



HAL
open science

Atlas théâtral portatif : l'invention du territoire dramatique chez Alain-René Lesage, Georges Feydeau et Noëlle Renaude

Céline Hersant

► **To cite this version:**

Céline Hersant. Atlas théâtral portatif : l'invention du territoire dramatique chez Alain-René Lesage, Georges Feydeau et Noëlle Renaude. *Frictions*, 2012, 20, p. 96-129. <halshs-01404397>

HAL Id: halshs-01404397

<https://shs.hal.science/halshs-01404397v1>

Submitted on 28 Nov 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons CC BY-NC-ND 4.0 - Attribution - Non-commercial use - No Derivative Works - International License

Atlas théâtral portatif : l'invention du territoire dramatique chez A-R. Lesage, G. Feydeau et N. Renaude

Céline Hersant

Waybooks

Stendhal couvrait de petits plans topographiques ses manuscrits ; Stevenson a d'abord tracé la carte de « L'Île au trésor » avant même d'avoir écrit une ligne de son roman ; *La Chasse au Snark* de Lewis Carroll est avant tout l'histoire d'une carte muette ; le monde fantastique de Tolkien s'enracine dans le dessin de la Terre du Milieu ; Julien Gracq, ancien géographe, fait de la cartographie un support fictionnel dans la plupart de ses romans ; Philippe Vasset s'intéresse aux espaces urbains non répertoriés dans *Le Livre blanc* ; Jean-Christophe Bailly publie *La Description d'Olonne* en l'accompagnant d'une carte tracée par ses soins... On pourrait étirer la liste à l'envi, en remontant au plus loin de l'histoire de la littérature : la sensibilité topographique de certains auteurs fait que le texte commence parfois par une carte.

Paysages littéraires, mondes merveilleux et utopiques, îles imaginaires, récits de voyage, descriptions du réel en tout genre... Devant certains textes, je ne suis plus seulement lecteur d'un assemblage savant de mots, je deviens un peu cartographe et j'apprends, pour m'approprier ces espaces fictionnels, à laisser un peu le discours de côté, à me détacher de la démonstration pour aller vers la monstration, vers la vue illustrée, vers d'autres outils de représentation.

Ce pas de côté est précisément la posture adoptée par Franco Moretti qui travaille, selon ses mots, à « une autre histoire de la littérature » en proposant non plus seulement une réduplication de l'espace textuel par le commentaire, mais des représentations graphiques schématiques pour cerner des environnements romanesques. « Non que la carte soit une explication en soi bien sûr, mais elle constitue une modélisation de l'univers narratif qui redise- pose ses composantes d'une manière inattendue et peut ramener à la surface des configurations secrètes »¹. Moretti propose un nouveau point optique d'où scruter des paysages et d'où mesurer la capacité du toponyme à asseoir la fiction dans le réel, à établir le cadre où se développera le récit.

Les choses prennent une certaine évidence du côté du roman, qui dispose de modalités énonciatives et de moyens rhétoriques particuliers pour donner à voir le monde : description, dissémination de repères spatiaux dans le récit, ekphrasis, hypotypose... Mais qu'en est-il de la littérature dramatique ? Oublié ou laissé de côté parce qu'il complique beaucoup l'approche géocritique, le territoire théâtral reste encore en quête d'explorateurs. Du fait de la double

énonciation, du cadre spatial imposé par l'architecture théâtrale et de la béance sémantique dont peut faire preuve le texte de théâtre, il faut en effet parfois se heurter à des impasses, à des géographies trop partielles ou illisibles, à des textes muets ou contenant si peu d'informations spatiales qu'ils sapent les tentatives d'investigation (certaines dramaturgies résistent à la géocritique) ; à l'inverse, il y a des pièces aux environnements si détaillés ou au développement spatial si anarchique qu'il faut choisir la synthèse et serrer le cadre : c'est que parfois la fiction théâtrale, sous la pression du modèle romanesque, emprunte la voie d'un univers mental trop vaste pour la représentation et reste à lire « dans un fauteuil ».

