

2000

Le Temps dans le Marat/Sade (1) de P. Weiss

Zohra MAKACH

Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, Université Ibn Zohr, Agadir, Maroc,
zohramakach15@gmail.com

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.aaru.edu.jo/dirassat>



Part of the [Comparative Literature Commons](#), and the [Creative Writing Commons](#)

Recommended Citation

MAKACH, Zohra (2000) "Le Temps dans le Marat/Sade (1) de P. Weiss," *Dirassat*: Vol. 10 , Article 16.
Available at: <https://digitalcommons.aaru.edu.jo/dirassat/vol10/iss10/16>

This Article is brought to you for free and open access by Arab Journals Platform. It has been accepted for inclusion in *Dirassat* by an authorized editor. The journal is hosted on [Digital Commons](#), an Elsevier platform. For more information, please contact rakan@aarj.edu.jo, marah@aarj.edu.jo, u.murad@aarj.edu.jo.

Le Temps dans le Marat/Sade (1) de P. Weiss

Cover Page Footnote

(1) Peter Weiss, *La persécution et l'assassinat de Jean-Paul, Marat* représentes par le groupe théâtral de l'hospice de Charenton sous la direction de Monsieur de Sade, traduit de l'allemand par Jean Baudrillard, éd. Seuil. Paris, 1965.

Le Temps dans le Marat/Sade (1) de P. Weiss

Zohra Makach

Faculté des Lettres et des Sciences Humaines

Meknès

Le temps est un élément essentiel de l'œuvre dramatique. Une pièce s'inscrit dans la durée, il s'y passe des événements qui durent un certain temps, pendant les entractes, et dans les coulisses en même temps que sur scène. Certes, il faut reconnaître que la notion de temps, au théâtre, est très complexe. Il est difficile à saisir en un seul concept. En général, on repère, dans le genre théâtral, deux voire trois temporalités. Le présent scénique qui représente le temps dramatique, le temps continu, de la représentation, ensuite le temps de la fiction parlée, le temps décrit par la parole et le récit, enfin le temps de l'action jouée. Autrement dit, on distingue entre le temps de la représentation, celui de la fiction parlée et enfin celui de l'action représentée.

Du point de vue temporel, le drame de Weiss est une pièce très riche. C'est une dramaturgie de fragment qui se présente comme un immense collage thématique et temporel. Il n'y a pas de déroulement linéaire, chaque tableau du drame se situe à un moment différent du tableau précédent. Le texte est donc construit sur un système de contrastes, de variations et de retournements, qui ne cessent d'agiter les émotions et relancer la réflexion.

Dans cet article nous essayerons de voir comment le Marat/Sade de P. Weiss s'organise du point de vue temporel. Se déroule-t-il sans interruption ou comporte-t-il des pauses et des temps morts ?

(1) Peter Weiss, *La persécution et l'assassinat de Jean-Paul, Marat représentés par le groupe théâtral de l'hospice de Charenton* sous la direction de Monsieur de Sade, traduit de l'allemand par Jean Baudrillard, éd. Seuil, Paris, 1965.

Marat/Sade : Niveaux de temporalité

Dans le Marat/Sade de P. Weiss, contrairement à la temporalité qu'on peut trouver chez Genet, les niveaux chronologiques sont clairement construits. Dans la présentation, tableau 4, l'annonceur précise que nous avons affaire à trois niveaux de temporalité.

L'annonceur :

«Et nous voilà par cette brève introduction

Déjà en route pour la représentation

Aujourd'hui 13 juillet 1808

Comme il y a quinze ans vous allez voir

La grande nuit tomber sur lui

Qui'est là-bas dans la baignoire»⁽²⁾

L'essai de théâtralisation de Sade reconstruit l'assassinat de Marat qui a eu lieu le 13 juillet 1793 (temps de l'action narrée), la représentation de ce spectacle se passe à l'hospice de Charenton «aujourd'hui 13 juillet 1808 / comme il y a quinze ans» (temps de l'action vécue), et enfin le jeu qui encadre la pièce, avec un public fictif, des chanteurs et des musiciens, thématise la réalité scénique et le présent empirique du spectateur d'aujourd'hui (temps du spectateur).

