

## Les stratégies narratives dans le texte néo-dramatique „Pierre et Mohamed” d’Adrien Candiard

DOI : 10.46522/S.2023.01.8

### **Tarik ABOU SOUGHAIRE PhD**

Chercheur à l’Institut de Recherches théâtrales et Multimédia,  
Coordinateur du département international et de l’Agence de la Francophonie  
Université des Arts de Târgu-Mureș, Roumanie.  
tarekamine64@yahoo.com

### **Abstract: Narrative Strategies in the Neo-dramatic Text “Pierre and Mohamed” by Adrien Candiard**

*The study of the narration-scene interaction has today reached a remarkable place within theatrical studies insofar as it allows researchers, as well as theater people, to touch closely how the roots of the genre are evolving greatly while responding to new demands, as well as new parameters that vary according to practices, cultures, and even eras. Through this research and while focusing on the show entitled “Pierre et Mohamed”, written by Adrian Candiard and published in 2018, we will see to what extent diegesis takes place over mimesis, how speech prevails over dramatic action, or to put it better how orality retreats before narrativity. Hence, it is to be noted that theatricality has evolved and that the founding bases of the genre have been transformed while allowing the theater to renew itself and to derive from it new dramatic types such as what is currently called neo-drama.*

**Key words:** : narrativity, narrative, Pierre and Mohamed, dramatic, neo-drama.

Jouée pour la première fois pendant le festival d’Avignon en 2011 avant d’être publié en 2018, *Pierre et Mohamed* a connu un énorme succès et un écho incroyable comme une pièce de théâtre. Dès son apparition, ce spectacle, écrit par Adrien Candiard en hommage à l’évêque Pierre Claverie assassiné en 1996, a été représenté plus de 1300 fois dans de différentes villes du monde telles que Paris en France, Rome en Italie, Bruxelles en Belgique et Oran en Algérie, cette ville-ci où le drame réel a eu lieu. De même, il a été traduit en arabe et en italien. Dans ce spectacle, le dramaturge dominicain Adrien Candiard a pu évoquer une variété thématique dans la mesure où il a accentué l’amitié interreligieuse, les accusations enracinées dans les mentalités de certains malades de deux religions, le Christianisme et l’Islam, ainsi que la violence qui a submergé l’Algérie lors de la dernière décennie du XXe siècle. Raison pour laquelle, la pièce a été



jouée pour des centaines de fois en face de publics de différents âges et dans des endroits d'identités variées, qu'elles soient religieuses ou autres, comme dans des mosquées, des églises, des salles du spectacle, des écoles, voire des prisons. Dès lors, il est à avouer que *Pierre et Mohamed* n'est qu'une pièce qui jouit d'une importance remarquable et majeure, voire d'une faveur grandiose, et qui mérite d'être le sujet de la présente recherche.

Outre sa valeur éditoriale et l'importance thématique qu'il englobe, ce spectacle est évidemment distingué par une technique spécifique puisque le dramaturge y a articulé un monde narratif tout en en créant, comme nous allons le constater, un spectacle à raconter et non pas un spectacle à jouer. En principe, l'œuvre théâtrale est essentiellement distinguée par l'aspect mimétique qui désigne l'art de performance ou de représenter, alors que l'œuvre romanesque est qualifiée par l'aspect diégétique qui signifie l'art de raconter ou de narrer. C'est à partir de cette optique que la narration représente, dans le roman, la technique la plus permanente qui permet au narrateur de raconter les événements de l'histoire, alors que *la scène*<sup>1</sup> n'y est qu'une stratégie à laquelle la voix recourt, de temps en temps, afin de prendre une pause tout en donnant aux personnages l'occasion de se dialoguer et d'émerger dans l'intrigue. Cependant, pour l'art du spectacle, la priorité est accordée au dialogue, alors que la narration y est évidemment liée aux didascalies où une voix extradiégétique apparaît, le plus souvent, en vue de démontrer l'état de tel ou tel personnage, de décrire son portrait ou d'articuler ses émotions. Qu'en est-il donc de la nature structurale de la pièce mise en question ?

Dès le premier instant, *Pierre et Mohamed* nous paraît comme un spectacle où le niveau mimétique disparaît, tandis que le niveau diégétique y prédomine d'une façon remarquable. Les dialogues, à proprement dits, ne tiennent pas de lieu dans ce spectacle, alors que le narratif y occupe une place primordiale malgré l'absence complète des espaces qui tracent rigoureusement les frontières de la narrativité, à savoir les didascalies. La pièce est évidemment constituée d'une succession d'un certain nombre des tableaux dont le relais de la narration est échangé entre deux personnages : Pierre Clavier, évêque d'Oran en Algérie, et son jeune chauffeur qui s'appelle Mohamed. Nous nous interrogeons alors : de quelle narrativité s'agit-il ? S'agit-il d'un monologue narré ou bien d'un récit théâtralisé sur scène ? Tant que nous entendons donner des réponses à ces questions tout en essayant d'élucider la nature structurale du texte mis en question, de démontrer ses composantes essentielles et de dévoiler jusqu'à quel point la structure du jeu pourrait avoir des effets sur le spectateur/lecteur, l'adoption d'une problématique théorique, analytique et argumentative présenterait, en bref, un intérêt certain et serait une nécessité indispensable lors de la présente étude.

Afin de bien déterminer le générique de *Pierre et Mohamed*, il nous paraît nécessaire de mettre en relief, en prime abord et avant d'entrer dans le vif du sujet, la distinction théorique entre ce que nous entendons par le monologue et le récit tout en

---

<sup>1</sup> Dans le cadre romanesque, le mot *Scène* est utilisé dans le sens du dialogue.



dévoilant les tentatives des théoriciens envers ce que l'on appelle « la confluence du théâtre et du récit » (Sarrazac 1989, 159). En matière de la théorisation classique du théâtre, le monologue a été longtemps considéré comme un élément discursif interdit dans la mesure où il créait une sorte de pause dans l'action dramatique. Pour cela, les pionniers du théâtre classique le réfutaient sous prétexte qu'il les principes du vrai théâtre basé essentiellement sur le dialogue. C'est à cet égard que Françoise Dubor et Françoise Heulot-Petit indique :

Le monologue est encore souvent considéré dans la réflexion critique sur le drame comme une forme discursive à proscrire, un élément perturbateur, et contradictoire. [...] Le monologue n'y trouverait de place propre que pour préparer, commenter ou prolonger l'action. Il est vrai qu'à l'époque classique, il était conçu comme une pause à l'égard de l'action, devenant par excellence un lieu d'épanchement lyrique. Mais la théorisation classique du drame, voyant dans le monologue comme une tentation du lyrisme ou de l'épique, entend le contraindre au nom de la vraisemblance et de la pureté générique, et récuse sa tendance aux débordements.

Dubor 2012, 8

Pourtant, dans la théorisation moderne, le monologue devient de plus en plus un élément permis et constitutif de la pièce. Il est pris pour un processus de communication individuelle, une conversation qu'un personnage entretient avec lui-même, un discours dans lequel le locuteur et l'auditeur sont souvent uniques sauf dans le cas où ce dernier est le public, un discours prononcé par un seul destinataire qui n'a apparemment l'opportunité d'avoir un destinataire qui lui répond que son égo, un discours dans lequel le *Je* énonciateur s'adresse à l'énonciataire *Tu* qui reste toujours confiné au silence et ne change rien au progrès de la communication, en bref un dialogue implicite dans lequel l'égo-narrateur confie un message à l'égo narrataire. C'est dans ce sens que Louis Francoeur a dit :

Nous considérerons le monologue intérieur comme un art de communication, au moins implicite, au même titre que le roman, le conte et la nouvelle, où l'on retrouve obligatoirement un narrateur qui livre à un narrataire un message. Cependant, nous parlerons ici de communication intra-personnelle, de « dialogue intérieur » où les deux phases de l'Ego se posent en s'opposant.