Alors une cartographie des écritures théâtrales, voilà de quoi rêver longtemps. L'entreprise suppose et appelle sans cesse la réécriture et la correction : les cartes, qui déterminent des espaces et des frontières dans une temporalité donnée, vieillissent, il faut constamment les mettre à jour et les repenser. La carte, de plus, ne s'invente qu'en fonction de son objet et reste une affaire de point de vue, un choix sémiologique, un certain cadrage sur le monde. Elle suppose un changement de systèmes de signes (le passage de l'énoncé verbal vers une représentation iconique et symbolique) et des déformations. La cartographie théâtrale n'a par conséquent rien de définitif, elle est nécessairement l'expression de projections subjectives. Elle ne cherche pas à résoudre le texte ou à forcer sa nature, elle se pose davantage comme une réalisation artisanale ; elle ouvre les portes d'un atelier où l'on redonne toute confiance à l'intuition.

Alain-René Lesage : un champ de manœuvre

Au XVIII^e siècle, les règles de composition de l'époque classique, héritées d'Aristote, sont considérées, le mot va alors devenir à la mode, comme des lois « tyranniques ». En refusant ou en contournant la prescription des trois unités, de nouveaux textes, où le rapport du théâtre au réel va se trouver profondément bouleversé, vont s'écrire. Diderot pousse les premières amorces posées par Corneille sur la comédie héroïque, sur la question du genre et les possibilités du lieu, jusqu'à proposer une refonte complète du théâtre. Les écritures vont se décorseter, se contextualiser, produire de nouveaux modèles. Le drame bourgeois, théorisé et expérimenté par Nivelle de la Chaussée et Diderot, va opérer un changement profond dans les modalités d'écriture : l'imitation de la nature et la recherche de la vérité vont amener une nouvelle génération d'auteurs à penser l'espace théâtral non plus comme un entre-deux indécidable à mi-chemin entre l'intérieur et l'extérieur – comme c'était l'usage au XVII^e siècle –, mais plutôt comme un lieu, comme un morceau prélevé au réel. Cette volonté d'inscription de la fiction sur l'espace du réel vise à donner un surplus de vraisemblance et montre une évolution importante dans les dramaturgies du XVIII^e siècle, qui vont s'attacher dès lors à encoder le réel et à le décrire (apparition des premières didascalies chez Diderot et Beaumarchais). Tout commence donc à partir du moment où la fiction théâtrale s'installe sous un toit, à partir du moment où la littérature dramatique se trouve capable elle aussi, sous l'influence du roman, de construire du paysage ; à partir du moment où le théâtre peut s'appréhender, si l'on reprend l'expression consacrée de Bakhtine, comme une succession de « chronotopes »².

A ce moment charnière entre l'abandon du théâtre classique tel qu'on le pratiquait sous Louis XIV et l'arrivée des Lumières, qui opérera une révision des systèmes de représen-

tation du monde³, le théâtre de Lesage ouvre, pour le genre comique, des possibilités nouvelles sur la scène française. Lesage va être considéré par ses contemporains, surtout dans sa production romanesque, comme l'inventeur d'une modalité d'écriture encore inédite en France. On le considère comme un conteur de premier plan, capable de donner à son récit un caractère pittoresque, on lui reconnaît des qualités certaines de portraitiste. L'engouement que va provoquer *Le Diable boiteux* au début du siècle est peu commun, ce livre est regardé comme l'un des premiers romans français à mettre en scène des tableaux de mœurs réalistes ; Lesage y propose une série d'observations des caractères et des conditions, dans un style simple et efficace. Les Lumières admirent particulièrement chez Lesage le « naturel » et la « vérité » de ses récits et ce même s'il s'engage parfois dans la voie du fantastique.

Cette propension à saisir le réel dans toute sa vérité se retrouve dans son théâtre. Lesage, inspiré par les modèles espagnols de la *comedia* – qui ne sont pas tenues de répondre à l'unité de temps, de lieu et d'action⁴ –, va jouer sur la connexion de l'intérieur conventionnel de la maison bourgeoise ou aristocrate avec son environnement extérieur proche et lointain (Paris et la Province) ; mais ce n'est pas tout, Lesage va surtout construire, en exploitant la tension entre intérieur et extérieur, la distance qui les sépare, des réseaux circulatoires qui vont asseoir la fiction dans le réel, tout en permettant une multiplication des péripéties.

