

UNIVERSITE SORBONNE NOUVELLE – PARIS 3
ECOLE DOCTORALE 267 – ARTS DU SPECTACLE, SCIENCES
DE L'INFORMATION ET DE LA COMMUNICATION

Thèse de doctorat

Discipline : Etudes théâtrales, esthétique, sciences de l'art

AUTEUR

Tatiana MOGUILJEVSKAIA

**LES DRAMATURGIES RUSSES
IMMEDIATEMENT CONTEMPORAINES :
REINVENTION DU « THEATRE DOCUMENTAIRE »**

Thèse dirigée par Jean-Pierre SARRAZAC

Soutenue le 1^{er} décembre 2008

Jury :

Jean-Louis BESSON

Bernadette BOST

Béatrice PICON-VALLIN

EXTRAIT

**II^e PARTIE – LES CONDITIONS D'ECRITURE, LE TEXTE ET LA
REPRESENTATION DANS LE THEATRE DOCUMENTAIRE RUSSE**

Chap. III – Analyse de cinq projets Teatr.doc

Les pommes de la terre : de l'enquête en prison
à un poème documentaire choral

- Genèse
- Dramaturgie
- Une thèse sous-jacente : « Le crime est ailleurs »
- Faire passer le message et provoquer de la compassion
- Conclusion

4. *Les pommes de la terre* : de l'enquête en prison à un poème documentaire choral

Les pommes de la terre, écrite par Ekaterina Narshi en 2004, a fait, la même année, l'objet d'une mise en scène par Aglaia Romanovskaia, au *Teatr.doc*. La pièce résulte d'un projet documentaire conduit par ces deux artistes dans une colonie pénitentiaire russe pour femmes récidivistes. Elle a été publiée en russe dans le recueil *Théâtre documentaire. Pièces*¹¹⁴⁴. Elle porte le sous-titre *Je suis la fille de ma mère*, et la note préliminaire : « Créé avec l'aide des détenues de la colonie pénitentiaire du régime strict N°6 de la région d'Oriol ».

4.1. Genèse

4.1.1. Confrontation à l'univers carcéral au féminin et formulation d'une thématique : relations mère-fille

En 2002, une jeune psychologue travaillant dans cette colonie pénitentiaire de province s'adresse en 2002 au *Teatr.doc* pour lui proposer d'intervenir dans l'atelier-théâtre qu'elle avait mis en place avec les détenues. Aglaia Romanovskaia, metteur en scène, et Ekaterina Narshi, dramaturge, ont décidé d'animer conjointement une sorte d'atelier psychothérapeutique consacré à un thème précis sous l'égide de cette psychologue. Leur réflexion est alimentée par leurs expériences personnelles, l'une et l'autre ayant eu des problèmes relationnels avec leur mère. Elles aboutissent à l'idée de construire cet atelier autour du thème des rapports entre les mères et les filles :

« Quelle est la racine du mal ? Quel est le problème des problèmes dans la vie d'une femme ? ». Nous avons répondu qu'il s'agissait de la mère de la femme, car c'est une source infinie de reconnaissance et de reproches en même temps¹¹⁴⁵. [...] Ta mère peut constituer un obstacle pour la vie normale, un mur contre lequel tu peux te briser. Et il importe peu qu'elle soit aimante ou négligente¹¹⁴⁶.

L'hypothèse de départ formulée par les deux artistes était que ces femmes qui se retrouvent en prison pour crimes graves sont des femmes quelque peu « paumées » qui n'ont pas réussi à

¹¹⁴⁴ E. Narshi, *Yabloki zemli*, in *Dokumentalny Teatr. Piesy, op. cit.*, p. 5-25.
Traduction *Les pommes de la terre*, voir en annexe p. 729-751.

¹¹⁴⁵ Entretien avec E. Narshi, voir en annexe p. 582.

¹¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 597.

faire la part des choses dans leurs relations avec leurs mères. Le travail d'atelier autour de ce sujet a confirmé cette hypothèse :

J'ai compris l'énormité de ce problème des relations mère-fille et à quel point il est répandu¹¹⁴⁷.

Romanovskaia et Narshi ont conçu leur atelier en premier lieu sous la forme d'une « table ronde » où les détenues qui le souhaitaient pouvaient s'exprimer, « raconter leur problème », le mettre en paroles et ainsi « soulager leur douleur, ne serait-ce qu'un petit peu »¹¹⁴⁸.

Nous voulions qu'elles nous parlent et ensuite faire des études là-dessus afin qu'une femme-ressource puisse se voir de l'extérieur : voir comment son problème est joué par une autre femme¹¹⁴⁹.

4.1.2. La récolte : le détour par le détail

C'est à Narshi qu'incombait la formulation des questions pour les « tables rondes ». L'auteur savait par expérience et grâce à l'enseignement de Stephen Dauldry de la méthode *Verbatim*, qu'il fallait, dans ce genre de situation, éviter les questions trop directes ou trop abstraites :

Plus la question est concrète, plus vous avez de chances d'arriver en fin du compte à une généralisation philosophique. [...] Et quand nous posions les questions pour *Les pommes de la terre*, nous leur demandions, par exemple, qu'elles nous parlent de la robe de leur mère. On pourrait penser que cela n'est rien, un truc insignifiant. Parler de la robe préférée de ma mère ? De sa garde-robe ? Et, en fait, c'est un fil qui mène loin : vers la jalousie, la culpabilité. Et si on posait la question directement, par exemple, « Parlez-moi du sentiment de culpabilité que vous éprouviez par rapport à votre mère. », on n'aurait obtenu aucune réponse intéressante¹¹⁵⁰...

Ainsi ont été retenues les questions suivantes : la robe préférée de ma mère ; les amants de ma mère ; ma mère m'a frappée ; quand je suis devenue mère moi-même ; la mère de ma mère ; ma mère est mon ennemie ; ce que je voudrais lui dire¹¹⁵¹.

Un groupe d'une vingtaine de détenues participent collectivement aux « tables rondes », chacune parlant à son tour, en faisant circuler un dictaphone. Rapidement, les deux artistes se rendent compte de la forte résonance chez les détenues du thème proposé :

¹¹⁴⁷ Entretien avec E. Narshi, voir en annexe p. 597.

¹¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 569.

¹¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 582.

¹¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 587.

¹¹⁵¹ *Ibid.*, p. 570.

Et nous avons découvert que nous appuyions sur des points tellement douloureux¹¹⁵² !

À la suite des « tables rondes », une autre forme inattendue de communication avec les détenues s’instaure, quelques personnes demandent à être entendues en entretien individuel :

Et, un jour, une récidiviste s’est approchée de moi, laquelle, d’ailleurs, ne faisait pas partie de cette troupe de théâtre. Et elle m’a dit : « J’ai entendu que vous écoutiez ici les histoires de vie ? Je peux vous parler aussi ? » [...] Et cette femme m’a raconté l’histoire de sa fille venue la voir en prison et comment, pendant longtemps, elle n’arrivait pas à l’appeler « Maman »¹¹⁵³.

Une « matière formidable » a jailli et la dramaturge commence à se dire qu’il « serait stupide de ne pas l’utiliser »¹¹⁵⁴. Dans les faits, la prison se révèle être un milieu particulièrement propice à la récolte de paroles réelles aussi intimes que rares :

Parce que les gens en prison sont prêts à raconter sincèrement leurs histoires. Bien sûr, il arrive aussi des histoires incroyables aux gens en dehors de la prison, mais il est plus difficile de créer les conditions pour qu’ils aient envie de se livrer à quelqu’un. À moins que ce ne soit aux médecins, il y aura toujours des contraintes éthiques, médicales, religieuses. L’obligation de tenir le secret¹¹⁵⁵.

4.1.3. Rapport entre le texte final et la source, idée générale du montage

Vingt-cinq personnes ont été interrogées au total et les enregistrements audio d’une douzaine d’histoires ont été décryptés :

Le rapport entre elles et la pièce est le même qu’entre l’ensemble des images filmées, les rushes et le film. La matière est évidemment beaucoup plus volumineuse et le dramaturge fait le montage¹¹⁵⁶.

C’est une « idée économique »¹¹⁵⁷ qui guide l’auteur :

Il ne s’agit pas dans *Les pommes de la terre* d’un texte éclaté. Il est rompu et ensuite recollé de manière précise¹¹⁵⁸.

¹¹⁵² *Ibid.*, p. 583.

¹¹⁵³ *Ibid.*

¹¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 597.

¹¹⁵⁵ *Ibid.*

¹¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 572-573.

¹¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 571.

¹¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 576.

Cette manière consiste à structurer le texte en dix scènes intitulées *une lettre, la robe de ma mère, le premier mot, abricot, l'autobus, le marteau, film, le rouge à lèvres, la dragée, embryon*.

Intuitivement je sentais qu'on ne pouvait pas faire moins, mais que plus serait trop pour le spectateur¹¹⁵⁹.