Francoeur 1976, 341-365

Quant au cas de la théorie du récit, la situation est de plus en plus complexe, compte tenu de la polysémie de ce terme. Pour Gérard Genette, il a défini le récit tout en disant : « je propose, sans insister sur les raisons d'ailleurs évidentes du choix des termes, de nommer *histoire* le signifié ou contenu narratif (même si ce contenu se trouve être, en l'occurrence, d'une fable intensité dramatique ou teneur événementielle), *récit* proprement dit le signifiant, énoncé, discours et texte narratif lui-même, et *narration* l'acte narratif producteur et, par extension, l'ensemble de la situation réelle ou fictive dans laquelle il prend place » (Genette 1972, 71). Dans ce sens, le récit représente un procédé



narratif qui relate des faits imaginaires ou réels et dont les composantes essentielles sont l'histoire, l'ensemble des actions narrées, et la narration, la façon à laquelle recourt la voix pour les raconter. Par sa nature, il est à indiquer que le récit s'oppose à la fois « au dialogue, représentation de la parole, et à la description, représentation d'objet » (Audet 2006, 6). Une question se pose alors : le récit, ce cadre de la narrativité, implique-t-il une présence diachronique dans le théâtre ?

À l'évidence, le fait de créer de la scène un endroit, où s'émerge une narrativité ou plutôt un récit, n'est pas un phénomène nouveau. Les tentatives de la narrativisation du théâtre ont longtemps préoccupé l'esprit des dramaturges. De même, le fait que le théâtre se déforme, qu'il comprenne des procédés du roman ou qu'il se laisse contaminer avec des questions romanesques, tout cela a tellement suscité les intérêts des théoriciens. Dans le théâtre traditionnel, la mise en scène des personnages qui racontent ou qui se racontent a été une question réfutée pour certains théoriciens dont vient, en tête, Jean-Pierre Sarrazac. Celui-ci voit que l'harmonie entre la scène et le récit représente quelque chose d'impossible dans la mesure où il dit :

La scène d'un théâtre est le dernier endroit où l'on s'attendrait à voir se dérouler (un récit de vie) du moins sous la forme d'un drame. Entre la problématique du récit de vie et la conception de la forme dramatique, il existe en effet une double incompatibilité. D'une part, le drame est une action et non point une narration [...]. D'autre part, l'étendue d'un drame paraît inextensible à celle du récit de vie.

Sarrazac 1989, 58

Pourtant, les théoriciens, ainsi que les dramaturges n'ont cessé leurs tendances visant à déformer le théâtre via la provocation de la narrativité sur la scène, ou pour mieux dire la création d'une certaine hybridité entre le théâtre et le récit, jusqu'à ce qu'ait apparu dans « le théâtre contemporain le théâtre rhapsodique » (Desrochers 2001, 5). Sur l'origine de la terminologie, Platon a déjà utilisé le mot *Rhapsode* ou *Rapsode* afin de faire allusion au poète ou à l'artiste qui se déplaçait, pendant l'époque de Grèce Antique, d'une ville à l'autre tout en récitant en son propre nom sans faire recours à d'autres personnages. Dans la civilisation grecque, l'auteur dramatique était pris pour un « écrivain-rapsode qui rassemble ce qu'il préalablement déchiré et qui dépièce aussitôt ce qu'il vient de lier » (Sarrazac 1981, 27). Dans cette optique, les spectacles, qui appartiennent au théâtre rapsodique, sont cousus « de moments dramatiques et de morceaux narratifs » (*ibid.*, 38). L'un de traits, qui distingue les spectacles appartenant à ce genre théâtral, est le personnage. À l'opposé de sa figure traditionnelle dans le théâtre, ce dernier doit apparaître comme *un personnage souvenant* tout en assumant un double rôle dans la mesure où il apparaît *un personnage narré*, puisqu'il parle de certains aspects de sa vie, et *un personnage narrant*, du fait qu'il est la voix qui raconte. C'est à ce propos qu'André Petitjean dit :

L'une des solutions pour dépasser ces contradictions est de recourir à un personnage qui parle et raconte, assumant, de ce fait, son double rôle de « figure narrante » et



de « personnage narré » sous la forme du « personnage souvenant ». En ce sens, les pièces rapsodiques sont assez emblématiques de textes dans lesquels le récit prend volontiers le pas sur l'action.

Petitjean 2019, 1-20

Lors de dernières décennies, ont apparu certains spectacles contemporains qui appartiennent à ce qu'on appelle « le théâtre néo-dramatique » où apparaît une nouvelle théâtralité visant à mélanger les genres du fait que le récit s'intègre totalement dans le dialogue. « Cette irruption de la narration dans l'imitation a pour conséquence la remise en cause de la fiction. En lien avec ces nouvelles formes, l'acteur-interprète est amené à redéfinir à la fois son *jeu* et son *je* » (Monfort, 2009). Dans ce contexte, les spectacles néo-dramatiques ont dépassé l'héritage du théâtre rapsodique de sorte qu'ils ne font pas preuve d'une simple convergence entre ce qui est théâtral et ce qui est narratif, mais plutôt ils déplacent le récit au vif de la création tout en accordant la priorité à la narration. Autrement dit, le récit ne représente pas une partie marginale dans ces spectacles, mais plutôt il y occupe une importance majeure dans la mesure où les personnages ne s'intéressent pas à la *mimésis* à tel point qu'ils préfèrent la raconter en face des spectateurs. Tant que la structure de *Pierre et Mohamed* obéit aux principes du théâtre néo-dramatique, nous allons essayer dans un premier temps de démontrer les stratégies narratives énonciatrices du récit à l'intérieur de ce spectacle, puis dans un second temps, nous allons tenter de mettre en évidence les finalités du dramaturge envers ce qu'on appelle « le processus de mise en récit » (Fertat 2016, 43-57).

Dire que le récit spectaculaire se distingue du récit romanesque par le fait qu'il représente un récit métadiégétique dans lequel le dramaturge prend parole par l'entremise d'autres voix narratives, cela crée du spectacle un cadre général dans lequel est fourni un récit pur (la diégèse intégrale) qui encadre, à son tour, d'autres micro-récits visant à remplir de multiples fonctions, qu'elles soient thématiques, explicatives ou poétiques. Tout en partant de cette idée, nous pouvons considérer *Pierre et Mohamed* comme un vaste univers mémo-diégétique où le récit prene la prééminence sur l'action, s'enchevêtrent effectivement l'histoire et la narration, et s'articulent, d'une façon évidente, la multiplicité des micro-récits, l'alternance des personnages narrateurs ou « narrateurs-récitants » (Le Clerc-Adam 1988, 51-71), la réalité de l'espace et la flexibilité du temps. Sur le niveau de la structure, ce spectacle est, en effet, tissé d'une façon plus ou moins particulière dans la mesure où la fable est étalée en neuf tableaux dont chacun est intitulé par le nom de l'un de ces deux personnages : Pierre ou Mohamed. D'une part, chaque tableau constitue, en soi, un « souvenir écran » (*Ibidem.*), ou plutôt un micro-récit dans lequel l'un de ces deux personnages assume à la fois le double rôle narré et narrateur. D'autre part, tous les tableaux s'enchevêtrent par une harmonie évidente de sorte que chaque micro-récit s'intègre, d'une façon cohérente, avec l'autre tout en formant le récit pur ayant une histoire unique dont les deux protagonistes sont Pierre et Mohamed, un cadre narratif dans lequel la narration et la focalisation leur sont accordées, voire une poétique thématique solide. Dire que tel ou tel tableau est qualifié des



caractéristiques narratologiques, cela exige, en bref, la présence de certains critères : un narrateur qui prend le relais de la narration, des événements racontés, une perspective adoptée, un cadre spatial diégétique, voire un temps historique auquel s'attache la diégèse racontée.