Lesage va véritablement rafraîchir la scène française et lui redonner de l'allant, en offrant des solutions de sorties ou d'entrées multiples à ses personnages : dans son théâtre, on entre et on sort à tout moment, le personnage ne tient pas en place, il est toujours affairé, pressé, en mouvement, et semble tracer des courbes dans l'espace. Il y a donc dans son théâtre – du moins dans *Crispin rival de son maître* et dans *Turcaret*, deux comédies destinées à la « grande scène », c'est-à-dire au Théâtre-Français – une physique à retracer, des signatures spatiales à retrouver. C'est justement sur *Turcaret*, qui offre une cartographie du réel tout à fait complexe et innovante en son temps, que je vais à présent m'arrêter. Lesage y met en effet en place un plan tactique d'occupation de l'espace qui ne laisse rien à envier aux plus grands stratèges militaires.

La fable de *Turcaret* n'est pas simple à embrasser en quelques mots mais pour résumer brièvement la situation, rappelons qu'une Baronne, veuve désargentée mais « coquette », dont le mari a été tué dans les Flandres pendant la guerre de Succession d'Espagne, a épuisé tout son capital. La Baronne s'est amourachée d'un « petit chevalier joueur » et entreprend, pour assurer son train de vie, de se s'attacher Turcaret, un financier peu scrupuleux mais naïf à la fois, pour « l'épouser ou le ruiner ». De son côté Frontin, le valet du Chevalier, n'est pas en reste et tente de soutirer de l'argent partout où il passe. Retournements de situation divers, arrivée de personnages surprises, scènes de révélation, filouteries en tout genre : Turcaret finit ruiné, le Chevalier retourne à sa vie de célibataire, la Baronne n'est plus qu'une montagne d'amertume, seul Frontin, qui a roulé tout son petit monde, sort triomphant de l'aventure et nanti comme un bourgeois.

Reprenons maintenant les choses autrement. « La scène est à Paris, chez la Baronne ». Oui, l'hôtel particulier ou les appartements de la Baronne sont bien le décor unique où tous les personnages se rencontrent, se disputent, complotent. Mais autour de ce centre, c'est toute une géographie qui se déploie et une quantité non négligeable de données topographiques qui se voit disséminée au cœur du dialogue. *Turcaret* ne se limite pas à une topographie intime – un intérieur ou un cercle parisien restreint où s'agitent maîtres et valets –, la géographie de la

pièce s'étend au contraire bien au-delà, en s'organisant de façon triangulaire : au nord-est les Flandres, un ailleurs fictionnel appartenant à un passé révolu, expliquant l'origine du veuvage de la Baronne et le point de départ de sa banqueroute ; Paris, où l'action se joue, où les chassés-croisés s'organisent, les fortunes se font et se défont ; enfin au nord-ouest la Normandie, où se délocalise ponctuellement la fiction et qui relève tantôt du lieu d'exil, tantôt du Paris miniaturisé, avec son aristocratie et ses intellectuels. La comédie joue donc sur la manipulation de diverses unités spatiales et se développe à diverses échelles territoriales (un intérieur, une région, un pays étranger). Il y a finalement trois cartes à retrouver pour comprendre les enjeux topographiques de la pièce : celle de l'actuelle Belgique, celle de la Normandie et celle de Paris.

Ce rapport entre l'étranger, Paris et la province permet de ménager divers effets : la périphérie sert la péripétie en permettant de justifier l'arrivée surprise d'un personnage dans la Capitale (Mme Turcaret) ou la mise à l'index de personnages encombrants dont les protagonistes veulent se débarrasser ou qui n'ont plus d'utilité dramaturgique (Flamand) ; mais cette triangulation spatiale permet aussi à Lesage, grâce à ces hors champs, de doter les personnages d'un passif : l'histoire de Turcaret a commencé en Normandie, c'est là qu'il a débuté son commerce d'usure ; les Flandres expliquent succinctement le veuvage et la ruine de la Baronne et, par extension, son besoin de se refaire une santé financière. La périphérie devient dans *Turcaret* envahissante ; l'extérieur, porteur de marques identitaires et d'un passé parfois peu glorieux, fait retour sur le présent. Le salon de la Baronne tend ainsi à devenir, sous la pression de ces données géographiques exogènes, un carrefour conflictuel : les cartes, avec tout ce qu'elles portent de l'identité ou des fautes peu avouables des personnages, y entrent en collision.