Quelques questions formulées au cours de la phase « récolte » sont reprises et deviennent éléments de construction : certaines figurent dans les titres, comme *la robe de ma mère* ; d'autres scènes reprennent également les thèmes de discussion des « tables rondes » et des entretiens. Nous verrons cet aspect plus en détail dans la partie sur la thématique¹¹⁶⁰.

Mais il fallait, donc, d'abord choisir, couper dans la matière initiale :

Entre deux histoires qui se ressemblaient, je choisissais celle qui était la plus marquante, forte... J'ai balayé tout ce qui se répétait ou était formulé de manière trop bavarde¹¹⁶¹.

Précisons que dès le début, selon les principes du *Verbatim*, Narshi a décidé de ne pas modifier les phrases, les propos décryptés :

Aucune modification ! Seulement de la réduction. [...] la condensation poétique, [...] l'épaisseur donnée par le montage¹¹⁶².

Elle a une idée très précise du principe qui va guider le montage :

Chaque thème constitue un chapitre poétique avec un rythme et une ligne nerveuse qui lui sont propres. La matière rendait le choix évident. C'est comme au cinéma. Un plan moyen se combine bien avec un gros plan. Certaines histoires se combinaient bien ensemble, certaines juraient entre elles. Pour cette pièce, j'ai certainement utilisé les procédés du montage cinématographique. L'effet de Koulechov, par exemple, quand le même plan dégage une impression différente en raison de son voisinage. Le même visage donnera l'impression tantôt d'un visage cynique, tantôt compatissant, tantôt indifférent, s'il est combiné dans le montage avec un plan d'enfants en larmes, de filles « à poil » ou des images d'un Congrès du Parti. Ainsi dans cette pièce, les répliques déteignent les unes sur les autres, créant un jeu comique, l'impression de « tragi-farcesque » de la vie¹¹⁶³.

¹¹⁵⁹ Entretien avec E. Narshi, voir en annexe p. 574.

¹¹⁶⁰ Voir infra section 4.3.2, p. 328.

¹¹⁶¹ Entretien avec E. Narshi, voir en annexe p. 572.

¹¹⁶² *Ibid.*, p. 573.

¹¹⁶³ *Ibid.*, p. 574.

4.1.4. Combinaison du plan-séquence et du montage parallèle

Deux cas de figure principaux apparaissent lorsque nous comparons le texte final aux sources, le décryptage des enregistrements que l'auteur nous a fourni.

Dans le premier cas, une scène est entièrement fondée sur un récit personnel d'une détenue. Ainsi dans la scène 3 (*le premier mot*), la presque totalité de la parole provient du montage effectué à la base du récit d'une détenue référencée sous le numéro 24. Le principe reste semblable dans la scène 5 (*l'autobus*) dont la totalité reprend le récit de la détenue N°9. Il en est de même pour la scène 6 (*le marteau*). Cette scène volumineuse, cinq pages, est entièrement basée sur le récit de la détenue N°5 qui raconte sa tentative d'assassinat à l'encontre de sa mère. Le principe est le même pour la scène 10 (*embryon*) qui reprend le récit de la détenue N°25. Ainsi, presque la moitié de scènes (3, 5, 6, 10) sont construites sur la base d'un récit-confession-fleuve.

Dans le deuxième cas, la scène est montée à partir de séquences provenant de sources différentes :

les histoires sont mélangées, ne se suivent pas comme dans les enregistrements, c'est du montage parallèle¹¹⁶⁴.

Cela concerne les scènes 1, 2, 4, 7, 8, 9. Différents cas de construction se présentent selon le nombre de sources utilisées dans chaque scène, ce qui influence la cohérence du récit.

Par exemple, la scène 4 (*abricot*) mixe, dans sa plus grande partie, deux récits, ceux des détenues N°12 et 15. Dans sa deuxième moitié, les sources changent, mais le principe reste identique alternant les récits des détenues N°14 et 15. À la fin de la scène, les trois sources précédentes sont abandonnées au profit de deux nouvelles, récit de la détenue N°22 qui se met en alternance avec celui de N°23. Et la dernière réplique reproduit une source utilisée au début, détenue N°12, et est constituée de la répétition d'une réplique de la première partie.

Scène 1 (*une lettre*) présente une alternance de répliques provenant de six récits différents, dans l'ordre suivant : Médecin A, p. 24 ; Détenue N°15, p. 19 ; Détenue N°4, p. 6 ; Détenue N°7, p. 11 ; Détenue N°9, p. 12 ; Détenue N°19, p. 20.

Scène 2 (*la robe de ma mère*) est celle qui mixe le plus grand nombre de récits différents : Détenue N°17, p. 19 ; Détenue N°2, p. 1 ; Détenue N°3, p. 1 ; Détenue N°4, pp. 1-2 ; Détenue N°17, p. 19 ; Détenue N°7, p. 10 ; Détenue N°5, p. 2 ; Détenue N°6, pp. 2-3 ; Détenue N°1, p. 1 ; Détenue N°2, p. 1 ; Détenue N°7, p. 3 ; Détenue N°12, p. 14 ; Détenue N°1, p. 1 ; Détenue

¹¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 573.

N°11, p. 14 ; Détenue N°20, p. 21 ; Détenue N°26, p. 30 ; Détenue N°3, p. 1 ; Détenue N°2, p. 1 ; Détenue N°18, p. 20.

Pour la scène 7 (*film*), la même source est utilisée au début et à la fin de la scène, et quatre autres au milieu : Détenue N°25, p. 29 ; Détenue N°25, p. 28 ; Détenue N°6, p. 3 ; Détenue N°7, p. 10 ; non trouvée ; Détenue N°13, p. 15 ; Détenue N°25, p. 29 ; Détenue N°25, p. 28 ; Détenue N°25, p. 29.

Scène 8 (*le rouge à lèvres*) : Détenue N°7, p. 3 ; Détenue N°6, p. 10 ; Détenue N°8, p. 4 ; Détenue N°6, p. 10 ; Détenue N°8, p. 4 ; Détenue N°7, p. 3.

Pour observer de plus près les processus de sélection et de réduction, comparons un extrait de la scène 2 (*la robe de ma mère*) avec ses sources.

Le texte de la pièce :

– elle enchaînait les voyages d'affaires et quand on l'invitait, elle mettait cette si jolie robe lilas, elle la mettait rarement... grand-mère m'a acheté une poupée, et j'ai décidé d'habiller cette poupée avec la robe de maman. J'ai découpé un gros carré dans le dos... Elle a d'abord pensé s'être accrochée à quelque chose, et ensuite elle s'est retournée.

je m'accrochais en permanence à son ourlet et je criais : « où il est mon papa ? »

– ma mère avait autre chose à faire. Quatre enfants, faut habiller, nourrir... Et bien elle avait une robe comme ça, couleur genre café et comment dire ? Avec plein de plis minuscules. J'ai essayé de la repasser un jour.

voilà que je marche dans la rue avec elle et je dis : « regarde le gentil monsieur »

– toute la famille essayait de me sortir de sous le divan¹¹⁶⁵.

En revenant à la source, nous apercevons que nous venons de lire un fragment représentant un mélange/sélection de trois sources distinctes : trois femmes parlent chacune à leur tour de ce que leur évoque le thème formulé « La robe de ma mère ». Nous mettons en italiques les fragments que Narshi a utilisés dans le texte de la pièce :

Rimma, détenue N°1 :

[...] maman enchaînait les voyages d'affaires... et quand on l'invitait, elle mettait cette si jolie robe lilas, elle la mettait rarement ... Et quand grand-mère m'a acheté une poupée, *une énorme, comme ça, la poupée, voilà*. Et j'ai décidé d'habiller cette poupée avec la robe de maman. J'ai

¹¹⁶⁵ Traduction *Les pommes de la terre*, voir en annexe p. 733.

découpé un gros carré comme ça dans le dos... *je ne sais plus ce que c'était comme tissu, crêpe-de-Chine, ou crêpe-Georgette. Eh bien, je l'ai évidemment plié en deux, ai découpé un trou pour la gorge, ai resserré ce trou pour la gorge, tout nickel...* Elle a d'abord pensé s'être accrochée à quelque chose, et ensuite elle s'est retournée – *voilà tout un écran découpé*. Toute la famille essayait de me sortir de sous le divan.

Olga, détenue N°2 :

[...] *je m'accrochais en permanence à son ourlet et je criais : « où il est mon papa ? [...]*

Natacha, détenue N°7 :

[...] *ma mère avait autre chose à faire, que s'habiller. Du travail du matin au soir. Quatre enfants, faut habiller, nourrir, en principe elle avait autre chose à faire. Et bien elle avait une robe comme ça, couleur genre café et comment dire ? Avec plein de plis minuscules. J'ai essayé tant bien que mal de la repasser un jour.*

4.2. Dramaturgie

4.2.1. La métaphore pour donner le ton et désigner le thème essentiel

Le titre « Les pommes de la terre » renvoie au proverbe russe, dont l'équivalent français est « une pomme ne tombe jamais loin du pommier ». Cette métaphore signale d'emblée l'approche poétique et indirecte privilégiée par le dramaturge dans le traitement de ce vaste ensemble que constituent les rapports mère-fille. Cependant, le titre de la pièce se garde de se transformer en thèse et ne reprend pas la totalité du proverbe, en en gardant juste un écho, une manière de pousser le lecteur-spectateur dans une certaine direction, de faire appel à sa mémoire. Si l'on examine en détail, le rapport se construit sur les couples antithétiques suivants : proximité/éloignement, dépendance/autonomie, similitude/différence.