Tant qu'il s'agit de la narratologie dans le théâtre, l'étude de l'identité de la voix représente indubitablement le premier pas à déterminer puisque le statut de tel ou tel narrateur pourrait massivement influencer sur le déroulement du récit parce que, d'une façon ou d'une autre, la voix doit adopter une perspective qui lui est adéquate et à partir de laquelle elle voit les événements. Etant donné que ceux-ci « ne nous sont pas présentés en eux-mêmes, mais selon une optique, à partir d'un certain point de vue » (Todorov 1968, 52), la mise en évidence du foyer de la perception nous paraît une nécessité exigeante car le savoir du narrateur à propos des événements se change selon la perspective qu'il adopte. Dans cette optique, nous ne visons pas seulement à trouver une réponse à la question (Qui raconte l'histoire ?), mais nous tenons aussi à clarifier, lors de la parole de l'identité du narrateur, la focalisation qu'il adopte au moment de la narration.

Afin de mieux donner une réponse exacte à la question (Qui raconte l'histoire ?), il fallait recourir aux personnages déjà établis par la fable et savoir leur relation à l'histoire qu'ils racontent, c'est que Genette indique par « la distance » (Genette 1996, 279) et « les niveaux narratifs » (*ibid.*, 363). Sans aller tout loin et tout en nous basant toujours sur la terminologie de Genette mentionnée dans son ouvrage intitulé *Figures III*, nous pouvons distinguer entre deux types des narrateurs : un narrateur hétérodiégétique qui ne joue aucun rôle dans l'histoire racontée et un narrateur homodiégétique qui joue un rôle dans l'histoire racontée. C'est dans ce sens que Genette dit : « la vraie question est de savoir si le narrateur a ou non l'occasion d'employer la première personne pour désigner l'un de ses personnages. On distinguera donc ici deux types de récit : l'un à narrateur absent de l'histoire qu'il raconte, l'autre à narrateur présent comme personnage dans l'histoire qu'il raconte. Je nomme le premier type, pour des raisons évidentes, hétérodiégétique, et le second homodiégétique » (*ibid.*, 387). Dans ce contexte, il est à dire que le premier type s'articule dans le récit lorsque la troisième personne est utilisée, alors que le second type s'affirme au cas où l'emploi de la première personne est absolu dans la diégèse racontée. À propos de ce dernier, il est à distinguer deux variétés : « l'une où le narrateur est le héros de son récit et l'autre où il ne joue qu'un rôle secondaire, [...] nous réservons pour la première variété [...] le terme, qui s'impose, d'auto-diégétique » (*idem.*).

Quant à la question de la perspective, le narrateur pourrait adopter dans son récit l'une de ces trois focalisations : zéro, interne ou externe. Quand le récit n'est pas focalisé, le narrateur y adopte sa propre perspective et il devient « tel Dieu par rapport à sa création » (Reuter 2000, 52). Il est au courant de moindres détails plus que les personnages eux-mêmes ; il connaît leurs comportements, leurs pensées, leurs émotions, leurs passions, leurs secrets, voire leurs rêves. Aussi, il peut raconter leur présent, leur passé, ainsi que leur futur. En bref, le narrateur, en adoptant la focalisation zéro, « ne pratique



aucune restriction de champ et n'a donc pas à sélectionner l'information qu'il délivre au lecteur » (Genette 1996, 314). Quant au récit à focalisation interne, le narrateur y adopte la perspective de l'un des personnages de la diégèse. Dans ce cas, le savoir du narrateur ne dépasse pas celui du personnage focal ; les deux sont sur la même ligne de l'information. Sachons ainsi que Genette subdivise ce type de focalisation en trois sortes : « qu'elle soit fixe » (*idem.*), quand la narration est délivrée selon le point de vue du protagoniste, « variable » (*ibid.*, 315) lorsque les événements sont d'abord perçus par le protagoniste, puis par un autre personnage au même niveau que le héros, puis du nouveau par le protagoniste, « ou multiple » (*idem.*) quand le même événement est raconté plusieurs fois selon le point de vue de plusieurs personnages. En ce qui concerne le récit à focalisation externe, il s'agit d'un récit où le narrateur revient à une perspective neutre. Ce type de focalisation exige que le récit soit narré comme s'il « se confondait avec l'œil d'une caméra » (Jouve 2001, 33). Le narrateur devient, ainsi, incapable de pénétrer les consciences des personnages focalisés et il ne peut décrire que l'aspect extérieur des êtres ou des objets. Ce foyer de perception opère, en bref, « comme si l'univers, les actions et les personnages se présentent sous nos yeux sans le filtre d'aucune conscience, de façon neutralisée, comme si le narrateur, témoin objectif, en savait moins que les personnages et ne pouvait donc délivrer que peu d'informations [...] au lecteur » (Reuter 2000, 51). C'est dans ce contexte que Genette dit :

En focalisation externe, le foyer se trouve situé en un point de l'univers diégétique choisi par le narrateur, hors de tout personnage, excluant par là toute possibilité d'information sur les pensées de quiconque.

Genette 1983, 50

Par recours au spectacle mis en question après ce court panorama théorique se concentrant sur la voix et la focalisation qu'elle pourrait adopter, nous observons que les neuf tableaux, dont se tisse l'intrigue, sont reliés entre eux par un fil thématique plus ou moins solide. La mise en récit de ce fil thématique est effectuée en échange entre les deux personnages dont les noms apparaissent dans le titre du spectacle, *Pierre et Mohamed*. Dans le premier tableau de ce spectacle, ainsi que dans les tableaux (III, V, VII et IX) qui portent le nom de Mohamed, celui-ci représente le protagoniste et prend le fil de la narration. En adoptant la première personne du singulier « Je » tout au long de ces tableaux, Mohamed affirme son identité en tant qu'un narrateur autodiégétique dans la mesure où il représente le sujet narrant, il y adopte en même temps sa propre perspective et sans le moindre doute il joue le rôle du personnage central. De sa part, Pierre, dont le nom apparaît dans les titres des tableaux (II, IV, VI et VIII), respecte la même « importance hiérarchique » (Jouve 2000, 61) de Mohamed dans la mesure où il représente, dans ces tableaux-ci, le héros, il y reçoit le relais de la narration, et il y représente le sujet focal. C'est ainsi que s'articule, dans le spectacle en général, une dualité des voix narrant, puisque la narration est échangée entre ces deux personnages et que se traduit une variété focale du fait que ces deux personnages, même s'ils sont au même



niveau de l'importance, ne sont pas sur la même ligne de l'information ; chacun d'eux raconte l'histoire via sa propre focalisation et cela rend différent leur savoir à propos des événements racontés. Eu bref, leur connaissance événementielle se différencie l'un de l'autre puisque les événements que raconte Mohamed dans tel ou tel tableau ne sont pas ceux racontés par Pierre dans un autre tableau.