La pièce, rappelons-le, a été écrite entre 1707 et 1708, à une époque où il n'est pas commun de voir apparaître autant de données topographiques (regardez chez Molière, l'espace est si peu caractérisé qu'il reste à l'état de non-lieu). La grande force de Lesage est de faire surgir dans la forme satirique des fragments de réel qui sont bien plus qu'un prétexte dramaturgique ou un vague hors-champ faisant office de défausse, où piocher et renvoyer un personnage en un tour de main. La nouveauté consiste à multiplier les effets de réel en accumulant ce détail très particulier qu'est le toponyme, qui offre à la fiction une accroche immédiate avec le réel.

Pourquoi cette satire des financiers se déporte-t-elle en Normandie, et pourquoi voit-on apparaître dans *Turcaret* les villes de Coutances, Vire, Valognes, Saint-Lô, Cherbourg, Caen, Domfront et Falaise ? pourquoi pas, finalement, la Bretagne ou l'Auvergne ? Si Lesage choisit de délocaliser la fiction en terre normande, d'où Turcaret est originaire et où Mme Turcaret, depuis Valognes, possède une grande influence, c'est pour appuyer davantage la satire des financiers. Valognes, pendant le XVII^e et le XVIII^e siècle, est une ville en plein essor, la petite capitale économique du Cotentin, les spéculateurs y font leurs choux gras, les hôtels particuliers fleurissent et l'aristocratie locale se plaît à tenir salon. La mention topographique n'a rien d'hasardeux et vient non seulement soutenir le propos de la pièce en enracinant la fiction dans la réalité économique et sociale du début du siècle, mais aussi autoriser un jeu circulatoire entre ce petit Paris et le salon de la Baronne. Et il faut bien dire que cette région réserve son lot de surprises pour ceux qui s'agitent et courent en tous sens à Paris. A l'acte III, M. Rafle, un employé de Turcaret, lui apprend que Mme Turcaret, dont il est séparé

depuis 10 ans et à qui il « fait tenir une pension » « afin de l'empêcher de venir à Paris », est arrivée à pour réclamer son dû.

La précision de Lesage ne s'arrête pas là et d'autres bouffées de réel, d'autres références, immédiatement identifiables par le public parisien du Théâtre-Français, viennent s'y ajouter. Il se passe certes beaucoup de choses dans le salon de la Baronne, le lieu centralise les conflits interpersonnelles, mais l'essentiel des stratégies que chacun met en place pour faire son profit sur le dos de tel ou tel autre se joue soit dans Paris, soit dans sa proche banlieue. On court beaucoup à travers toute la ville pour organiser la fraude, contacter un faussaire, aller chez un sellier pour l'achat d'un équipage, se rendre à l'assemblée des fermiers généraux, au bureau d'usure, dans un lansquenet (un tripot), chez un prêteur sur gages, un agent de change, dans un hôtel garni, ou pour se prêter à des mondanités (un bal, un dîner). Chacun s'affaire beaucoup à l'extérieur parce que les objets – une lettre au porteur, un diamant, un portrait, une garniture, un quatrain – doivent toujours circuler et passer de main en main. Dans la comédie, il est capital que l'objet, quelque soit sa nature, se perde provisoirement dans l'espace pour justifier la mise en mouvement des personnages. Il s'organise ainsi toute une course autour du diamant que Turcaret offre au début de la pièce à la Baronne, qui passe dans les mains de Frontin, qui est échangé chez un prêteur sur gages contre argent comptant et dont le propriétaire initial s'avère être le Marquis de la Tribaudière, dont Turcaret est l'usurier.