Une pomme « porte » génétiquement l'arbre qui l'a portée. À la fois « partie » et « tout », elle ne réalisera son potentiel qu'en tombant et roulant loin de l'arbre-mère. L'auteur explique cette idée de la manière suivante, c'est :

le thème de l'impossibilité à surmonter le déterminisme psycho-biologique, la ressemblance inévitable avec sa propre mère, le thème de la « damnation » dont on ne peut lever le poids qu'en comprenant et en acceptant, telle qu'elle est, la femme qui t'a donné la vie¹¹⁶⁶.

¹¹⁶⁶ Entretien avec E. Narshi, voir en annexe p. 570.

Nombre de strophes du prologue jouent précisément sur la dialectique du rapport mère-fille. Nous déstructurons le texte, le privant de sa forme poétique en vers libre et alternance, pour l'organiser selon les rapports proximité/dépendance/identité :

POMME DU POMMIER

NE TOMBE PAS LOIN

JE RÊVE D'ELLE

À CAUSE DE NOUS ELLE N'A PAS PU SE MARIER

JE M'ACCROCHAIS EN PERMANENCE A SON OURLET

JE LUI DIRAIS DE PRENDRE SOIN D'ELLE

JE LUI DIRAIS AUSSI

QUE JE L'AIME MALGRÉ TOUT

QU'ELLE NE S'INQUIÈTE PAS

FILLE DE SA MÈRE.

Et selon les rapports éloignement/autonomie/différence :

C'EST RARE QU'ELLE M'ÉCRIVE

ENTRE NOUS IL Y AVAIT UNE DISTANCE

JE NE CONNAIS PAS MA MERE

MA MÈRE EST MON ENNEMIE

JE NE SAIS MÊME PAS SI JE L'AIME

ET ME MENACE COMME ÇA AVEC SON DOIGT

J'AI DIT QUE J'ALLAIS LA TUER

ET ELLE ME DIT : QUE FAIRE, ON NE ME LAISSE PAS PASSER POUR TE VOIR

JE NE POUVAIS PAS LUI DIRE MAMAN

ELLE NE M'ÉCRIT PAS¹¹⁶⁷

4.2.2. *Récit de vie en polylogue*

Le discours dans la pièce renonce généralement à un mode dramatique dialogique au profit des modes épique et lyrique :

Ce sont les répliques qui dialoguent mais pas les personnages¹¹⁶⁸.

C'est que, en effet, la parole monologique est déclinée en récits de vie à la première personne de manière plus au moins fragmentée. Aucune liste de personnages précède le texte, les personnages n'ont pas de noms, ni même de sigles pour les désigner. La parole est distribuée entre des voix de femmes. En revanche, on déduit que les voix appartiennent à des filles, des mères, ou les deux à la fois. Ce qui compte, c'est leur sexe et leur fonction dans la famille. Elles n'ont pas véritablement de caractéristiques physiques à l'exception, parfois, d'allusions à leur âge :

j'ai trente-six¹¹⁶⁹.

Aussi, ne sont fournies que très peu d'informations sur leur travail et les problèmes qu'elles ont rencontrés :

Je travaillais au marché. [...] impossible de travailler, la police fiscale prend à la gorge et travailler fait peur. Et tout, on paie de grosses amendes¹¹⁷⁰ ...

Il y a cependant des repères sociaux communs : toutes ont eu des problèmes d'intégration, toutes se sont retrouvées, à un moment ou un autre, marginalisées, toutes purgent une peine de prison pour des délits dont la nature et le nombre restent difficiles à distinguer. Elles ont un passé, des passés, une histoire et des histoires. Elles ont rarement une perspective d'avenir, et leurs rares projets sont liés à l'incertitude de la date, tant attendue, de remise en liberté :

je sors en juin ... avec la remise de peine conditionnelle ...il faut que mes enfants soient toujours avec moi¹¹⁷¹ ...

¹¹⁶⁷ Traduction *Les pommes de la terre*, voir en annexe p. 729-730.

¹¹⁶⁸ Entretien avec E. Narshi, voir en annexe p. 575.

¹¹⁶⁹ Traduction *Les pommes de la terre*, voir en annexe p. 736.

¹¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 745.

¹¹⁷¹ *Ibid.*, p. 736.

Mais, ces projets semblent compromis d'avance comme cela est suggéré dès l'ouverture de la pièce par cette voix, appartenant probablement à un membre du personnel médical, si particulière parce qu'empreinte d'une froideur émotionnelle alors qu'elle énonce des choses terribles :

La thérapie n'a plus de sens... [...] souvent il s'agit d'une pathologie chirurgicale latente. [...] un myome de l'utérus d'une taille énorme [...] à tout moment il y a risque d'hémorragie massive [...] à partir de là, pour sauver sa vie... il faut compter le temps de la voiture, du convoi¹¹⁷²...

Ces voix forment un cœur discordant en ce que, d'une part, elles rapportent des destins semblables, mais également des dissonances et des variations qui enrichissent la vision du « problème » central. Narshi explique son approche du personnage :

Le héros de *Les pommes de la terre* est l'inconscient collectif. [...] *Les pommes de la terre*, c'est un poème sans personnages ou avec un personnage collectif, parce que toute femme est la fille de quelqu'un¹¹⁷³.

4.2.3. *Le jeu de modes narratifs et de registres*

La parole de ce personnage collectif se déploie principalement en narration autobiographique :

j'ai eu un papa formidable. Le soir, il rentrait du travail, je l'attendais. toujours en cravate, sortait jouer avec moi dehors, jouait à cache-cache, à la balle¹¹⁷⁴.

Parfois, plus rarement, en confidence qui peut être lyrique :

on sait pas comment se débarrasser de cette douleur¹¹⁷⁵.

il se penchait au-dessus de mon lit, c'était les moments les plus terribles de ma vie¹¹⁷⁶.

Ou argumentative :

Elle s'est transformée en tant que femme. [...] Je pense, le principal, c'est ce qui se passe au lit¹¹⁷⁷.

¹¹⁷² Traduction *Les pommes de la terre*, voir en annexe p. 737.

¹¹⁷³ Entretien avec E. Narshi, voir en annexe p. 575.

¹¹⁷⁴ Traduction *Les pommes de la terre*, voir en annexe p. 735.

¹¹⁷⁵ *Ibid.*

des raisons [...] il y en avait, mais je considère simplement, qu'avec les coups on arrive à rien¹¹⁷⁸...

Ou bien en commentaire :

ce genre de diagnostics surprises, nous en avons eu vingt-cinq rien que l'année passée¹¹⁷⁹...

J'ai vécu toute ma vie avec eux, et nous parlions très peu. Des relations pareilles, on peut même pas les appeler amicales. Comme ça – ceux qui se supportent¹¹⁸⁰.

C'est une pièce-souvenir, comme le suggère cette phrase clé de la construction de la pièce :

les épisodes remontent dans ma mémoire¹¹⁸¹.

L'action est remplacée par la narration dans le passé, mais remonte parfois dans le présent, lors d'un moment d'énonciation. Les récits et monologues à la première personne sont enrichis et dynamisés par la diversité des procédés utilisés et le recours à l'alternance du récit et de la description :

– ma mère était trop occupée. Quatre enfants, faut habiller, nourrir... Eh bien elle avait une robe comme ça, couleur genre café et comment dire ? Avec plein de plis minuscules¹¹⁸².

Du récit et du dialogue, avec emploi du discours direct :

elle est allée chez je sais pas quelle voyante, qui lui a dit : vous serez ensemble, tout sera tip-top¹¹⁸³.

tapera sur la table – écoutez tous. Je vous raconte une anecdote¹¹⁸⁴ !

je suis plantée devant elle et je me tais. Tantôt « vous », tantôt « tu ». Un dialogue¹¹⁸⁵...

¹¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 739.

¹¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 738.

¹¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 741.

¹¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 738.

¹¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 739.

¹¹⁸¹ *Ibid.*, p. 746.

¹¹⁸² *Ibid.*, p. 733.

¹¹⁸³ *Ibid.*, p. 734.

¹¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 747.

¹¹⁸⁵ Traduction *Les pommes de la terre*, voir en annexe p. 735.

je disais, abricot ananasovitch, comment vous vous y prenez pour attraper les lièvres ? Il disait – tu vas réussir mieux que moi. Tu accroches une tête d'oignon à un arbre, le lièvre accourt, il se met à pleurer et c'est là que tu pourras le choper¹¹⁸⁶.

ma mère... elle se tourne vers moi et dit / je te prie d'une chose – ne bois pas du thé, tu vas t'affaiblir le cœur¹¹⁸⁷.

et lui la houspillait tout le temps / tu vas me pourrir ma nana¹¹⁸⁸.