L'insertion d'une action dans une autre, la reconstitution, quinze ans après, de l'assassinat de J.P. Marat, est un montage qui permet à Weiss de représenter la réalité historique dans la confrontation dialectique du présent et du passé. Dès le départ, on nous invite à assister à une histoire en train de se construire, à une écriture au présent.

«En tant que directeur de Charenton

je vous souhaite la bienvenue en cette maison

Nous sommes redevables à notre pensionnaire Monsieur de Sade

d'avoir pour divertissement et l'édification des malades

(2) Ibid, Présentation, tableau 4, p. 20.

*imaginé et mis un drame en scène
dont il va devant vous faire l'essai ici même (...)
(...) notre spectacle sera celui
de J.P. Marat et de son agonie
laquelle eut lieu dans sa baignoire comme chacun sait
sous l'œil vigilant de Charlotte Corday»⁽³⁾*

Ainsi, le récepteur est soumis à la présence et au présent de la scène, à l'immédiateté de ses divers langages de manifestation. Il est amené à recevoir et à fabriquer du sens dans l'instant. Le jeu interpelle les spectateurs pour qu'ils deviennent acteurs à leur tour. En effet, comme la structure de la fable le montre, Weiss «laisse à d'autres de s'épuiser dans le bordel de l'historicisme avec la putain «il était une fois». Il est maître de ses forces : assez viril pour faire sauter le contenu de l'histoire»⁽⁴⁾. La dramaturgie en tableaux lui permet de casser la continuité du récit, de stopper la progression temporelle et d'arrêter l'enchaînement dramatique de l'action en cours. L'histoire n'apparaît plus comme une suite qui engendre une autre. Chaque tableau est vu comme une sorte de système isolé. Le dramaturge prend ainsi une grande liberté par rapport à l'ordre chronologique. Les événements sont retardés, suspendus et repris. Dans la fin de l'acte I, par exemple, l'annonceur, en direction de la salle, souligne :

*«Suspendons ici le cours des événements
dont le terme est déjà imminent
et jouissons d'un moment de répit
comme si tout ce que vous voyez ici
n'est qu'un jeu/ et que la fin elle-même
et qui résoud les problèmes
puisse être retardée et reprise
au gré de nos propres désirs*

(3) Marat/Sade, Prologue, p. 15, c'est nous qui soulignons.

(4) Walter Benjamin, XI thèses sur la philosophie de l'histoire, Poésie et Révolution, p. 286, cité par O.R. Veillon dans son article, «Marat/Sade», la célébration des actes de théâtre, in les voies de la création théâtrale, Vol. XII, C.N.S.S., Paris, 1985, p. 315.

*Sur ce jouissons des bienfaits du présent
 tout en pensant pendant l'entracte au sort
 Il désigne Marat
 De cet homme qu'après être allés boire
 vous retrouvez ici dans sa baignoire
 Rideau»⁽⁵⁾*

Toute la pièce est fondée sur une structure d'emboîtement et de discontinu. Il n'y a pas d'enchaînement d'action ni de temps. La visite de Charlotte Corday à Marat (tableau 9), à titre d'exemple, se situe avant son arrivée à Paris, c'est-à-dire, avant l'achat du couteau. Alors que dans le tableau 9, la malade avait bel et bien l'arme dans son corsage «elle est très près de la baignoire, elle tire le poignard et prend son élan pour le frapper»⁽⁶⁾. Dès le début, le déroulement du temps est altéré par des anticipations (ou prolepses), des retours en arrière (ou analepses), ou des commentaires du présent scénique.