Les objets et les marqueurs urbains que j'évoquais à l'instant font éclater le centre (le salon de la Baronne) mais ne constituent pas en soi des inserts réalistes ; ils agissent comme des points d'attractions qui détournent ponctuellement le personnage de la ligne droite et le poussent vers la périphérie – voire à l'extérieur des murs de Paris : la Baronne veut louer une maison de campagne, Turcaret est acquéreur d'un terrain à bâtir dans la friche parisienne. Ces points, qui font du territoire parisien une constellation de lieux disparates, une somme de repères abstraits parce qu'impossibles à fixer sur une carte, n'ont font pas moins de Paris un véritable champ de manœuvre, avec ses obstacles, ses points de passage, ses détours obligés.

L'effet de réel, dont Barthes parle si bien, c'est-à-dire le « détail superflu », la « notation insignifiante », qui ne joue pas sur la structure dramaturgique mais agit discrètement jusqu'à « élever le coût de l'information narrative »⁵, devient dans *Turcaret* un levier topographique. On voit apparaître dans la pièce des noms de rue, des bonnes adresses ou des patronymes qui n'ont rien de fantaisiste et contextualisent subitement le texte dans un espace et une contemporanéité qui ne peut pas échapper au public d'alors. Pour le grand souper organisé par la Baronne, on fait venir des vins de Suresnes, on va se fournir chez le traiteur Fite, « traiteur parisien alors célèbre »⁶, on va dîner chez La Morlière⁷. Il est aussi question d'un certain Dautel, vendeur de curiosités, Quai de la Mégisserie⁸ chez qui Turcaret achète pour la Baronne pour 10.000 francs de « glaces, de porcelaines et du bureaux » pour meubler un hôtel particulier qui s'érigera sur un terrain de « quatre arpents, six perches, neuf toises, trois pieds et douze pouces » (soit plus de 2 hectares) ; la pièce évoque aussi deux autres lieux situés non loin de la Mégisserie : la rue Quincampoix, qui est à l'époque un important centre financier et où Turcaret emprunte auprès d'un établissement fiscal de grosses sommes d'argent ; et la rue du Bout-du-Monde (actuelle rue Léopold Bellan), qui sert à donner du crédit au canular monté par Frontin et son faussaire pour soudoyer de l'argent à la Baronne et à Turcaret⁹.

Ces notations, qui peuvent relever de l'anecdote ou de la digression ornementale, portent cependant le texte vers une rhétorique particulière en opérant une bascule vers la choro-

graphie (la description d'une portion de territoire). Ces effets de localisation, qui font porter le coup de la satire plus sévèrement en poussant l'identification, ont certainement participé à attiser la rage des financiers de l'époque qui ont monté contre Lesage une féroce cabbale et tenté de faire interdire la pièce.

La forme comique s'appuie chez Lesage sur des topographies étonnamment détaillées. Mais ce qu'il faut surtout retenir de *Turcaret*, c'est le rapport exponentiel qu'entretient la fiction avec l'espace qui la contient : le principe d'expansion géographique va de pair avec une multiplication des actions et des péripéties. Le salon de la Baronne est comme le noyau autour duquel viennent s'agréger des vignettes spatiales et des fictions, mais il reste une zone de transit ouverte, dont la connexion avec l'extérieur est sans cesse renouvelée par les allées et venues des personnages. La projection sur carte, la représentation graphique de cet espace, qui est finalement pluriel et ne se limite pas à un intérieur, est un autre moyen de commenter l'organisation structurelle de la pièce, en embrassant d'un seul regard les tenants et les aboutissants du texte ; cette projection offre une vue panoptique sur la fable, sur les relations dramaturgiques, sur les motivations et les circonvolutions des corps dans l'espace.

Le XVIII^e siècle, on l'aura compris à partir de l'exemple de Lesage, est le terreau sur lequel vient s'enraciner, sans doute pour la première fois et surtout de façon durable, une pensée du réel qui ne quittera plus les écritures théâtrales. Le territoire dramatique – dans la comédie mais aussi dans la comédie larmoyante ou le drame bourgeois, quelques années plus tard –, se pose d'emblée comme un maillage référentiel tenu sur lequel articuler la fiction, développer des micro-actions, mesurer l'écart entre le centre et la périphérie, observer un mouvement mais aussi une tactique auctoriale.