Dans une perspective plus restreinte et tout en nous focalisant sur les différentes séquences de ce spectacle, nous trouvons que chaque tableau joue un rôle dans la progression du récit. Dans le premier tableau, le lecteur se trouve en face de l'incipit du spectacle. Il s'agit d'un « incipit statique » (Genette 1987, 21), dit encore « informatif » (Idem). A partir de cette entrée en œuvre, le dramaturge vise à fournir le lecteur des informations nécessaires à propos de l'univers diégétique de son spectacle. Il lui donne des réponses aux questions suivantes : (Qui ?) (Où ?) et (Quand ?). C'est à partir du titre de ce premier tableau que le lecteur s'informe tout aisément sur l'identité du premier protagoniste « Mohamed » (Candiard 2018, 27) qui est, lui-même, le narrateur. Puis, le lecteur reçoit les informations nécessaires à propos de l'espace diégétique où se déroule le récit. Dans ce contexte, il est à dire que le cadre spatial est assez indéterminé tout au long de l'histoire dans la mesure où il se change d'un tableau à l'autre, comme nous allons le constater. Dans ce premier tableau, il s'agit de l'aéroport d'Es-Sénia où Mohamed attendait l'arrivée de l'avion de son patron Pierre. Voyons ainsi lorsqu'il dit :

Ils m'ont dit que l'avion d'Alger aurait plusieurs heures de retard, alors je suis venu ici pour attendre. Je ne voulais pas rester à l'aéroport d'Es-Sénia, au milieu des soldats, avec tout ce monde qui s'entasse dans ce grand hangar étouffant.

Candiard 2018, 27

En continu, le micro-récit inséré dans le premier tableau ne cesse de donner lieu à une sorte de narration circulaire dans la mesure où la voix se déplace avec son histoire d'un lieu à l'autre. C'est non loin des lignes introductives du tableau que Mohamed nous ramène à découvrir quelques détails sur son lieu préféré, la corniche de la ville d'Oran. C'est là que ce protagoniste puisse s'évider de sa tristesse puisqu'il dit : « cette corniche, c'est mon lieu ; je peux passer des heures à regarder la ville, Oran la radieuse, le port et la mer. Quand je suis triste, c'est ici que je viens pleurer » (Ibid., 27-28). Cette variété spatiale a pour finalité d'octroyer aux événements du spectacle une certaine authenticité « par une sorte de reflet métonymique qui court-circuite la suspicion du lecteur : puisque le lieu est vrai, tout ce qui lui est contigu, associé, est vrai » (Mitterand 1977, 149).

Par ailleurs, le dramaturge vise, dans ce premier tableau, à nous fournir du temps diégétique de son récit dans la mesure où il dit : « L'été, à Oran, même l'air de la mer est étouffant » (Candiard 2018, 27). Disons, donc, que cette entrée en matière n'est pas fortuite dans la mesure où ce type de l'incipit est toujours lié à des événements réels, le cas échéant des événements insérés dans le spectacle mis en question. En un mot, c'est à partir du premier tableau, où l'information prend le pas sur l'action, que le dramaturge, par



l'entremise de la voix de Mohamed, a voulu programmer la suite de son spectacle tout en orientant le lecteur vers la découverte d'une série d'événements tirés de la réalité.

Outre son importance fonctionnelle au sein de la progression du récit, le premier tableau jouit d'une poétique thématique du fait que y est installé le fil-conducteur qui guide le lecteur à découvrir le début de la relation de l'amitié solide entre les deux personnages, Pierre et Mohamed. C'est dans ce tableau que le narrateur Mohamed nous informe comment a été née sa relation d'amitié avec Pierre, l'évêque d'Oran. À ce propos, il nous indique que cette relation trouve ses racines dès qu'il a décidé de travailler comme un chauffeur chez cet évêque. Ce qui est attirant dans cette relation, c'est la joie que se sent le chauffeur musulman via son travail avec le chrétien Pierre non pas pour le salaire qu'il gagne, mais plutôt en raison qu'il soit toujours en compagnie de cet évêque. Ainsi, l'amitié de ces deux personnages se dessine dès le début comme une pierre sur laquelle se cassent les fanatismes religieux. Voyons, ainsi, l'extrait suivant dans lequel Mohamed exprime son bonheur, ainsi que sa fierté lors de son existence à côté de son compagnon Pierre :

Conduire, surtout, j'adore ça. Alors, quand j'ai appris que Pierre, l'évêque d'Oran, qui venait souvent chez nous voir les sœurs ou le curé, avait besoin d'un chauffeur pour l'été, je me suis proposé. Ça fait un peu d'argent pour aider ma mère à s'en sortir (c'est moi l'aîné maintenant, le chef de famille). Et puis je suis fier de conduire un évêque chrétien, même si je suis musulman. Et je suis heureux d'accompagner Pierre.

Candiard 2018, 28-29

Toujours dans le cadre du premier tableau du spectacle, le lecteur est également invité à se plonger dans la tension extrême que vivaient les deux protagonistes pris dans le flot de la violence qui a submergé l'Algérie entre les années 1990 et 2000. À cet égard, Mohamed, qui prend le fil de la narration et qui maîtrise bien sa « fonction de contrôle [qui lui permet] d'organiser le récit dans lequel il insère et alterne narration, descriptions et paroles des personnages » (Reuter 2000, 43), ce narrateur a créé de son récit un récit polyphonique dans lequel nous pouvons entendre d'autres voix que la sienne. Pour bien accentuer la thématique de cette violence et de la guerre qui a envahi l'Algérie, le narrateur a eu recours à une certaine polyphonie à partir de laquelle nous pouvons entendre la voix de son compagnon Pierre. Ici, il est à noter que, même si c'est la voix de Pierre qui s'entend, c'est la narration de Mohamed qui prédomine. Prenons, alors, ce passage :

Je lui ai dit que je n'en pouvais plus, de cette guerre civile qui dure, qui détruit tout, de ces morts tous les jours, tout le temps, tués par on ne sait qui. [...] Pierre m'a souri. Il m'a dit qu'il avait grandi, lui aussi, dans une Algérie déchirée par la guerre – une autre guerre, bien sûr, celle où mon grand-père est mort en combattant les Français. Et c'est sur une autre ville qu'il venait pleurer – Alger, où il m'emmènera un jour, quand on pourra voyager en voiture sans danger. Mais c'était déjà la violence et l'angoisse, les morts, les attentats, les barrages sur les routes où on s'arrête sans savoir si on repartira vivant.

Candiard 2018, 29-30



Au début de cette citation, nous pouvons comprendre tout facilement que c'est Mohamed qui raconte les événements en nous délivrant les pires conséquences de cette guerre, cette guerre qui détruit la patrie et qui aboutit, sans cesse, à des morts tués par des ignorés. Puis, il nous a rapporté, d'une façon indirecte, les propos de son ami sur l'Algérie, qui est déchirée par la violence, l'angoisse et les attentats, et dont les routes sont toujours bloquées par les barrages. C'est là que Mohamed a reformulé le discours de Pierre dans son propre discours narratif. En d'autres termes, les propos de Pierre ont été complètement intégrés dans une seule énonciation, celle du narrateur. Cette technique à laquelle le narrateur a eu recours dans la citation ci-dessus, nous pouvons, donc, la justifier par le fait qu'il donne au lecteur l'occasion d'entendre d'autres voix que la sienne sans entraîner, en même temps, aucune interruption dans la progression de son récit.