Par une adresse et les signes de l'altérité, une voix narratrice s'adresse au lecteur/spectateur à la recherche d'une réaction, approbation, compréhension ou compassion :

Vous voyez¹¹⁸⁹ ?

Elle dit, tu t'imagines¹¹⁹⁰ ?

vous savez¹¹⁹¹

vous comprenez¹¹⁹²

L'emploi de registres divers préserve ces récits de la monotonie. L'auteur en est consciente :

La combinaison contrastée de différentes tonalités, comme des destins et états différents. Une phrase doit réfuter de manière comique l'autre ou bien aider à découvrir de manière inattendue sa profondeur¹¹⁹³.

Le registre dominant est réaliste, sa syntaxe est relâchée, et il se rapporte à la vie quotidienne. Cependant, il tire souvent vers le pathétique, en relatant des situations douloureuses :

maman aimait étouffer dans l'œuf la moindre petite gaffe. À la première rature dans un devoir ou quoi ... je devais recopier le cahier entier ... le jour c'est la nuit. Il est neuf heures et demie

¹¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 737.

¹¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 750.

¹¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 751.

¹¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 732.

¹¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 739.

¹¹⁹¹ *Ibid.*, p. 740.

¹¹⁹² *Ibid.*, p. 741.

¹¹⁹³ Entretien avec E. Narshi, voir en annexe p. 575.

du soir ... elle rentre du travail, surprend la rature, me sort un cahier neuf et dit : allez ... je me débrouillais pour cacher ces cahiers, en arracher des pages¹¹⁹⁴.

– on m’a simplement apporté une lettre, je croyais être prête, mais apparemment, de toute façon, on ne peut pas se préparer psychologiquement à cela. Elle s’est noyée. Elle se baignait. Et son cœur s’est tout simplement arrêté de battre dans l’eau¹¹⁹⁵.

Le comique et le burlesque sont également présents dans certains cas, comme dans cette situation caricaturale :

j’ai trouvé ses souliers, noué les sandales, trouvé le soutien gorge, l’ai bourré de coton. Je dis : « Nous allons au restaurant chercher nos mamans, faut s’habiller ou ils nous laisseront pas entrer ». Je me suis habillée, ai habillé ma copine... et nous y sommes allées, maquillées, tartinées de jus de carotte¹¹⁹⁶...

L’auteur a également recours à l’absurde dans la succession de répliques :

grand-mère est morte, huit mois après leur mariage.

C’est une vengeance pour les lièvres non-attrapés¹¹⁹⁷

Le comique est mixé dans un registre réaliste comme dans cet exemple où la fille découvre sa mère au restaurant entourée de fumée et d’hommes ivres :

restaurant « Le Nord », et voila que nous montons l’escalier et un homme me dit l’air moqueur : « quelle femme ! » et me chope, et moi : « lâche-moi, idiot ! », c’était la première fois que je me retrouvais dans un restaurant, j’ai tellement aimé, de la fumée partout ... et heu ma maman¹¹⁹⁸.

Ou bien dans les récits de bêtises commises par les enfants, la veine comique est présente, mais il y reste quelque chose de menaçant car le geste comique raconté implique une punition imminente :

[...] cette si jolie robe lilas, elle la mettait rarement... grand-mère m’a acheté une poupée, et j’ai décidé d’habiller cette poupée avec la robe de maman. J’ai découpé un gros carré dans le dos... Elle a d’abord pensé s’être accrochée à quelque chose, et ensuite elle s’est retournée¹¹⁹⁹.

¹¹⁹⁴ Traduction *Les pommes de la terre*, voir en annexe p. 731.

¹¹⁹⁵ *Ibid.*

¹¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 733.

¹¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 740.

¹¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 733.

¹¹⁹⁹ Traduction *Les pommes de la terre*, voir en annexe p. 733.

Ou encore :

je rentre à la maison, je n'ai pas compris au début, - mes fenêtres sont rouges, j'ai pensé au début quelque chose brûle, j'entre en courant, la moyenne n'est pas au lit, l'aîné dort dans le lit, tous sont couverts de rouge à lèvres carotte, et le mieux, les fenêtres, il a peint toutes les fenêtres¹²⁰⁰ ...

4.2.4. De l'épique troué

Comme nous l'avons déjà évoqué, en analysant la transformation des sources en texte, l'auteur, dans cette pièce à dominante épique, alterne un récit à fable lisible et linéaire et un récit à la fable fragmentée voire illisible. D'entrée, le texte se présente comme très éclaté. Le prologue et les deux premières scènes déconcertent déjà par leur dimension extrêmement fragmentée qui semble être le principe général de la composition. Le prologue semble composé de répliques isolées et autonomes ou bien de l'alternance de répliques suggestives derrière lesquelles on devine une situation. Cependant, en poursuivant la lecture, on aperçoit que la moitié des scènes obéissent, en effet, à une logique de fragment et que l'autre moitié conserve une fable.

Les premières scènes¹²⁰¹, 1, 2, 4, 8, 9, pratiquent la fragmentation aux ruptures plus au moins brutales.

Mais, parfois, dans la même scène, se succèdent des répliques qui forment une fable cohérente, malgré le fait que les répliques sont séparées par des blocs de texte qui n'ont rien à voir avec le sujet et dont la cohérence est beaucoup moindre voire nulle, comme dans la scène 4 (*abricot*). Ici, une fille raconte l'histoire de l'amant de sa mère, ce qui donne, si on extrait les répliques correspondantes pour les mettre bout à bout :

c'est son nom. abric. abric anasovitch. je l'appelais abricot ananasovitch. et il nous emmenait dans la forêt pour ce qu'il appelait les week-ends. / il disait qu'il partait m'attraper un lièvre. avec maman ils partaient m'attraper un lièvre. je restais plantée à les attendre... je ne sais pas. ils m'ont jamais ramené aucun lièvre. j'étais terriblement vexée. / je disais qu'ils savaient pas attraper les lièvres. je partais les attraper moi-même. je disais, abricot anasovitch, comment vous vous y prenez pour attraper les lièvres ? il disait – tu vas réussir mieux que moi. tu accroches une tête d'oignon à un arbre, le lièvre accourt, il se met à pleurer et c'est là que tu pourras le choper. j'y allais avec une tête d'oignon. les lièvres n'accourraient pas je ne sais pas

¹²⁰⁰ *Ibid.*, p. 748.

¹²⁰¹ Voir infra liste des scènes, p 324.

pourquoi./ il a été un peu goujat, cet abricot. se permettait de débarquer dans un état pareil, péché, quoi, ça me révoltait terriblement. c'est moi-même qui fixais le planning des rencontres. et voilà qu'il ne vient pas, ne vient pas. / ... où est-ce qu'il est notre cher abricot ? et bien, il ne viendra plus. mais peut-on le retrouver? elle dit – non, on ne peut pas ... et après j'ai vu à la télévision – on l'a tué par balle¹²⁰².

Arrêtons-nous ici puisque cette série des répliques suffit à notre démonstration.

Dans le texte, ces répliques alternent (aux endroits indiqués ci-dessus par les slash) avec des répliques extérieures à cette fable :

c'est son nom. abric. abric anasovitch. je l'appelais abricot anasovitch. et il nous emmenait dans la forêt pour ce qu'il appelait les week-ends.

Ma mère ne m'écrit pas qu'elle vit avec un homme, et mon père s'est pendu.

il disait qu'il partait m'attraper un lièvre. avec maman ils partaient m'attraper un lièvre. je restais plantée à les attendre... je ne sais pas. ils m'ont jamais ramené aucun lièvre. j'étais terriblement vexée.

Vingt-trois ans ils ont vécu ensemble. Un mariage tellement malheureux. C'est même elle qui l'a trouvé. Le lendemain du procès de divorce, elle a quitté la maison, il a vécu seul.

je disais qu'ils savaient pas attraper les lièvres. je partais les attraper moi-même. je disais, abricot anasovitch, comment vous vous y prenez pour attraper les lièvres ? il disait – tu vas réussir mieux que moi. tu accroches une tête d'oignon à un arbre, le lièvre accourt, il se met à pleurer et c'est là que tu pourras le choper. j'y allais avec une tête d'oignon. les lièvres n'accourraient pas je ne sais pas pourquoi.

Il vivait seul et apparemment buvait plus. Elle est venue faire le ménage, je crois qu'il devait quitter son appartement le lendemain, elle a commencé à lui parler en élevant la voix. D'un coup, il s'est levé, a attrapé quelque chose et l'est sorti en courant¹²⁰³.

En mettant ces répliques extérieures à la première fable bout à bout, comme dans notre première tentative, on n'obtient pas une histoire de même cohérence :

Ma mère ne m'écrit pas qu'elle vit avec un homme, et mon père s'est pendu./Vingt-trois ans ils ont vécu ensemble. Un mariage tellement malheureux. C'est même elle qui l'a trouvé. Le

¹²⁰² Traduction *Les pommes de la terre*, voir en annexe p. 737-738.