Georges Feydeau : flux et vecteurs

La topographie théâtrale amène presque d'elle-même à repasser par le vocabulaire militaire et à repenser le texte en termes de cartes stratégiques, le geste d'écriture en termes de supervision, de préparation et d'anticipation du mouvement des corps dans l'espace, et le plateau en termes de champ de manœuvre.

Schémas tactiques, occupation optimisée de l'espace et contrôle de la fiction par l'entremise d'un décor fonctionnel. Sans définir exclusivement le vaudeville, ces quelques principes en dessinent déjà les grands traits. Le propos n'est pas ici de disputer sur le genre mais plutôt d'observer comment la dramaturgie de Feydeau, à l'appui d'une étude sur les circulations qui s'échafaudent dans *La Puce à l'oreille*, règle le plateau jusqu'à faire de la maîtrise ou non de l'espace par le personnage, le support, ou pour mieux dire encore, la teneur même de l'action.

Nous sommes à Paris, au 95 boulevard Malesherbes, chez un couple d'assureurs. Raymonde soupçonne son mari, M. Chandebise, de la tromper en se fourvoyant dans des aventures galantes à l'hôtel du « Minet-Galant », situé à Montretout – toponyme bien explicite et bien réel, situé sur la commune de Saint-Cloud, en proche banlieue parisienne. Elle entreprend de le démasquer en se faisant passer pour la maîtresse supposée et propose à son mari à un rendez-vous dans ledit hôtel. Mais Chandebise avoue à son médecin Finache qu'il se détourne de madame parce qu'il souffre de « pannes » et décide d'envoyer Tournel à sa place

qui, Chandebise ne le sait pas, est follement épris de sa femme. Le jeu des circonstances et des prétextes fait que tous, alors qu'ils ne sont pas sensés y être, se retrouvent au Minet-Galant. Cet hôtel a la particularité de disposer de chambres avec « lits sur tournette » : au cas où la police débarquerait, il suffit aux amants adultères de presser sur un bouton pour que leur lit disparaisse derrière le mur et soit remplacé par un autre, vide. On imagine bien quelles ressources Feydeau peut tirer d'un tel dispositif : disparitions derrière le mur, stratégies d'évitement... le tout mêlé à un jeu de confusions des identités et de coups de théâtre bien servis.

Les chassés-croisés des personnages dans l'espace sont complexes : on entre, on sort de tous côtés, on se cache, on surgit, on court ou on prend la pose. L'espace scénique est quadrillé dans toutes ses possibilités : tantôt c'est un vaste terrain de jeu encombré de mobilier, tantôt un ensemble de petites boîtes dans le cadre de scène, que Feydeau se plaît, selon les besoins de l'action, à verrouiller ou à ouvrir. Il suffit qu'un personnage donne un tour de clé et l'espace rétrécit tout à coup en empêchant toute intervention extérieure ou toute fuite. C'est presque une évidence : les murs, les portes et les fenêtres, mais aussi les étages, donnent au cadre vaudevillesque des propriétés spatiales bien particulières en faisant entrer en concurrence extérieur et intérieur, haut et bas. La cartographie et le plan d'architecture peuvent apporter un concours tout à fait intéressant pour cerner l'impact du dispositif sur le développement de la fiction mais aussi ses valeurs changeantes : deux espaces contigus peuvent ainsi être tantôt perméables, tantôt étanches l'un à l'autre.

Feydeau laisse peu de place au doute quant à la plantation du décor et à l'assignation des placements de chaque locuteur. Les didascalies, nombreuses et dont la critique a déjà amplement glosé la précision¹⁰, contiennent en marge du dialogue tous les éléments de régie nécessaires à la construction de l'espace truqué du vaudeville, nécessaires aussi au maintien de la cohérence dramaturgique (si untel entre, untel doit sortir). Rien de plus simple alors, me direz-vous, que de suivre au pied de la lettre les indications de Feydeau. La reconstitution de l'environnement de *La Puce à l'oreille* n'oppose pas, effectivement, de difficulté majeure d'autant que les premières éditions de la pièce sont augmentées de croquis (vue perspective et plan d'implantation) qui achèvent de fixer le dispositif et doivent permettre aux directeurs de théâtre d'être au plus près des intentions et de la partition de l'auteur.