Marat/Sade : un temps fragmenté

L'assassinat de J.P. Marat, sujet du spectacle, est retardé trois fois. Dans la première visite, Charlotte Corday est décidée à accomplir son acte ; Sade intervient, impose le temps de la répétition, la malade doit par trois fois prendre son élan avant d'enfoncer le poignard dans la poitrine du député «Pas encore Charlotte / Tu dois revenir trois fois devant sa porte»⁽⁷⁾. Entre temps se déroulent d'autres événements qui n'ont rien à voir avec le sujet. Il est clair que l'infraction à la règle de la causalité dans la structure événementielle ne va pas sans une intention ironique et critique. Le triple retardement de l'assassinat de Marat fait l'effet d'une parodie du drame historique et de son suspense. Certes, cela peut aussi vouloir dire que même dans les récits historiques tout est voué au désordre. L'histoire serait dans son ensemble, une construction fallacieuse et le temps historique «peut être vu (...) comme évolution du hasard, c'est-à-dire s'orientant vers une entropie maximale»⁽⁸⁾.

(5) Tableau 26, p. 102.

(6) Marat-Sade, op. cit., acte I, tableau 9, p. 33.

(7) Marat/Sade, op. cit., «Première visite de Charlotte Corday», p. 33.

(8) A. Ubersfeld, L'école du spectateur, Lire le théâtre 2, Editions Sociales, Paris, 1981, p. 252.

La fable historique est aussi interrompue par des commentaires réflexifs, par des adresses au public et par des pauses qui font prendre conscience au récepteur de sa présence concrète au théâtre, c'est-à-dire de son temps de spectateur. Les interventions de l'annonceur et de Coulmier, brisent la structure linéaire du temps, en créant des brèches dans sa continuité. Dans ces intervalles apparaît un autre temps qui n'obéit pas au processus linéaire du temps de la fiction, c'est le temps de la représentation. Dans le tableau 7, à titre d'exemple, la redondance des interventions de l'annonceur accentue le temps de la répétition et par là suspend le temps de la fiction :

L'annonceur

«Tandis que vous attendez

il se retourne

Au fond un murmure naît et se propage

Le chœur

chuchote

Corday Corday

L'annonceur

Tandis que vous attendez que celle-ci l'anéantisse

Il désigne charlotte Corday

L'orchestre joue le thème de Charlotte Corday

Un temps

L'annonceur attend que les religieuses aient fini leurs préparatifs

Et nul de nous

Et nul de nous

Charlotte est conduite sur le devant par les religieuses

Et nul de nous n'y peut rien

Si la voilà déjà prête devant sa porte

Il frappe trois fois sur le sol. Corday est installée sur le plan du jeu. Tout ceci a l'air d'un rituel.

La musique prend fin, les religieuses se retirent (9)

(9) Marat/Sade, op. cit., Acte I, tableau 7, p. 27-28.

Temps de la représentation : Théâtre dans le théâtre

La présence de l'annonceur sur scène accentue le temps de la représentation. Au lieu d'être entraîné par le mouvement du récit, il arrête le déroulement des faits, force à réfléchir. La fin du premier acte en est un très bon exemple. L'annonceur invite le récepteur à suspendre le cours des événements et à jouir d'un moment de répit⁽¹⁰⁾. Tout ce qui est représenté n'est qu'un jeu. Ainsi la théâtralité et sa négation coexistent pour créer un nouveau sens, néanmoins sans jamais disparaître entièrement ni l'une ni l'autre. Pour faire sentir le temps fictionnel, le dramaturge travaille sur le discontinu de la représentation. La fable est parsemée de coupures visibles, de pauses et de silence. L'exhibition de ces interruptions oblige «à revenir au réel, réel double, celui du spectateur hors du théâtre, réel référentiel de l'histoire qui marche dans l'intervalle et à faire avancer l'action ; de toute manière ce qui est vu est l'objet de la dénégation, c'est l'intervalle qui contient la référence au réel»⁽¹¹⁾.