¹²⁰³ Traduction *Les pommes de la terre*, voir en annexe p. 737.

lendemain du procès de divorce, elle a quitté la maison, il a vécu seul./Il vivait seul et apparemment buvait plus. Elle est venue faire le ménage, je crois qu'il devait quitter son appartement le lendemain, elle a commencé à lui parler en élevant la voix. D'un coup, il s'est levé, a attrapé quelque chose et l'est sorti en courant/ Eh bien, il est pas là, il est pas là, elle pensait, l'est parti. Mais voilà qu'elle va chercher de l'argile – pensait la mettre sur la cheminée, elle entre dans la remise – il y est pendu¹²⁰⁴...

Le récit à rebours, qui commence par la mort du père, met à mal la continuité chronologique. Des ellipses, l'absence d'indications claires sur l'identité du il et du elle, tout au long du récit, rendent difficiles la reconstruction de la fable. L'enchaînement causal est mis à mal également, les répliques semblent s'enchaîner de manière aléatoire. Narshi pratique largement, dans ce texte, la parataxe, une construction par juxtaposition, sans qu'un mot de liaison indique la nature du rapport entre les phrases. Elle adopte un style coupé, caractéristique du discours oral. À l'intérieur des répliques, les ruptures de syntaxe sont repérables, comme c'est souvent le cas dans le langage parlé. L'emploi régulier des points de suspension rajoute à cette impression de l'épique troué, d'un manque que l'imagination du lecteur/spectateur est appelée à combler.

Les secondes, comme les scènes 3, 5, 6, 9, 10, basées sur des récits-confessions-fleuve, sont, naturellement, celles dont la fable est facilement lisible et possible à reconstruire. Prenons pour exemple la scène 3 (*le premier mot*) que nous avons déjà mentionnée comme étant une seule scène dramatique. Une fille a grandi sans sa mère qui était en prison. Dans la famille, on disait en permanence du mal de cette mère. Aussi la fille se jure-t-elle de ne jamais être comme sa mère et de ne jamais faire de prison. Elle est élevée par son père qui l'aime beaucoup, mais qui se suicide. Une fois grande, la fille profite du court séjour en liberté de sa mère pour la retrouver et passer du temps avec elle. Mais malgré ses tentatives, elle n'arrive pas à ressentir le moindre amour pour cette étrangère qu'elle n'a jamais véritablement connue. Deux ans plus tard, la vie de la fille bascule, alcoolisme, tentatives de suicide, incarcération, divorce, perte de la garde parentale de ses deux enfants, et, à son tour, prison, sentiment d'une grande culpabilité envers ses enfants... qui ont grandi sans elle. À présent, elle a pardonné à sa mère et reçoit en prison la visite de l'une de ses filles qui a, apparemment, le même problème par rapport à sa mère « taularde » que cette dernière a eu avec sa propre mère. Elle devra bientôt sortir de prison libérée avant terme pour des raisons de santé. Sa maladie est probablement celle très répandue parmi les détenues, le myome de l'utérus avec risque

¹²⁰⁴ *Ibid.*, p. 737-738.

d'hémorragie soudaine. Lorsque cela arrive, l'organisation des soins à l'extérieur étant complexe et trop lent, la vie de ces patientes est en danger.

Cependant, nous apercevons que la construction des scènes que l'on considère ici comme dotées d'une fable lisible, pratique également la rupture, en cohérence avec le style général de la pièce. Par exemple, on arrive à reconstruire la fable de la scène 8 (*le rouge à lèvres*) seulement dans une certaine mesure :

Pour les bêtises commises, comme celle de peindre les fenêtres en rouge à lèvres, une mère frappait ses enfants avec une ceinture, d'où des stratégies que la fille et son frère élaboraient pour se protéger l'un et l'autre des coups fréquents. Sauf que le frère ne tient pas ses engagements. Devenus grands, les enfants veulent faire plaisir à leur mère pour son anniversaire et lui achètent une belle robe très chère. On déduit qu'ensuite la fille se retrouve en prison avec une peine de dix ans. Elle est brouillée avec son frère. À son retour, elle est accueillie par sa mère qui porte à cette heureuse occasion toujours cette même robe, comme si elle n'a jamais eu la possibilité de s'en acheter une autre. Les regrets submergent la fille.

Cependant plusieurs ellipses empêchent de saisir l'histoire dans sa continuité : quel est le parcours sentimental qui conduit les enfants à vouloir acheter une robe très chère à leur mère qui les a battus toute leur enfance ? Pourquoi la fille se retrouve-t-elle en prison ? Pourquoi, adulte, se brouille-t-elle avec son frère ? Fréquentes sont les ruptures de syntaxe et les « pannes » de l'enchaînement logique :

vient son tour. qu'il se mette devant... et lui, tu parles. un vrai salaud...

maman a cinquante ans. avec mon frère nous pensions quoi lui acheter ? lui achetons une jolie robe. tant pis si c'est cher¹²⁰⁵.

Mais nous montrerons que même les fragments qui présentent plus de continuité sont « rompus » par le biais de la présentation visuelle, graphique.

4.2.5. *La scène dramatique, une exception à la règle et une rupture supplémentaire*

Dans cette pièce où l'épique fait la loi, l'auteur succombe tout de même à une reprise, à la tentation du dramatique et figure l'action selon les règles de l'illusion théâtrale. La scène 3 (*le premier mot*) est une scène dramatique « réaliste » que Narshi qualifie ainsi :

Une sorte de pièce en un acte à l'intérieur d'une grande « pièce-souvenir »¹²⁰⁶...

¹²⁰⁵ *Ibid.* p. 748

¹²⁰⁶ Entretien avec E. Narshi, voir en annexe p. 574.

La fillette, qui est venue voir sa mère, réagit au monologue de la mère qui lui demande son pardon. Les personnages sont identifiés : une femme en veste ouatée et une fillette, chacune avec ses propres répliques. Mais il existe un déséquilibre de taille entre le volume de parole de l'une et l'autre, ce qui est une manière de souligner le problème de communication, l'hésitation de la fille et ses difficultés à s'adresser à sa mère¹²⁰⁷.

4.2.6. Une typographie particulière et variée

La typographie de la pièce publiée en russe est peu classique et soignée, on la devine porteuse de sens pour l'auteur. Cette particularité reste en rapport avec l'effet de l'épique troué ainsi que le refus de la forme dramatique classique. Trois types de typographies sont employés pour le discours : majuscules en gras pour le prologue ; gras pour les didascalies et les noms des personnages dans la scène 3, ainsi que dans le post-scriptum de cette même scène, et dans une sorte d'épigraphe à la scène 7 (*film*) ; majuscules d'une typographie différente pour chaque « scène » et son numéro. Des majuscules italiques en largeur de page alternent systématiquement avec des minuscules, y compris début de phrase et noms propres, dont les lignes sont fortement et diversement décrochées dans le corps du texte. Cette typographie assure une bonne lisibilité de chacune des répliques quand elles sont isolées et tiennent sur une seule ligne, aussi bien que dans le cas du paragraphe. La lisibilité tient aussi à l'utilisation systématique de trois types d'espaces entre les lignes : un, un et demi, deux.

4.2.7. Poème dramatique en style Verbatim, un oxymoron ?

Narshi a appelé sa pièce *Poème dramatique en style verbatim*. La question se pose alors de savoir si cela ne serait pas un oxymoron puisque, traditionnellement, le langage ordinaire, non travaillé, un des principes du *Verbatim*, est très rarement considéré comme une source poétique. Cependant, en revenant au prologue, nous observons un traitement poétique du langage ordinaire qui se traduit par le découpage des phrases en une sorte de vers libres, des bribes de discours, avec également quelques alternances simples :

BEAUCOUP DE MARGUERITES
LA THÉRAPIE N'EST PAS RAISONNABLE
POUSSENT ICI

Ainsi qu'un jeu d'alternances plus complexes, avec un effet de répétition/variation, ainsi au début du prologue :

¹²⁰⁷ Cette scène a été écrite sur la base du récit de l'une des détenues dans lequel cette dernière évoquait un

POMME DU POMMIER
VOILÀ QUE SES PROVERBES REMONTENT
NE TOMBE PAS LOIN

Au milieu :

POMME DU POMMIER
SUR L'AUTRE PLANÈTE DES BUTTES
NE TOMBE PAS LOIN

À la fin :

POMME DU POMMIER
FILLE DE SA MÈRE.

L'auteur dit avoir décelé pendant la phase de la récolte de la matière la poésie propre de ce qu'on lui confessait :

Quand j'enregistrais ces femmes, j'ai vu combien d'expressivité poétique porte le langage des récidivistes ordinaires. Si ces « diamants » étaient dans ma disposition, pourquoi ne pas les utiliser ? Ce sont bien elles qui ont parlé d'une autre planète, des fleurs, et aussi « on ne me laisse pas aller vers toi »¹²⁰⁸.