Mais cartographier, c'est-à-dire, reporter sur le schéma d'implantation l'ensemble des événements et des chassés-croisés qui font tout le sel du vaudeville, donne finalement du fil à retordre. Comment comprendre le désordre qui se manifeste dans le cadre strictement ordonnancé d'un appartement ou d'un hall d'hôtel ? Il se passe en effet trop de choses à la fois dans le même espace : trop de personnages circulent, trop de micro-fictions simultanées se superposent. Nous sommes comme frappés de myopie : on ne sait plus voir clairement les choses et trouver la bonne distance ; au milieu des courses poursuites, notre attention ne sait plus se porter sur un corps particulier ; le sentiment d'anarchie l'emporte. Parce que le vaudeville procède par accumulation, la lecture cartographique – qui est une entreprise de stratification et d'assemblage relationnel des unités constitutives d'un ensemble spatial –, permet d'apprécier autrement la complexité vaudevillesque, en donnant à voir la dramaturgie non plus comme un écheveau diablement enchevêtré mais plutôt comme un feuilletage informationnel, un empilement de circuits entrant les uns en concurrence avec les autres.

Pour réaliser une « carte des flux de mobilité » de *La Puce à l'oreille* et comprendre

comment Feydeau parvient à un quadrillage complet et raisonné de l'espace théâtral, il faut travailler sur la petite unité et penser le personnage comme un vecteur (un point en mouvement dans l'espace) avant de pouvoir, dans un second temps, superposer son itinéraire à celui des autres personnages et saisir l'effet de saturation qui ressort de l'ensemble. L'appréhension de la régie contenue dans le texte impose de fait cette opération de filtrage qui permet non seulement de mesurer l'occupation de l'espace en termes de présence et d'absence (chaque vecteur étant composé d'un point d'origine pour signaler l'entrée du personnage et d'un point d'extraction pour sa sortie) mais aussi de voir des figures se dessiner dans l'espace. La transcription graphique des itinéraires donne à voir de quelle façon le personnage arpente l'espace (Rugby, avec ses surgissements répétés et impromptus dans le hall de l'hôtel, est comme enfermé dans une boucle), s'il revient toujours vers un point (une zone aimantée, un meuble, une porte...), s'il évite ou ignore une zone de jeu, s'il profite ou non des ressources du lieu qui le contient (cachette ou autre), si son trajet entre en contradiction avec celui des autres protagonistes, s'il est suivi ou s'il piste un autre personnage. Les plans circulatoires ont la vertu de rapporter sur une même vue, avec une grande économie de moyens, le territoire propre à chaque personnage, les zigzags imposés par le mobilier scénique, les solutions d'ouverture ou de fermeture générées par la présence multiples de portes et de fenêtres, les possibilités d'intrusion, de retrait ou de fuite autorisées par la présence d'un escalier.

Feydeau entretient grâce à la mobilité des corps sur le plateau des échanges permanents entre champ et hors champ. Cette confluence sans cesse renouvelée entre l'intérieur et l'extérieur vient jeter un trouble sur la nature de l'espace, qui tend à n'être plus qu'une zone de transit, un sas, un non-lieu. L'hôtel du Minet-Galant, où se déroule tout le deuxième acte, devient ainsi, pour certains personnages, une véritable *terra incognita* ou comme le dit Foucault, un « contre-emplacement », une « hétérotopie de crise » où l'on est que de passage : dans l'hôtel, une « boîte interlope » dit Chandebise¹¹, une forme déviante mais autorisée de la maison close, les personnages peuvent se livrer à tous les interdits et laisser libre cours à leur sexualité dans un « ailleurs » ou un « nulle part »¹².

