à l'appréciation de chacun, une question peut passer pour une affirmation : c'est là toute l'ambiguïté et la singularité de la plume galeaine. À titre d'exemple, les passages suivants sont édifiants :

Si les gens s'agitent ou sautent dans l'eau tu recules tu leur parles tu leur expliques en anglais en français en arabes tu as une traductrice avec toi

Quand ils sont calmes tu t'approches à nouveau tu distribues les gilets de sauvetage

Alors la masse physique des gens double et c'est la phase compliquée

(Ça ne passe pas, p.19)

LAM. – J'enlève mon débardeur et je mets le sien Je tiens sa tête sur mes genoux Je mets mes mains sur mes hanches Je chuchote des mots d'amour dans son cou Je passe mes bras autour de ses hanches Je coupe une tranche de pastèque et je mets un bout dans ma bouche et il met un autre bout dans sa bouche et nos bouches se rapprochent et le jus de la pastèque dégouline et nos bouches se rapprochent et on ne doit pas rire et on se regarde les yeux dans les yeux et le jus dégouline et nos bouches et se rapprochent et nos yeux louchent et nos bouches se collent

3.2 Des thématiques variées

Les deux pièces soumises à l'étude abordent des sujets d'actualité. Le mélange de genre est une occasion pour Galea d'interpeler sur un certain nombre de d'évènements ou de tendance rencontrés actuellement, c'est une façon de faire passer des faits importants avec finesse sans trop montrer avec précision ou plutôt se déclarer porte-parole. Elle met en avant des sujets

d'ordre politique comme la mauvaise gestion des migrants et des sujets d'ordre universel comme le sentiment amoureux entre des adolescents. Ses pièces s'intéressent à des situations réelles considérées comme trop vite passées aux yeux de tous. En effet, pour l'auteure, on passe énormément à côté de choses essentielles dans le monde dans lequel on vit. À travers le corpus, elle met sous les projecteurs des faits anormaux qui s'assimilent à la normale. La diversité du registre et la variation des sujets permettent de montrer l'intérêt de Galea pour le mélange en général.

CONCLUSION

En définitive, le travail nous a permis de montrer que le théâtre de Galea met en avant le mélange de genres à travers ses deux pièces *Fake* et *Ça ne passe pas*. Nous avons pu montrer que le roman et la poésie sont identifiables grâce à la fréquence de narration externe et une poésie en prose. Par ailleurs, les éléments propres au théâtre ont pu être détectés.

Aussi, le style et les thématiques d'actualités ont été présentés, symboles donc d'ouverture sur la conception des didascalies car les majuscules dans les répliques par exemple jouent le rôle de didascalie.

Avec Galea, il est important de dépasser la conception « antique » du genre. Pour la nouvelle vague d'auteurs contemporains en général, le besoin d'une réactualisation du genre s'intensifie ; pour eux, l'évolution de la société doit se faire à travers la littérature en détruisant les barrières entre théâtre, roman et poésie. La citation paraphrasée suivante illustre cette analyse :

Le théâtre contemporain est un espace d'hybridité, où se mêlent des éléments issus de différentes traditions artistiques et culturelles. Il associe performance, danse, arts plastiques, technologies numériques et musique, remettant en question les frontières classiques entre les genres et les disciplines⁶.

En outre, l'hybridité est un domaine intéressant à analyser chez Galea car en plus du genre, la langue se prête à une conciliation. Ainsi, l'anglais et le français s'accrochent dans une symbiose qui ne laisse pas indifférent. Ce type de mélange aide à comprendre que l'auteure privilégie tout ce qui relève du registre hétérogène. Le corpus illustre aisément l'assuétude à l'hybridité de l'autrice : le mélange se perçoit au niveau du genre et de la langue, ce qui permet de qualifier Galea d'auteure ouverte au monde.

⁶ Anonyme, *Le théâtre de contemporain*, disponible en ligne sur <https://books.openedition.org>

BIBLIOGRAPHIE

I COPUS

GALEA Claudine, *Ça ne passe pas*, Paris, Espaces 34, 2022, 31p.

GALEA Claudine, *Fake*, Paris, Espaces 34, 2019, 83p.

II OUVRAGE METHODOLOGIQUE

Pruner Michel, *L'analyse du texte de théâtre*, Paris, Armand Colin, 2010, 128p.

III ARTICLE

Dakoury Koudou David, « *Tans'aheliennes* de Rodrique Norman : une écriture de la transgénéricité et de la scène », *Djiboul*, Abidjan, décembre 2021, n.002, vol 3, 16p.

IV DICTIONNAIRE

Corvin Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Paris, Bordas, 2008, 1580p.

V AUTRES OUVRAGES

Aristote, *Poétique*, Paris, Le livre de poche, 1990, 213p.

Viala Alain, *Histoire du théâtre*, Paris, Puf, 2014, 127p.