Autre fonction du narrateur s'articule vers la fin de ce premier tableau, c'est « la fonction de communication » (Jouve 1996, 27). Cette fonction permet à la voix de « s'adresser au narrataire pour agir sur lui ou maintenir le contact » (Reuter 2009, 56). Mohamed a enraciné cette fonction à la fin de son premier récit tout en établissant, tout d'abord, un contact avec son égo énonciataire qui reste toujours confiné au silence et ne change rien au progrès de la communication. A ce propos, il se demande comment Pierre a pu aimer L'Algérie à tel point qu'il refuse s'enfuir malgré la guerre qui l'a déchirée dans la mesure où il dit :

Je ne comprends pas comment il a pu l'aimer. Je ne comprends pas comment il peut l'aimer aujourd'hui, quand il la voit comme ça, comment il peut l'aimer au point de ne pas nous quitter, de ne pas rentrer en France.

Candiard 2018, 30-31

Puis, cette fonction de contact se progresse clairement lorsque le narrateur décide d'élargir sa communication tout en sortant du monde fictif au monde réel dans la mesure où il tente à créer, de son public ou de son lecteur, un narrataire virtuel qui doit réfléchir à une réponse à cette question : « Comment peut-on aimer un pays malade, qui souffre et se dévore lui-même ? » (Candiard 2018, 31). Cette indication interrogative, insérée au terme du premier tableau, vise, d'une part, à provoquer l'esprit du lecteur du fait qu'il doit chercher une réponse à cette question avant que le narrateur n'y réponde. Dans ce sens, le narrateur est tourné vers le public « et souvent plus intéressé par le rapport qu'il entretient avec lui que par son récit lui-même » (Genette 1996, 401). Une certaine harmonie est effectivement fondée entre les deux de sorte qu'ils apparaissent comme deux dialogues dont le narrateur joue le rôle de l'interlocuteur qui prend le fil de la discussion tout en posant les questions, alors que le public est considéré comme un allocutaire qui doit réfléchir aux réponses avant qu'elles lui soient déclarées d'une façon ou d'une autre. D'autre part, maintenir le contact avec le lecteur, certains dramaturges contemporains s'en sont amusés à privilégier cette technique à des fins de détournement



narratologique. Mohamed, ce narrateur intéressé à se mettre directement en relation avec le public tout en lui posant de telles questions, déclare, en suite, qu'il est incapable de donner une réponse et que la réponse pourrait être déchiffrée à travers les récits racontés par son partenaire Pierre. A cet égard, il dit : « Pour moi, c'est le mystère de Pierre » (Candiard 2018, 31). Cet énoncé, par lequel est achevé le premier tableau, déclare brièvement au lecteur que Mohamed se mettra en silence dans le deuxième tableau, alors que son compagnon Pierre prendra le relais de la narration.

Tout en passant au deuxième tableau du spectacle, nous observons que Pierre nous ramène à découvrir un autre micro-récit dans lequel il est toujours le protagoniste, le narrateur, mais aussi le focalisateur. Ce qui est attirant dans ce tableau, c'est ce qu'il apparaît en tant qu'une réponse à la question déjà posée par Mohamed à la fin du premier tableau. C'est à partir du début de ce deuxième micro-récit que Pierre a pu, d'une façon plus ou moins harmonique, mener le lecteur à découvrir son mystère, ou plutôt son amour injustifié envers l'Algérie. Même si ce pays est longtemps déchiré par les guerres et les crises incessantes, Pierre ne cesse d'y exprimer un amour sans limites puisqu'il était né là et il y avait passé toute son enfance. Même s'il est français, l'Algérie lui représente son pays natal envers lequel sa nostalgie reste permanente.

Par ailleurs, multiples sont les thèmes que le dramaturge a provoqués à l'intérieur de ce deuxième tableau, qui sont tous émanés à la vocation religieuse du protagoniste et dont vient, en tête, la reconnaissance de *l'Autre*, c'est-à-dire dans ce contexte *l'Arabe*, comme l'affirme ce personnage-narrateur quand il dit « entendant des discours sur l'amour du prochain, jamais je n'avais entendu dire que l'Arabe était mon prochain » (Candiard 2018, 34). Ce thème est, bien sûr omniprésent dans tous les tableaux du spectacle mais avec plus d'intensité et de force dans les tableaux racontés par Pierre, comme nous allons le constater. Dans ce deuxième tableau, Adrien Candiard a tellement accentué la question de la reconnaissance de l'Autre tout en l'évoquant selon les exigeantes narratologiques qui répondent parfaitement à l'identité du néo-drame, ce genre théâtral auquel appartient le spectacle mis en question et qui donne la performance à la narrativisation et non pas à la théâtralisation. Si nous réfléchissons historiquement sur la présence de l'Autre dans le théâtre, nous observons qu'il représente l'un des sujets dont l'art du spectacle s'est longtemps emparé de représenter ou d'incarner son personnage. Selon Vanessa Boulaire :

Si le théâtre démocratise la rencontre avec l'exotisme, cet art n'est qu'artifice. L'Autre au théâtre n'est pas réel. On joue à être cet Autre qui surgit avec les Grandes Découvertes, cet Autre si éloigné politiquement et géographiquement, cet Autre si spectaculaire. Mais ce nouveau personnage n'est qu'illusion car créé par des dramaturges français, joué par des acteurs français et donc allégorie de la pensée française. La démarche n'est finalement peut-être pas tant d'aller au-devant de l'Autre que de parler de soi et de l'interroger sur ce qu'il est pour se définir soi-même.

Boulaire 2013, 17



A l'inverse des dramaturges réputés par leur égoïsme et qui s'éloignent toujours de parler de l'altérité, Adrien Candiard a abordé ce thème dans son spectacle tout en comptant sur le fait de la narration puisqu'il a permis au narrateur de nous en raconter selon un schéma précis dont la curiosité représente le point déclencheur, alors que la mise en relation avec la conception d'une humanité plurielle en est le point final. À l'intérieur de ce deuxième tableau, le dramaturge a donné à son personnage, mais aussi à ceux de son public ou de ses lecteurs qui ne connaissent pas l'Autre, l'opportunité de le rencontrer, de le découvrir et de le reconnaître, voire la possibilité de faire l'expérience de cette rencontre. Bien que Pierre ait été né en Algérie, il n'avait pas l'opportunité de s'intégrer à l'altérité faisant, sans le moindre doute, partie de son milieu social du fait qu'il était enfermé dans une « bulle [coloniale] ignorant l'autre, ne rencontrant l'autre que comme faisant partie du paysage ou du décor » (Candiard 2018, 33-34). Tout au long de ce deuxième tableau, le parcours du protagoniste envers la découverte de l'Autre se dessine et se met en récit, sa curiosité s'augmente surtout après l'indépendance de l'Algérie et la chute de toute sorte du colonialisme français et il commence une véritable aventure dans laquelle il se laisse passivement envers l'émergence de l'Autre, la reconnaissance de l'Autre, ainsi que l'ajustement à l'Autre. Ce parcours s'achève, donc, par le fait que le protagoniste adresse un appel, qu'il soit à son soi ou à son public virtuel, pour qu'on accepte l'Autre et lui donne le droit d'exister tout en réfutant toute idée de l'ignorer ou de rejeter ses valeurs. Accepter l'Autre, cela ne signifie pas la réception d'une identité individuelle, mais plutôt la conception d'une humanité plurielle. C'est dans ce sens qu'exprime Pierre dans ce deuxième micro-récit puisqu'il dit :

J'ai donc demandé, après l'indépendance, à revenir en Algérie, pour redécouvrir ce monde où j'étais né mais que j'avais ignoré. C'est là qu'a commencé ma véritable aventure personnelle – une renaissance. Découvrir l'autre, vivre avec l'autre, entendre l'autre, se laisser aussi façonner par l'autre, cela ne veut pas dire perdre son identité, rejeter ses valeurs, cela veut dire concevoir une humanité plurielle, non exclusive.