L'intervention la plus spectaculaire est certainement celle qui consiste à empêcher l'assassinat de Marat afin de faire place à un interruptus. Corday prenait un grand élan pour frapper, «l'annonceur lance un coup de sifflet strident. Les malades, les infirmiers et les religieuses ne bougent pas. Corday s'affaisse sur elle même «Pour laisser place à un temps futur, le temps du passé est suspendu. Tout le monde est immobile ; les quatre chanteurs annoncent à Marat «ce qu'il adviendra lorsqu'il ne sera plus / et que vous connaissez vous bien entendu». Autrement dit, le récit des chanteurs révèlent des événements qui constituent pour Marat et les autres personnages le temps futur, mais pour le spectateur, ils font partie du passé proche (la mort de Danton et de Robespierre) et du présent (aujourd'hui nous avons hérité de Bonaparte).

Ainsi, la fable se présente comme ouverte. Le temps est non-fini et la cérémonie ne s'achève pas. Elle ouvre le spectateur sur la perspective de sa propre situation. Le passé de la fiction devient ainsi pour le récepteur un passé déjà-là. La pièce répétée est elle-même indice du passé connotant ainsi la permanence et

(10) Marat-Sade, op. cit., Tableau 26, p. 102.

(11) A. Uberfeld, L'école du spectateur, Lire le théâtre 2, Editions sociales, Paris, 1981, p. 252

son possible recommencement. Le moment du démarrage de la pièce est aussi le moment où le passé se lie au présent. Dès le début du spectacle, les malades situent l'événement historique (1789-1793) tout en f' fait appel au présent (1808) : «En ce temps-là ça fésait déjà quatre ans/qu'on s'était mis à faire la Révolution / qu'on avait renversé le grand bidule en or / et raccourci en plus quelques uns du trognon» (1789) «ce jour là c'était la veille de la fête de la fédération / et Marat revivait dans sa gloire / la première grande victoire de la Révolution / qui pris fin par la suite par l'empereur Napoléon»(1808) (12). Dans le tableau 6, il est question du présent de la représentation, c'est-à-dire 1808 «Et v'là les autres maintenant qui nous pompent le sang / ils nous jettent des chiffons de papiers (...) Qui nous retient injustement prisonniers qui nous enferme / Nous sommes sains d'esprit nous voulons vivre libres»(13).

A la fin du spectacle - et même au cours de la représentation - les malades réalisent que le passé représenté n'est autre que leur propre présent, d'où le chaos final et la révolte des pensionnaires. Le passé devient ainsi présent. L'autre dimension du présent se distingue par la permanence de l'histoire et du passé. Elle en constitue une image analogique par sa permanence idéologique. La présence simultanée de deux temps représentés ouvre la perspective d'une nouvelle dimension, celle-ci verticale à côté de la dimension horizontale des événements dramatiques présents sur scène, et constitue l'effet de théâtralité qui est la particularité du temps weissien. On pourrait définir ainsi le temps théâtral du drame comme le rapport entre le temps réel de la représentation, durée vécue par le récepteur, et le temps fictionnel. Celui-ci s'inscrit donc dans un rapport de similitude et/ou de différence avec le temps du spectateur.

A l'instar de l'annonceur, Coulmier (directeur de l'hospice de Charenton) souligne lui aussi l'hétérogène. Outre son statut de directeur, Coulmier est à la fois spectateur et acteur. Il joue son propre rôle. C'est lui qui ouvre (le prologue) et clôt (épilogue) le spectacle. Quand le spectacle prend la forme d'une dénonciation, voire d'une parodie, Coulmier interrompt le jeu. Ses interventions

(12) Marat/Sade, Acte I, tableau 5, p. 21-22, c'est nous qui soulignons.

(13) Ibid., Acte I, tableau 6, p. 25-26.

sont très révélatrices. Elles introduisent, dans l'aire de la théâtralité, l'entrecroisement temps fictif/temps réel ce qui tend à rompre sa cohérence systématique. Elles soulignent surtout le temps de la représentation, le temps présent (réel) :