Dans sa pièce, Narshi voulait « obtenir un rythme envoûtant et dégager la poésie d'une parole tout ordinaire, quotidienne »¹²⁰⁹. Comment procède la dramaturge pour atteindre son objectif ? Elle place le langage au cœur du dispositif théâtral. En premier lieu se pose le refus de la linéarité dans les scènes 1, 2, 4, 7, 8. Narshi va souvent plus loin qu'utiliser le procédé de l'ellipse, elle semble déstructurer volontairement le propos en le transformant en flux langagier, animer des mouvements qui ne sont pas forcément liés à la construction du sens logique :

houu, canaille,
et je suis comme ça,
oui, c'est bien ça¹²¹⁰.

rendez-vous avec sa fille ; elle y a rapporté son monologue et les réponses de la fillette.

¹²⁰⁸ Entretien avec E. Narshi, voir en annexe p. 584.

¹²⁰⁹ *Ibid.*, p. 572.

¹²¹⁰ Traduction *Les pommes de la terre*, voir en annexe p. 750.

Les répliques semblent vivre leur propre vie. Les procédés rythmisants requièrent une importance particulière créant une variété de mouvements et une souplesse de l'écriture.

Narshi pratique aussi la variation de longueurs de scènes.

Prologue – 2 pages

Scène 1 (*une lettre*) – 1 page

Scène 2 (*la robe de ma mère*) – 2,5 pages

Scène 3 (*le premier mot*) – 2,5 pages

Scène 4 (*abricot*) – 2,5 pages

Scène 5 (*l'autobus*) – moins d'1 page

Scène 6 (*le marteau*) – 5,5 pages

Scène 7 (*film*) – 2 pages

Scène 8 (*le rouge aux lèvres*) – 1,5 page

Scène 9 (*la dragée*) – 1 page

Scène 10 (*embryon*) – 1,5 page

Il en va de même pour les répliques et leur disposition particulière en blocs distincts typographiquement. Sans pouvoir entrer ici dans les détails, nous signalerons simplement que dans chaque scène, ces deux paramètres semblent s'appliquer avec un soin particulier ; aucune scène ne fait l'économie de cette présentation visuelle. Pour exemple, présentons la scène 1 (*une lettre*). Le premier bloc est assez volumineux (six lignes) et présenté en italiques. Après un saut de ligne, il cède la place à un bloc de cinq répliques, d'une police de caractère normale et précédées d'un tiret, répliques dont la longueur varie de trois à une demi-ligne. Après un nouveau saut de ligne, vient un nouveau bloc de cinq lignes en italiques. Un saut de ligne est suivi de deux répliques à la ligne, dont la deuxième est décrochée par la tabulation ; puis de nouveau a lieu un saut de ligne, et le dernier bloc bref en italiques d'une ligne et demie. On constate, en premier lieu, une alternance de typographies différentes et une gradation ascendante sur trois temps, légère, puis, ensuite, sur les deux unités suivantes, plus brusque. Ainsi, les blocs et les répliques sont visuellement proposés comme de véritables unités rythmiques. À cela s'ajoute l'absence systématique de majuscules au début des phrases et une ponctuation qui semble ne pas toujours obéir aux règles.

Dans certains passages de la pièce, le souci de présentation visuelle paraît être primordial, comme c'est le cas ici :

avec mon frère nous nous mettions toujours d'accord.

si la mère prend la ceinture

te frappe,

je dois me cacher derrière lui.

*la deuxième fois –
vice-versa¹²¹¹.*

La théâtralité de ce mouvement est renforcée par des répétitions et des rappels, des variations et des déclinaisons des motifs. Cet effet est perceptible tantôt tout au long de la pièce, tantôt à l'intérieur des scènes. Par exemple, le motif de la lettre, seul lien avec leurs proches pour les détenues, revient au moins à sept reprises :

la correspondance est contrôlée¹²¹²...

on m'a simplement apporté une lettre¹²¹³

la plus jeune écrit moins souvent¹²¹⁴.

ici il n'y a qu'une lettre qu'est arrivée¹²¹⁵.

j'ai écrit¹²¹⁶

on m'a simplement apporté une lettre¹²¹⁷

je lui ai écrit¹²¹⁸

Il en va de même pour le motif des fleurs, constituant un contre-point au registre général plutôt négatif, comme l'explique Narshi :

« Et j'étais frappée par sa manière de raconter, tout à coup par exemple elle se mettait à parler des fleurs. Derrière la fenêtre, on voyait un jardin avec des fleurs, et elle disait : « En été, il y a beaucoup de fleurs ici », et elle parlait de cet endroit paumé où nous nous trouvions,

¹²¹¹ Traduction *Les pommes de la terre*, voir en annexe p. 748.

¹²¹² *Ibid.*, p. 731.

¹²¹³ *Ibid.*

¹²¹⁴ *Ibid.*, p. 736.

¹²¹⁵ *Ibid.*, p. 745.

¹²¹⁶ *Ibid.*, p. 746.

¹²¹⁷ *Ibid.*, p. 750.

¹²¹⁸ *Ibid.*, p. 751.

de cette colonie misérable et dégueulasse, comme de quelque chose de beau, supportable, pittoresque »¹²¹⁹ Ce motif se décline en variation dans deux séquences différentes :

MAMAN AIMAIT TOUT EN FLEURS¹²²⁰

elle adorait que tout soit à fleurs¹²²¹

à la maison, il y avait tout le temps des fleurs¹²²²

Il y avait des fleurs en permanence... des œillets. en hiver, des fleurs artificielles¹²²³.

Mon père n'apportait même pas sa paye à la maison, de quelles fleurs peut-il s'agir¹²²⁴.

Dès le prologue, Narshi introduit le motif de l'échappatoire de la condition de prisonnier entre :

SUR L'AUTRE PLANÈTE IL Y A DES SORTES DE BUTTES¹²²⁵

SUR L'AUTRE PLANÈTE DES BUTTES¹²²⁶

*sur une autre planète, des buttes*¹²²⁷

Au niveau des scènes isolées, on constate, également, des exemples de rappels ou des refrains. Par exemple, dans la scène 4 (*abricot*), figure à deux reprises le motif de réparation désirée par la fille à l'égard des êtres qui l'ont fait souffrir : l'amant de sa mère et sa grand-mère qui n'était pas gentille avec elles :

c'est la vengeance pour les lièvres non-attrapés¹²²⁸.

Dans la scène 8 (*le rouge à lèvres*), à deux reprises, la répétition crée un motif de regret, de la culpabilité d'une fille envers sa mère :

– ma petite maman chérie, pardonne¹²²⁹ ...

¹²¹⁹ Entretien avec E. Narshi, voir en annexe p. 583.

¹²²⁰ Prologue *Les pommes de la terre*, voir en annexe p. 729.

¹²²¹ *Ibid.*, p. 734.

¹²²² *Ibid.*, p. 735.

¹²²³ *Ibid.*

¹²²⁴ *Ibid.*, p. 738.

¹²²⁵ Prologue *ibid.*, p. 730.

¹²²⁶ *Ibid.*

¹²²⁷ *Ibid.* p. 747.

¹²²⁸ *Ibid.*, p. 738 et p. 740.

Dans la scène finale (*embryon*), deux répétitions soulignent, dans les dernières lignes, l'idée de fatalité, à propos d'une belle-mère qui agit sur sa belle-fille de manière négative :

et lui la houspillait tout le temps/ tu vas me pourrir ma nana¹²³⁰.

On trouve également, dans la pièce, des descriptifs d'ordre poétique qui détonnent dans le registre général réaliste :

ici en été on fait pousser des roses. beaucoup de marguerites y poussent¹²³¹.
sur une autre planète, des buttes¹²³²

Ces formules décalées, sans rapport entre elles, sont combinées selon un procédé de vive rupture entre ce qui précède et ce qui suit :

Il y avait des fleurs en permanence... des œillets. en hiver, des fleurs artificielles. venaient de la manifestation du premier mai... on les gardait d'une manifestation à l'autre... mon père s'est suicidé.

ici en été on fait pousser des roses. beaucoup de marguerites y poussent. si je ne m'étais pas retrouvée ici, je serais déjà morte à cause de la drogue¹²³³.

Narshi commente ainsi sa volonté de mettre en évidence ces ruptures :

le procédé est mis en relief, comme les coutures dans un vêtement¹²³⁴.

Les sauts brusques entre les blocs et les répliques, le débouclage systématique crée un effet de prosodie qui attribue au texte une oralité et, donc, une théâtralité qui appelle la mise en voix.

4.3. Une thèse sous-jacente : « Le crime est ailleurs »

4.3.1. La prison comme contexte pour explorer l'intime

Connaissant le point de départ et le processus qui ont conduit à l'écriture de la pièce, nous ne pouvons pas ne pas poser la question de l'importance de ce lieu et de cet univers dans le texte final. En premier lieu, intéressons-nous aux traces de la présence de la prison dans la

¹²²⁹ *Ibid.*, p. 748 et p. 749.