Candiard 2018, 35

Dans le 3<sup>ème</sup> tableau où la narration est accordée du nouveau à Mohamed, celui-ci nous conduit à découvrir une autre thématique qu'il raconte tout en comptant sur une certaine polyphonie qui nous permet d'entendre d'autres voix insérées dans son discours narratif. Dans ce tableau, le protagoniste nous ramène à découvrir certains soucis socio-religieux tirés de notre réalité. Il nous rapporte ce que pense une certaine minorité des musulmans par rapport aux chrétiens, surtout lorsqu'il s'agit du travail d'un musulman chez un chrétien. Dans ce contexte, le narrateur a eu recours à une indication polyphonique qui correspond à certaines voix qui n'ont aucun rôle dans la fable, mais elles résonnent bien dans le parcours de son récit, comme c'est le cas de son cousin Rafiq. Celui-ci s'oppose au travail de Mohamed comme un chauffeur chez Pierre de peur que ce dernier tente de l'éloigner de sa religion islamique. Pour accentuer cette thématique, le narrateur a massivement eu recours au discours rapporté direct qui lui permet de nous délivrer, toujours en style narrativisé, l'opposition de son cousin tout en entendant sa



voix à l'aide du verbe introducteur de communication (dire) mais sans guillemets. Voyons, ainsi, lorsqu'il dit :

Quand j'ai commencé à travailler pour Pierre, mon cousin Rafiq, qui vit à Oran, me disait qu'il avait peur pour moi, parce que Pierre allait essayer de m'arracher à l'Islam, de faire de moi un chrétien.

Candiard 2018, 39

Cette séquence n'est donc qu'un exemple typique de l'illustration de ce à quoi nous faisons face dans notre vie quotidienne, surtout lorsque nous nous trouvons dans un milieu où les adhérents appartiennent à de différentes religions que la nôtre et s'attachent à des croyances et idéologies différentes, que ce milieu soit un travail, un pays ou autre. Par le biais de l'insertion de ce discours rapporté, qui nous transmet les soucis de Rafiq, à l'intérieur du discours monologué dans lequel nous entendons du nouveau la voix de Mohamed, nous pouvons remarquer jusqu'à quel point ces soucis ont intégralement dévoré ce protagoniste. Même si Mohamed a initialement rejeté l'idée de son cousin et il s'en est moqué, il ne peut pas s'abstenir de s'interroger sur le retour de Pierre en Algérie puisqu'il dit : « Je me suis moqué de mon cousin, mais au fond de moi je me demandais s'il n'avait pas raison. C'était logique, après tout : qu'est-ce qu'il vient faire en Algérie, ce chrétien, sinon faire de nouveaux chrétiens ? » (Candiard 2018, 40). Puis, non loin de ses interrogations intérieures, le narrateur revient à une nouvelle indication polyphonique à partir de laquelle nous entendons, cette fois-ci, la voix de Pierre qui répond à leurs soucis tout en clarifiant que sa présence en Algérie est toujours liée à enraciner un dialogue interreligieux pacifique et non pas à créer une sorte de polémique, à écouter l'Autre et le comprendre et non pas à le convaincre de se convertir au Christianisme, à rapprocher entre les Hommes et non pas à les éloigner, à fixer, en bref, une vraie amitié et non pas une amitié calomniée. C'est dans ce sens qu'il dit :

S'il est en Algérie, m'a-t-il dit, c'est pour que les croyants puissent se parler. Le dialogue n'est pas la polémique. Il ne s'agit pas d'écouter l'autre pour le convaincre qu'il a tort, mais de l'écouter pour le comprendre. Il m'a dit qu'il détestait les étiquettes qui empêchent les hommes de se rencontrer [...] Le dialogue ne peut pas encore commencer, m'a-t-il dit ; car avant le temps du dialogue, il faut le temps de l'amitié. L'amitié qui permet la parole vraie, la parole qui écoute, la parole qui ne nie pas l'autre en cherchant à le convaincre, voilà ce qu'il était venu vivre en Algérie.

Candiard 2018, 41-42

Quant au 4<sup>ième</sup> tableau où Pierre est toujours le narrateur, celui-ci rend lisible la nécessité de la présence d'un dialogue pacifique. Par recours à ce qu'on appelle « la fréquence narrative » (Genette 1996, 146) et tout en utilisant le discours narratif, Pierre répète, d'une façon ou d'une autre, ce que nous a transmis Mohamed dans le 3<sup>ième</sup> récit en utilisant le discours rapporté. En lisant attentivement le 4<sup>ième</sup> tableau, nous trouvons articulée et affirmée clairement la nécessité que les adeptes de deux religions, qu'ils



soient musulmans ou chrétiens, recourent à la mise en œuvre d'un dialogue pacifique, un dialogue empêchant toute sorte de sectarisme et de fanatisme religieux, un dialogue réfutant toute dénaturation de la foi, un dialogue basé sur l'amour de Dieu, celui qui possède le mot final face à toute connotation de division ou de mort. Prenons, donc, en considération l'homélie que le protagoniste adresse au lecteur lorsqu'il dit :

Le dialogue est une œuvre sans cesse à reprendre : lui seul nous permet de désarmer le fanatisme, en nous et chez l'autre. C'est par lui que nous sommes appelés à exprimer notre foi en l'amour de Dieu qui aura le dernier mot sur toutes les puissances de division et de mort.

Candiard 2018, 47

De sa part, Mohamed a démontré dans le 5<sup>ème</sup> tableau jusqu'à quel point Pierre a résisté contre les vices et les défauts qui prédominent sur la société algérienne tout au long de trente ans qu'il a vécus à Oran. Pour mettre en récit les tâches de cet évêque, ses efforts, ainsi que ses souffrances pendant cette longue durée, le narrateur a eu recours à ce qu'on appelle « le sommaire » (Jouve 2001, 37). En matière de la théorie, cette technique narrative permet à la voix de condenser ou de résumer une durée du temps raconté dans le temps racontant. Dans ce sens, le narrateur entend utiliser ce procédé en vue de récapituler en quelques mots, quelques phrases, quelques paragraphes ou quelques pages, de plusieurs minutes, heures, journées, mois ou années. C'est ce qu'affirme Yves Reuter en disant :

À un temps parfois long de la fiction, il répond par quelques mots ou quelques lignes.