«Monsieur de Sade

je sens qu'il faut que j'impose ici les voix de la raison

où allons-nous si dès le début de la pièce

nous laissons se développer une telle agitation

conservons donc notre calme

Finally les temps ont changé

et nous devrions nous efforcer

de voir ces tristes incidents

sous une lumière plus sereine»⁽¹⁴⁾

«Monsieur de Sade

Cela ne peut pas continuer

tout cela n'est guère édifiant

et peu propice à la guérison de nos malades

ils s'excitent inutilement

et au font si nous avons réunis ce public

c'est pour lui montrer

que nous n'avons pas seulement recueilli

le déchet de la société»⁽¹⁵⁾

Ses contestations insistent sur la théâtralité. Elles ramènent les malades au temps ludique, mais elles accentuent surtout le temps politique. Coulmier donne à voir une image du spectateur de 1808, mais il peut aussi être compris comme la métaphore de tous les pouvoirs despotiques. Comme il a été déjà dit, Coulmier est le représentant de l'ordre napoléonien ⁽¹⁶⁾.

(14) Marat/Sade, op.cit., tableau 6, p. 26, c'est nous qui soulignons.

(15) Marat/Sade, op., cit., tableau 11, p. 38.

(16) Coulmier est le directeur de l'hospice de Charenton. Il est aussi le directeur de la scène. Il commente l'action, interrompt le jeu pour imposer ses règles et ordonne la censure des passages qui dénoncent l'escroquerie et la non logique du régime présent (1808).

Ainsi l'opposition Coulmier/Roux, à titre d'exemple, peut se lire aussi comme une opposition de temps. L'un représente le temps monarchique, l'autre l'esprit révolutionnaire (17). En d'autres termes, la coexistence de deux temps indique la coexistence de deux points de vue de l'histoire et à la limite de deux idéologies : «Si quelqu'un du public est scandalisé / nous le prions de ne pas se formaliser/et de vouloir bien considérer / que ce spectacle est celui d'un passé/où tout était bien différent d'aujourd'hui/Aujourd'hui nous vivons naturellement dans la crainte de Dieu»(18).

Temps et personnages

Il est nécessaire de souligner que, même si les personnages du drame apparaissent dans un même espace, ils ne s'inscrivent pas tous dans le même temps fictionnel. Chaque personnage a sa propre temporalité. L'annonceur est un souffleur et un meneur de jeu. Son rôle est techniquement comparable à celui d'Arlequin classique. Il accentue le temps de la répétition. Il assure la liaison entre la scène et la salle. Ses commentaires et ses interventions nous rappellent sans cesse que la pièce se déroule «ici et maintenant» «pour la troisième fois maintenant vous voyez / celle qui joue ici Charlotte / tenter sa chance à la porte de Marat / A ses pieds Duperret en douloureux état (...) Observez qu'elle méprise ses supplications / et ne renonce en rien à sa décision/car rien ne peut changer ce qui est accompli...»(19).

La présence, sur scène, d'un meneur de jeu équivaut à un dédoublement de la fiction théâtrale. Autrement dit, il n'y a pas de sécurité temporelle. Les commentaires, au cours de l'action, indiquent le passage du temps, le retour à un temps autre, le temps social du spectateur. Le directeur de Charenton, quant à lui, incarne le hors-temps, le temps réel du spectateur. Il est une figure concrète, symbolique du pouvoir lui-même et d'un certain type d'Etat. Il donne à voir une image du spectateur de 1808, mais il peut aussi être compris comme la métaphore de tous les pouvoirs despotiques. Les réactions dogmatiques de

(17) Voir à ce propos le tableau 19, «Jacques Roux fait de l'agitation», p. 64-68.

(18) Marat/Sade, tableau 13, p. 48.

(19) Marat/Sade, Acte II, tableau 30, p. 127.

Coulmier font de lui un public bourgeois, idéologiquement d'une grande étroitesse de vue, conservateur, sinon totalement ignorant. Cette mise en scène du comportement du spectateur par le truchement du jeu dans le jeu met ainsi indirectement en évidence une perspective idéologique de critique socio-politique. Les religieuses et les infirmiers introduisent, dans le temps fictionnel, la durée mesurable ; ils représentent le temps présent des pensionnaires de Charenton. Leur présence sur scène et leurs interventions cassent ce que Brecht appelle l'indentification et imposent et le temps de la représentation et le temps des pensionnaires de Charenton.