¹²³⁰ *Ibid.*, p. 751.

¹²³¹ *Ibid.*, p. 736.

¹²³² *Ibid.*, p. 747.

¹²³³ *Ibid.*, p. 735.

pièce. Nous nous apercevons alors que le rappel de cet univers mêlant « crime et châtement » y figure de quatre façons :

1. Par à une voix, distincte de toutes les autres, qui appartient à un membre de l'institution pénitentiaire, lequel évoque les conditions sanitaires réservées aux détenues, et qui fait allusion, au tout début de la première scène, à un lieu institutionnel fermé d'où proviennent les récits qui se déploient tout au long de la pièce :

Ici, on a des règles¹²³⁵...

2. Comme lieu d'action indiqué dans la seule scène dramatique de la pièce, la scène 3 (*le premier mot*), qui se déroule dans le parloir.

3. Par le récit détaillé d'un crime, tentative de matricide, uniquement dans la scène 6 (*le marteau*) :

je suis en prison pour tentative de meurtre¹²³⁶.

4. La prison est mentionnée à quelques reprises par les différentes voix narratrices, soit comme un lieu de passage ou de séjour actuel :

suis retrouvée en prison en quatre vingt-neuf... je suis sortie deux ans plus tard¹²³⁷

ta maman est en prison¹²³⁸.

Ainsi, à part dans la scène 3, la prison n'est pas figurée comme un lieu d'action, ni de situation, mais mentionnée plutôt comme le contexte du récit, un lieu de référence. Il semble alors que le fait d'écrire une pièce à partir de l'univers concentrationnaire n'implique pas pour l'auteur de parler des conditions de la prison, ni de traiter une problématique sociale, mais bien de s'introduire au cœur de l'intime. Sous cet angle, la prison constitue un lieu résultant de tous les échecs familiaux, sentimentaux et sociaux.

4.3.2. *Le thème central : le lien déterminant mère-fille et la structuration des thématiques*

Nous l'avons fait remarquer, le thème général, comme le prologue le montre ainsi que les explications de l'auteur, reste les relations mères-filles dans toutes leurs complexités et contradictions et leurs impacts sur la vie. Comment les différentes thématiques articulent ce

¹²³⁴ Entretien avec E. Narshi, voir en annexe p. 575.

¹²³⁵ Traduction *Les pommes de la terre*, voir en annexe p. 731 et p. 737.

¹²³⁶ *Ibid.*, p. 741.

¹²³⁷ *Ibid.*, p. 735.

thème et qu'est-ce qu'elles révèlent à nous, lecteurs/spectateurs ? Une isotopie de l'amour-haine entre les filles et les mères se construit tout au long de la pièce. Le prologue, nous le savons, est un condensé des thématiques qui seront développées au long de la pièce. Intéressons-nous également aux titres des scènes. L'auteur explique que « chaque thème constitue un chapitre poétique avec un rythme et un nerf qui lui sont propres »¹²³⁹, selon le schéma suivant :

En premier lieu, un prologue poétique.

Ensuite, dans l'ordre :

Scène 1. Une lettre. L'événement : Scène : une lettre annonçant que la mort d'une mère est arrivée. Commencent à défiler dans la mémoire certains souvenirs...

Scène 2. La robe de ma mère. Souvenir de la robe et de tout ce qui lui est lié...

Scène 3. Le premier mot. Une scène « réaliste ». Une sorte de pièce en un acte à l'intérieur d'une grande « pièce-souvenir »...

Scène 4. Abricot. Les souvenirs continuent à émerger. Ma mère avait un amant...

Scène 6. Le marteau. Je la déteste tellement ma mère, que je suis prête à la tuer...

Scène 7. Film. Je n'aime pas ma mère, mais j'aime les enfants, mes frères. Mais en fait ma mère, je l'aime plus que ma liberté...

Scène 8. Le rouge à lèvres. J'étais obligé de me battre contre mon frère pour l'amour de ma mère...

Scène 9. La dragée. Je me souviens de moi enfant et voilà que je me rappelle à nouveau que ma mère est morte...

Scène 10. Embryon. J'ai accouché d'une fille qui n'a pas survécu. Le cercle mortel de la vie¹²⁴⁰...

Cependant, la thématique de chaque scène ne se limite pas à pas celle annoncée dans le titre. Ainsi, dans la scène 2 (*la robe de ma mère*), fondée sur la question initiale « La robe préférée de ma mère », surgit le thème lié à l'une des questions appartenant à la phase récolte, « Ma mère m'a frappée » :

¹²³⁸ *Ibid.*

¹²³⁹ Entretien avec E. Narshi, voir en annexe p. 574.

¹²⁴⁰ *Ibid.*, p. 575.

– maman me tapait dessus. La première fois, c’est quand elle m’a chopée en train de fumer. Avec une corde à sauter. Vous voyez¹²⁴¹ ?

Ainsi qu’un autre thème résultant de la question initiale, « les hommes de ma mère » :

– il passait chez nous des nuits et des jours entiers. Et il mettra un mot sur la fenêtre : Je ne peux pas vivre sans toi... et mettra une jolie carte postale¹²⁴²

Et de la question « Quand je suis devenue mère moi-même » :

j’ai une fille. – elle aura huit ans en décembre¹²⁴³.

De surcroît, en dehors du découpage par thèmes exprimés par le titre, les thèmes et des motifs courent tout au long de la pièce.

4.3.2.1. La famille comme lieu de violence et de dérèglement

C’est le thème de la violence au sein de la famille qui vient au premier plan. À quelques exceptions près, la famille se dessine, à travers les récits, comme un univers de violence et de frustration. L’image de la mère est surtout négative :

personne n'aimait ma maman. Même pas sa propre maman¹²⁴⁴

La violence qui peut être physique, verbale ou comportementale reste fortement présente. La maltraitance est en premier lieu le fait d’une mère à l’égard de sa fille et revêt différentes formes. Elle peut consister en une ignorance totale de l’enfant :

je ne dirais pas qu’elle me gâtait, elle ne m’accordait aucune attention¹²⁴⁵

En un comportement cyclothymique :

– je rentre à la maison et lui parle comme à une copine [...] Et tout de suite, elle peut dire – va t’en¹²⁴⁶.

En un excès d’autorité, en faisant, par exemple, recopier à sa petite-fille un cahier entier pour une toute petite erreur commise dans un devoir :

¹²⁴¹ Traduction *Les pommes de la terre*, voir en annexe p. 732.

¹²⁴² Traduction *Les pommes de la terre*, voir en annexe p. 733.

¹²⁴³ *Ibid.*, p. 734.

¹²⁴⁴ *Ibid.*

¹²⁴⁵ *Ibid.*, p.746.

¹²⁴⁶ *Ibid.*, p. 745.

– Une fois on m’a punie [...] à six ans, recopier tout un cahier, c’est mortel¹²⁴⁷

Elle peut aller jusqu'aux coups, lesquels sont mentionnés à de nombreuses reprises :

maman me tapait dessus. [...] Avec une corde à sauter [...] j’étais comme un zèbre¹²⁴⁸

Maman nous frappait. Toujours frappait fort. Moi et ma sœur...[...] Frappait avec la corde à sauter, avec un cintre¹²⁴⁹

dans la même journée nous recevions jusqu’à six fois¹²⁵⁰.

Et jusqu’à des faits graves comme celui de forcer sa fille de seize ans à avorter dans les derniers mois d’une grossesse accidentelle pour éviter l’opprobre¹²⁵¹.

Cependant, les mères sont elles-mêmes souvent des victimes, de leur mari qui les frappe sous les yeux de leurs filles :

– j’ai trois ou quatre ans... Je me tiens debout entre eux deux... les bras écartés... [...] il lui tape dessus, elle a toujours des bleus partout¹²⁵²

– Papa frappait maman souvent parce qu’elle ne dormait pas à la maison¹²⁵³.

il humiliait ma mère, pouvait la réveiller la nuit.[...] il la frappe, et je le mords¹²⁵⁴

La famille qu’on observe dans *Les pommes de la terre* est souvent incomplète à la suite de la disparition brutale du père ou de son substitut, mort par suicide (à trois reprises) :

mon père s’est suicidé¹²⁵⁵.

mon père s’est pendu¹²⁵⁶.

elle entre dans la remise – il y est pendu¹²⁵⁷...

Par assassinat :

¹²⁴⁷ *Ibid.*, p. 731.

¹²⁴⁸ *Ibid.*, p. 732.

¹²⁴⁹ *Ibid.*, p. 742.

¹²⁵⁰ *Ibid.*, p. 748.

¹²⁵¹ *Ibid.*, p. 742.

¹²⁵² *Ibid.*, p. 731.

¹²⁵³ *Ibid.*, p. 743.

¹²⁵⁴ *Ibid.*, p. 746.

¹²⁵⁵ *Ibid.*, p. 735.

¹²⁵⁶ *Ibid.*, p. 737.

¹²⁵⁷ *Ibid.*, p. 738.