Reuter 2009, 73

Dans le même contexte, Vincent Jouve indique que « le sommaire résume une longue durée d'histoire en quelques mots ou quelques pages » (Jouve 2001, 37). D'où nous constatons que Mohamed vise, dans le micro-récit inséré dans le 5<sup>ème</sup> tableau, à produire une sorte de brièveté dans la mesure où il résume les tentatives que Pierre fait face aux Algériens afin de leur enseigner l'arabe. Aussi, il recapitalise les efforts que ce protagoniste déploie sur le niveau de média afin de promulguer une sorte de conscience patriotique dans la société algérienne. Les laconiques du narrateur comprennent quand même les critiques qu'adresse Pierre sans cesse au *Groupe islamiste armé* qui a lancé la guerre civile, à l'armée qui le protège, ainsi qu'au gouvernement algérien qui ne bouge point. Voyons ainsi l'extrait suivant :

Cela fait trente ans que Pierre vit en Algérie ; trente ans qu'il enseigne l'arabe aux Algériens [...] Mais depuis que l'Algérie va mal, tout le monde le connaît. Il écrit dans les journaux, il parle à la radio ; il a même écrit un livre. Il parle sans cesse de l'Algérie, de ses malheurs, de ses angoisses. Et surtout, il critique beaucoup de monde.



Il critique le GIA qui a lancé la guerre civile, il critique l'armée qui l'entretient, il critique le gouvernement qui se croit plus malin en essayant de manipuler tout le monde.

Candiard 2018, 47

L'une des fonctions extra-narratives accordées au narrateur tout au long du spectacle, c'est « la fonction idéologique » (Genette 1996, 402). Cette fonction, dite aussi « la fonction généralisante » (Reuter 2009, 57), permet au narrateur d'émettre, lors de sa narration, « des jugements généraux [...] sur l'existence ou les rapports humains » (Jouve 2001, 27). C'est dans ce sens que Gérard Genette dit :

Mais les interventions, directes ou indirectes, du narrateur à l'égard de l'histoire peuvent aussi prendre la forme plus didactique d'un commentaire autorisé de l'action : ici s'affirme ce qu'on pourrait appeler la fonction idéologique du narrateur, et l'on sait combien Balzac, par exemple, a développé cette forme du discours explicatif et justificatif, véhicule chez lui, comme chez tant d'autres, de la motivation réaliste.

Genette 1996, 402

Dans le spectacle d'Adrian Candiard, la mise en œuvre de cette fonction est évidemment remarquable surtout dans les deux tableaux, le 5<sup>ème</sup> et le 8<sup>ème</sup>. C'est dans ces deux tableaux que l'évêque Pierre a accentué certaines réalités tirées du Christianisme. A titre d'exemple, dans le 5<sup>ème</sup> tableau, lorsque Pierre a été interrogé sur la raison de son existence en Algérie malgré le danger auquel il fait face là-bas et le risque de perdre sa vie qu'il envisage quotidiennement, il a pu résumer la raison de sa présence tout en indiquant un simple verset, tiré de l'Evangile, puisqu'il dit : « Il n'y a pas de plus grand amour que de donner sa vie pour ceux qu'on aime » (Candiard 2018, 55). Deux pôles se dégagent alors de ce verset : d'un côté ce verset vise à résumer tout ce qu'a dit le narrateur tout au long de 5<sup>ème</sup> tableau à propos de la raison de sa présence en Algérie, de l'autre, il tend à évoquer une réalité généralisante dans la mesure où ce simple verset comprend à son intérieur tant et tant de significations, de justifications, d'idéologies, voire de sacrifices. En un mot, le narrateur a su traduire et exprimer, via ce simple verset, sa tâche spirituelle, sa présence corporelle, mais aussi sa réalité idéologique.

Tout en nous concentrant sur le 7<sup>ème</sup> tableau, ainsi que sur le 9<sup>ème</sup> tableau, nous y remarquons deux différentes techniques narratives. Dans les deux tableaux, le narrateur se donne à utiliser une certaine déchronologie des événements qui se base, d'une façon essentielle, sur ce qu'appelle Genette les « anachronies narratives » (Genette 1996, 112) divisées en deux grands types : « l'anachronie par rétropection et l'anachronie par anticipation » (Reuter 2000, 64). Dans le 7<sup>ème</sup> tableau, Mohamed s'attache à mettre en œuvre l'anachronie par rétropection, appelée aussi « analepse, anaphore ou flash-back » (Idem), qui lui permet de faire des « retours en arrière explicatifs » (Rullier-Theuret 2001, 51). Prenons, à titre d'exemple, l'extrait suivant :

Je n'ai jamais été aussi triste, je crois, que le jour de la mort des moines. C'était encore un morceau de mon pays qui s'en allait avec ces priants, avec ces amis de Dieu



et de l'Algérie venus à Tihérine comme Pierre était venu à Oran. [...] Mais le jour où on a appris leur mort, il y a deux mois, j'ai vraiment senti quelque chose se casser. Le monde ne pouvait plus penser à l'Algérie qu'avec horreur. Je repensais aux sœurs de Sidi Bel Abbès, au curé, à Pierre : allaient-ils mourir, tous ? Je suis allé voir mon cousin Rafiq ; nous sommes montés ici, sur la corniche, et nous avons pleuré ensemble, en regardant la ville, au milieu des figuiers de Barbarie.

Candiard 2018, 57-58

Dans cet extrait, nous tendons à préciser deux points essentiels : c'est de savoir si l'analepse précède ou non « le point temporel du départ »<sup>2</sup> et de déterminer la fonction qu'elle occupe dans le récit. L'un des obstacles que nous envisageons à propos de cette analepse, c'est de déterminer si elle est interne ou externe puisque la temporalité indiquée au début de l'action du spectacle est opaque. Dans le premier tableau, le narrateur a mentionné que le récit est lié à l'été « L'été, à Oran... », mais nous ne pouvons pas préciser de quel été il s'agit : nous ne savons ni en quelle année ni en quel mois ni en quel jour. Cependant, nous pouvons affirmer que l'analepse, indiquée à l'extrait ci-dessus, est du type interne puisque l'arrivée des moines à Tihérine a été au même moment où Pierre est arrivé à Oran, c'est-à-dire suite au début de l'action : « avec ces amis de Dieu et de l'Algérie venus à Tihérine comme Pierre était venu à Oran ». D'ici, nous pouvons dire que la mort des moines a eu lieu il y a deux mois après le temps du départ indiqué dans l'incipit du spectacle. En outre, si nous nous penchons sur la fonction de cette analepse, nous trouvons qu'elle rend lisibles certains moments mélancoliques tirés de la vie antérieure du protagoniste. C'est par le biais de cette anaphore que Mohamed a pu nous déclarer comment il a reçu la nouvelle de la mort des moines, comment il était inquiet des sœurs de Sidi Bel Abas et aussi de Pierre et comment il était absorbé par la tristesse en voyant son pays natal dominé par les actes de la barbarie. Les énoncés, inclus dans l'extrait précédent et qui sont tous racontés avec les temps du passé – qu'ils soient le passé composé, l'imparfait ou le plus-que-parfait – ne sont donc là que pour combler une certaine lacune dans le récit dans la mesure où elle se considère comme une fenêtre ouverte permettant au lecteur de se donner sur la vie antérieure du personnage-narrateur. Raison pour laquelle, Gérard Genette les prend pour « des analepses complétives ou renvois » (Genette 1996, 133).