D'un autre côté, la durée du drame est aussi scandée par les manies des acteurs-malades, par leurs gestes habituels, par leurs déplacements qui mettent en valeur leur situation spatio-temporelle⁽²⁰⁾. Pris par le désir de jouer et conscients d'être joués, les malades mélangent le temps de la fiction et le temps présent (leur propre situation). Ils oublient leur rôle, «se jettent au sol en pleine crise d'hystérie». Les déments ont du mal à entrer dans la peau du personnage qu'ils jouent. L'acteur se détache de son rôle, expose son personnage, ne l'incarne pas. Ce qui compte c'est moins le personnage et l'action que la situation et le geste. Le spectateur se trouve devant un contrôle constant du personnage par l'acteur. Il est impossible de ne pas ressentir la distanciation. Par cette forme, Weiss veut aider l'acteur-dément-voire le récepteur- à se découvrir lui-même à travers le fictif et à prendre conscience de ses virtualités. Le tableau six, «Agitation réprimée», en est un très bon exemple. Les chanteurs passent du narratif au réflexif, de la fiction à une incitation à la révolte qui excite les déments, les dresse contre l'autorité de Coulmier. Il n'est plus question d'hier mais de «maintenant» : «Et v'là les autres maintenant qui nous pompent le sang / ils nous jettent des chiffons de papier / qu'ils veulent nous faire prendre pour de⁽²¹⁾.

(20) Il suffit que J. Roux dénonce l'escroquerie et le despotisme de l'ordre présent pour que les malades se groupent et s'agitent fiévreusement d'un bout à l'autre de la scène. La fin du spectacle en est un très bon exemple. Conscients d'être manipulés par les autres, les malades refusent la clôture et se ruent sur les Coulmier.

(21) Marat/Sade, op. cit., Acte I, tableau 6, p. 25. C'est nous qui soulignons.

En somme, le discours des déments se situe dans un entre-d'eux, entre le temps de la fiction fictionnalisée et le temps de la fiction réalisée, entre le fictif et le réel, entre le jeu et le non-jeu. Les malades empêchent le phénomène théâtral de se construire, ils disent le texte du personnage tout en restant eux-mêmes. Ils présentent leur jeu comme un pur spectacle et surtout comme le «vrai spectacle». Mais on ne sait jamais exactement s'ils récitent ou s'ils improvisent. Où commence la démence et où elle finit dans l'histoire (passé) comme dans l'asile (présent des déments) ? A chacun de nous de trouver une réponse et de l'argumenter, tout comme les aliénés du psychodrame condamnés à parodier douloureusement l'événement sans le comprendre.

Il s'ensuit que la référence est ailleurs et le sens reste à construire. La fable renvoie à autre chose qu'à elle-même. Le temps de la représentation est présent explicitement dans le texte même. En insérant ensemble théâtre, jeu et folie en tant que forme dans l'espace de la fiction représenté (Révolution), Weiss souligne qu'il est impossible d'avancer quelque chose de définitif sur le monde factuel, social et politique, que tout ce qu'on peut dire c'est que le spectateur se voit confronté à un monde dont la structure et la construction sont irrationnelles, absurdes et illogiques. Il se voit devant une histoire ontologiquement, politiquement imparfaite et par là même dépourvue de sens. Celui-ci n'est jamais donné une fois pour toute. On dirait que c'est le non-sens qui l'emporte.

Tout est «conçu pour donner un coup de poing dans la mâchoire du spectateur, puis le plonger dans une douche glacée, puis l'obliger à juger intelligemment ce qui vient de lui arriver, puis lui donner un coup de pied dans les parties, puis le ranimer (...) L'aliénation est l'art de poser une action en relation avec le monde ou plutôt avec les mondes qui l'entourent⁽²²⁾.

(22) P. Brook, *Point de suspension, 44 ans d'exploration théâtrale 1946-1990*, Seuil, Paris, 1992, p. 74.