– on l’a tué par balle¹²⁵⁸.

Par mort naturelle ou celle dont on ignore la cause :

papa est déjà mort¹²⁵⁹

après la mort du père toute notre vie est tombée.[...] Il a eu un infarctus¹²⁶⁰

Il n’y a pas que la mort qui menace la complétude et la stabilité de la famille, mais également le divorce :

Le lendemain du jugement de divorce, elle a quitté la maison, il a vécu seul¹²⁶¹.

une fois démobilisé, ils ont tout de suite divorcé¹²⁶².

elle l’a mis dehors, restée seule avec les enfants¹²⁶³.

j’ai divorcé de lui et suis partie...¹²⁶⁴

Et l’alcoolisme, chez les hommes, les femmes et leurs enfants devenus adultes, cause des séparations, de la déchéance, des frustrations, est évoqué :

me suis mise à boire comme un mec¹²⁶⁵.

[Il] se permettait de débarquer dans un état pareil, pété¹²⁶⁶

il est devenu ivrogne¹²⁶⁷

– Et maman a besoin de boire un coup¹²⁶⁸

sa mère aimait picoler¹²⁶⁹.

Les mères sont quelque part victimes de leurs propres enfants, quand elles décident, à cause de l’attitude hostile des enfants, de rester seule :

à cause de nous elle n’a pas pu se marier, elle a vécu seule avec nous toute sa vie¹²⁷⁰.

¹²⁵⁸ Traduction *Les pommes de la terre*, voir en annexe p. 738.

¹²⁵⁹ *Ibid.*, p. 741.

¹²⁶⁰ *Ibid.*, p. 743.

¹²⁶¹ *Ibid.*, p. 737.

¹²⁶² *Ibid.*, p. 739.

¹²⁶³ *Ibid.*, p. 747.

¹²⁶⁴ *Ibid.*, p. 751.

¹²⁶⁵ *Ibid.*, p. 735.

¹²⁶⁶ *Ibid.*, p. 738.

¹²⁶⁷ *Ibid.*, p. 739.

Les enfants peuvent aussi faire preuve de violence par rapport à leur mère, comme de chasser brutalement le conjoint de leur mère :

... je m'approche de lui et lui saute sur le cou, [...] et nous avons aussi lâché les chiens. nous l'avons poussé par ce portillon [...] Nous l'avons accompagné jusqu'à l'arrêt... il marchait et il grimpait... c'en était fini, concrètement ... maman est rentrée – nous lui avons dit – voilà¹²⁷¹.

Du reste, même la raison qui conduit à fonder une famille est soumise à un dérèglement. La famille se fonde en effet pour des raisons économiques :

Il a proposé de l'épouser et elle a tout de suite accepté, parce qu'il avait une maison¹²⁷².

Il en est de même pour la naissance d'une enfant. La courte phrase suivante du texte suggère le côté fortuit de l'apparition d'un enfant dans la famille, naissance qui n'a rien à voir avec un quelconque amour ou désir d'avoir un enfant :

Et je suis née¹²⁷³.

4.3.2.2. Le matricide : « Pourquoi je me suis arrêtée ? »

Une place centrale est occupée dans la pièce par la scène 6 (*le marteau*), la plus longue de toutes¹²⁷⁴, où le thème dominant est la tentative d'assassinat à coups de marteau qu'une fille commet à l'encontre de sa mère.

La fille s'interroge, au long de la scène, sur ses sentiments à l'égard de sa mère. Ces sentiments sont marqués par une contradiction douloureuse :

je la hais¹²⁷⁵

J'arrive même pas à comprendre – si je l'aime, l'aime pas ? ma maman¹²⁷⁶ ?

Les épisodes liés à l'enfance et à la vie commune surgissent, comme si la narratrice passait en revue les faits pour comprendre sa propre attitude : comment est-ce qu'elle a pu vouloir tuer sa propre mère ? Une mère qui pourtant élevait ses enfants « normalement » :

¹²⁶⁸ *Ibid.*, p. 744.

¹²⁶⁹ *Ibid.*, p. 751.

¹²⁷⁰ *Ibid.*, p. 733.

¹²⁷¹ *Ibid.*

¹²⁷² *Ibid.*, p. 734.

¹²⁷³ *Ibid.*

¹²⁷⁴ *Ibid.*, p. 741-745.

¹²⁷⁵ *Ibid.*, p. 742.

¹²⁷⁶ *Ibid.*, p. 741.

– Maman nous habillait, nous nourrissait, nous avions tout, elle travaillait dans un restaurant, elle nous amenait au cinéma, nous amenait au théâtre, voulait nous éduquer d’une certaine façon, que nous soyons élevés, cultivés.

– Je me souviens elle m’amenait faire du patinage artistique, mais quelque chose n’a pas marché là-bas. Et aux cours de danse elle m’amenait.

– Je prenais toujours des cours de danse. Elle venait même aux cours de danse, parlait avec les maîtres de danse, assistait aux répétitions, à l’école assistait aux leçons.

– les mamans des autres ne le faisaient pas¹²⁷⁷.

Mais, en même temps, la mère les battait, elle a forcé sa fille à avorter à 16 ans, elle a trompé ouvertement leur père qui a fini par se suicider. La fille n’arrive ni à faire le point de sa relation avec sa mère, ni à faire un lien entre les traumatismes qui y sont liés et ses échecs :

et voilà que je ne sais pas, pourquoi est-ce qu’une telle vie ne s’est pas arrangée¹²⁷⁸ ?

Pourtant, cette relation existe toujours : la mère porte des colis à sa fille en prison qui a consciemment failli la tuer...

4.4. Faire passer le message et provoquer de la compassion

Le fait même de traiter le thème de l’exécution de la peine en Russie est important en soi, car ce système est terriblement imparfait et les conditions de détention inimaginables¹²⁷⁹.

En écrivant cette pièce, Narshi a le souci de « toucher le spectateur avec des histoires sorties de la vie réelle, et pas d’une *telenovela* brésilienne »¹²⁸⁰. Elle s’est donné plusieurs objectifs distincts, certains d’ordre esthétique comme celui de ne pas tomber dans le sentimentalisme et d’éviter le mode descriptif.

Un autre relève du domaine social :

attirer l’attention du lecteur/spectateur sur le fait que les femmes récidivistes sont confrontées aux mêmes difficultés humaines que les autres¹²⁸¹.

¹²⁷⁷ Traduction *Les pommes de la terre*, voir en annexe p. 741.

¹²⁷⁸ *Ibid.*

¹²⁷⁹ Entretien avec E. Narshi, voir en annexe p. 571.

¹²⁸⁰ *Ibid.*

¹²⁸¹ *Ibid.*

Elle explique que, dans la société russe, « il existe une énorme séparation entre les gens "normaux" et les "autres", ceux qui ont connu la prison, qui ont une orientation sexuelle non traditionnelle, etc. C'est une des causes qui font que les "autres" souvent ne peuvent pas trouver une place en dehors du milieu criminel, même quand ils en ont la volonté »¹²⁸².

Cependant, pour l'auteur, l'objectif principal serait d'adresser une sorte d'avertissement à l'adresse du public féminin :

Voilà, les filles, si vous ne trouvez pas les forces pour devenir adultes, ce qui veut notamment dire comprendre ce qui se passe entre vous et votre mère et faire preuve de compréhension à son égard, des choses difficiles risquent de vous arriver. Bien sûr que le signe d'échec social qu'est la prison est une métaphore, mais si tu n'arrives pas à trouver la force de pardonner ta mère pour le fait qu'elle ne corresponde pas à un idéal, tu seras toute la vie dans une prison, tu n'auras ni de copines normales, ni de relations normales avec ta fille. Et tu n'auras peut-être pas du tout d'enfants parce que tu auras peur de cela¹²⁸³.

Conclusion

La pièce *Les pommes de la terre* constitue un cas rare de poème dramatique construit sur la base de paroles de personnes réelles qui n'ont subi aucune transformation autre que le montage de différents niveaux (macro, micro..). L'auteur a réussi à traiter une problématique liée aux sentiments, aux relations familiales, en s'appuyant sur des exemples concrets et sans pour autant tomber dans le piège du mélodrame et de l'anecdote. Grâce à l'absence de personnages dans le sens traditionnel du terme, au refus d'une fable linéaire et trop simpliste, ce thème acquiert une dimension universelle. Un savant montage et un graphisme particulier ont permis de créer un poème chorale textuel et visuel qui nous parle de la condition féminine et qui réussit à construire une sorte de charade, d'énigme laquelle nous pousse à reconstruire le sens à travers des images fortes mais incomplètes, tout en appréciant la beauté et la variété du rythme comme si nous écoutions une œuvre musicale complexe. Cette incomplétude et l'aspect abstrait sont des moyens qui permettent de retourner l'attention du lecteur/spectateur sur ses propres souvenirs et les sentiments qui y sont associés et de le conduire vers l'introspection...

¹²⁸² *Ibid.*

¹²⁸³ *Ibid.*, p. 597.