Si le narrateur s'est servi, dans le 7<sup>ième</sup> tableau, de l'anachronie par rétrospection afin de nous donner certaines informations sur la mort de moines, c'est dans le dernier tableau qu'il a eu recours à l'anachronie par anticipation, dite encore « prolepse ou cataphore » (Reuter 2000, 64), pour nous raconter ou nous évoquer d'avance un événement ultérieur concernant sa mort avec Pierre. Dans ce tableau, le narrateur revient à cette notion narratologique afin de raconter un récit rétrospectif visant à mettre le lecteur au courant de ce qui va avoir lieu dans la suite de l'histoire. L'une des caractéristiques de cette prolepse, c'est qu'elle tient à la composition du récit pur, ou plutôt à la diégèse

---

<sup>2</sup> Nous entendons par le point temporel du départ la temporalité indiquée au début de l'action.



intégrale du spectacle, et à l'encadrement spatial initial, l'aéroport d'Oran où Mohamed attend l'arrivée de Pierre pour l'emmener envers l'évêché. C'est là que Mohamed nous donne certaines allusions à l'avenir lors de sa rencontre avec son patron. De ces allusions, il est à mentionner l'escorte de la police qui les accompagne, la dispute qui se passe quand Mohamed essaie de porter la valise à la place de Pierre, la mort qui les attend et ce que l'on doit faire quand cette mort arrive. C'est à ce propos qu'il dit :

Il y aura aussi l'escorte de police qui accompagne Pierre depuis quinze jours quand il se déplace. [...]. Nous allons encore nous disputer, parce qu'il ne voudra pas que je porte sa petite valise de la voiture à la maison [...]. La mort viendra-t-elle aujourd'hui, ou demain ? Nous verrons. Mais si je meurs avec Pierre, on retrouvera sur moi un petit carnet où je note mes pensées et mes prières.

Candiard 2018, 67-68

Nous affirmons, donc, que le présent texte, *Pierre et Mohamed*, n'est qu'un spectacle appartenant à ce que l'on appelle le néo-drame qui se distingue d'une certaine propulsion claire « à une parole pléthorique » (Beaulieu 2010, 113) dans la mesure où il tend à substituer le récit comme un cadre énonciatif du discours théâtral. Les composantes structurales, qu'a imposées Adrian Candiard au sein de son spectacle, ont donné au récit l'opportunité de prendre de plus en plus l'ampleur puisqu'il a déposé de véritables juxtapositions temporelles tout en accentuant les anachronies, ou ce que nous pouvons appeler aussi les retours en arrière. Le relais de la narrativité échangée tout au long de différents tableaux entre les deux personnages Pierre et Mohamed venant chacun afin de raconter ses parcours, ses confessions, ses perspectives, ainsi que ses tentatives, cela a donné une place formidable à l'omniprésence de la diégèse où l'action se fait parole et non pas une mimésis où la parole se fait action. En un mot, les corps dont la tâche est de représenter une action n'ont pas de place dans le spectacle d'Adrien Candiard. Celui-ci reste « fidèle à une technique confondue avec une source d'inspiration » (Scherer 1966, 17) où le corps est toujours là, mais non agissant ; il est présent, mais avec des mots ou des actes de la narration ; il n'agit pas, mais plutôt il raconte son récit tout en y produisant telle ou telle fonction, qu'elle soit narrative, de régie, de communication ou d'idéologie. C'est dans le spectacle que prédomine, ainsi, la narration qui permet aux deux narrateurs de narrer, la polyphonie qui leur autorise de rapporter au lecteur d'autres voix à travers leurs discours narratifs et la poétique de la thématique qui rend vie à leurs micro-récits.

## BIBLIOGRAPHIE

AUDET, René, XANTHOS, Nicolas, 2006, « *Actualité du récit. Pratiques, modèles, théories* », In Protée, Québec : Bibliothèque nationale du Canada et bibliothèque et archives nationales du Québec, pp. 6-10.



- BEAULIEU, Diane, 2010, *La théâtralité dans une adoration : Du roman au théâtre, De Nancy Huston à Lorraine Pintal*, Université de Québec, Montréal : Service de bibliothèque.
- BOULIARE, Vanessa, 2013, *La rencontre de l'Autre dans le théâtre français de la Saint-Barthelémy à la Révolution française : enjeux politiques et philosophique (XVII<sup>ème</sup>-XVIII<sup>ème</sup> siècles)*, Thèse de Doctorat en études théâtrales, Sylvie CHALAYE (Sous dir.), Paris : Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III.
- CANDIARD, Adrien, 2018, *Pierre et Mohamed*, Paris : Tallandier / CERF.
- DESROCHERS, Nadine, 2001 (Thèse de Doctorat), *Le récit dans le théâtre contemporain*, Ottawa : Faculté des arts, Université d'Ottawa.
- DUBOR, Françoise, HEULOT-PETIT, Françoise, 2012, *Le monologue contre le drame ? Une question ouverte*, Rennes : Presses universitaires de Rennes.
- FERTAT, Omar, 2016, « *Les stratégies narratives à l'œuvre dans le théâtre de Rabih Mroué et Lina Saneh* », In *L'acte narratif dans le théâtre contemporain : Le Centre international des études du spectacle*, pp. 43-57.
- FRANCOEUR, Louis, 1976, « *Le monologue intérieur narratif (sa syntaxe, sa sémantique et sa pragmatique)* », In : *Études littéraires*, Laval : Département des littératures de l'Université Laval, pp. 341-365.
- GENETTE, Gérard, 1972, *Figures III*, Paris : Seuil.
- GENETTE, Gérard, 1983, *Nouveau discours du récit*, Paris : Seuil.
- GENETTE, Gérard, 1987, *Seuils*, Paris : Seuil.
- GENETTE, Gérard, 1996, *Figures III*, Tunisie : Cérès.
- JOUVE, Vincent, 2001, *La poétique du roman*, Paris : Armand Colin.
- LE CLERC-ADAM Bénédicte, ADAM Jean-Michel, 1988, « *Un genre du récit : le monologue narratif au théâtre* », In : *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n°59, Les genres du récit, pp. 51-71.
- MITTERAND, Henri, 1977, « *Le lieu et le sens : l'espace parisien dans Ferragus, de Balzac* », *Communications*, n° 27, repris dans *Le Discours du roman*, 1986, Paris : PUF.
- MONFORT, Anne, « *Après le postdramatique : narration et fiction entre écriture de plateau et théâtre néo-dramatique* », *Trajectoires* [En ligne], 3 | 2009, mis en ligne le 16 décembre 2009, consulté le 28 février 2023. URL: <http://journals.openedition.org/trajectoires/392> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/trajectoires.392>
- PETITJEAN, André, 2019, « *Théâtre et récit : l'exemple des pièces monologuées contemporaines* », In : *Pratiques, Linguistique, littérature, didactique*, Lorraine : Centre de recherche sur les médiations, pp. (1-20).
- PIERRE, Maxime 2019, « *Le monologue d'entrée de rôle dans les tragédies de Sénèque : de l'animation du personnage à la rencontre* », In : *Vita Latina*, Paris : CERILAC, pp. 156-179.
- REUTER, Yves, 2000, *L'analyse du récit*, Paris : Nathan.
- REUTER, Yves, 2009, *Introduction à l'analyse du roman*, Paris : Armand Colin.



---

Tarik ABOU SOUGHAIRE

- RULLIER-THEURET, Françoise, 2001, *Approche du roman*, Paris : Hachette.
- SARRAZAC, Jean-Pierre, 1981, *L'avenir du drame : Ecritures dramatiques contemporaines*, Lausanne : L'Air.
- SARRAZAC, Jean-Pierre, 1989, *Théâtres intimes*, Arles : Actes Sud.
- SCHERER, Jacques, 1966. *La Dramaturgie Classique en France*, Paris : PUF.
- TODOROV, Tzvetan, 1968, *Qu'est-ce que le structuralisme ? 2. Poétique*. Paris : Seuil.