Cet espace en marge de Paris révèle le personnage et sa capacité à s'appropriier un lieu. Finache, un habitué de la maison, maîtrise cet autre environnement, il en connaît la géographie et les ressources et sait tirer parti du lit sur tournette. On trouve donc dans les itinéraires de certains personnages des déplacements extrêmement pragmatiques (Finache, Ferrailon, Olympe, Eugénie, Baptistin, Poche, qui connaissent tous parfaitement la topographie de l'hôtel, ne procèdent jamais par détour). A l'inverse, chez tous les autres personnages, la circulation n'est plus du tout le fait d'un parcours raisonné et tend à devenir erratique. Chez Raymonde, Tournel, Chandebise, Camille, Lucienne et Histangua, l'agitation corporelle, l'énergie dépensée pour échapper à la compromission, l'irrésolution ou l'erreur d'appréciation, produisent des gesticulations inutiles, une incommodité et une impossibilité à stationner dans une zone de jeu ; le personnage est alors toujours en recherche d'une forme quelconque d'occupation de l'espace ou en quête d'un moyen subtil pour disparaître de cet espace (en se réfugiant dans un couloir, dans une pièce annexe, à l'étage). Tant et si bien qu'à force d'en épuiser les possibilités, le lieu devienne de plus en plus impraticable. Le personnage se trouve alors réduit à la posture de suiveur (le trajet de Tournel, amant éconduit et sans initiative, est par mimétisme annexé à celui de Raymonde) ou se voit esseulé dans un espace qu'il ne comprend pas (oublié par ceux qui courent après son sosie, Chandebise peine

à entrer en contact avec les autres et devient comme transparent ; même dans son logement du boulevard Malesherbes, il se laisse piéger dans l'espace qui lui appartient en se laissant enfermer dans une pièce).

Tous ne font pas vivre l'espace de la même façon, mais chacun, par ses arpentages, ses entrées et ses sorties, son retrait dans une zone masquée, participe à donner la mesure du plateau et d'un hors champ qui s'étend sur toutes les dimensions. La sortie du cadre prolonge en effet l'espace diégétique aussi bien sur l'axe horizontal que vertical. On en sait beaucoup plus que ce le plateau laisse paraître : le salon des Chandebise n'est que le centre visible d'un plus grand ensemble dont on prend connaissance au fil du dialogue : côté jardin, on renvoie les domestiques vers les cuisines, on fait patienter un visiteur dans une antichambre, on peut se diriger vers la chambre de Raymonde ; côté cour, une porte mène vers le bureau où Chandebise et Camille gèrent les affaires de la Boston Life Company et vers une pièce anonyme ; le hall dessert une salle de bains. Cette sphère intime vraisemblable, conforme à la distribution des appartements bourgeois parisiens au XIX^e siècle, est par ailleurs incidemment connectée à l'extérieur par un vestibule, lieu tampon entre intérieur et extérieur, donnant accès à un escalier de service et à un grand escalier. Nous sommes donc au moins au premier étage, ce qui rend d'autant plus spectaculaire, dans l'Acte III, le saut de Poche, « ne trouvant pas d'autre issue »¹³, par la fenêtre. Dans ce même vestibule, un téléphone permet d'entrer en contact avec le concierge pour s'informer des allées et venues au sein de l'immeuble : l'espace intime est donc comme placé sous surveillance. En regardant l'ensemble de ces données, on peut s'arrêter à ce constat : l'espace vaudevillesque est avant tout métonymique, il dit plus que ce qu'il veut bien laisser voir, et le visible n'est qu'une parcelle renvoyant à un plus vaste contenant.

Le phénomène se reproduit et s'aggrave dans le second décor. À Montretout, malicieux toponyme qui dit déjà un dispositif panoptique, l'architecture du lieu scénique se divise et le spectateur se voit gratifié du don de double vue : côté jardin, le hall, pratique carrefour-échangeur donnant accès à diverses parties hors champ de l'hôtel ; côté cour, et séparé du précédent espace par un châssis placé à la perpendiculaire du public se terminant en col de cygne, la chambre avec lit sur tournette, constituant une zone (faussement) privative. Mais ce partage ne fait pas pour autant de nous des spectateurs tout à fait omniscients et laisse à couvert d'autres espaces. L'espace diégétique excède la boîte noire théâtrale et suppose en effet de nombreux lieux connexes qui se dérobent tous à la vue : la chambre de Baptistin, derrière le lit truqué ; un cabinet de toilette et une vue sur les jardins depuis la chambre occupée par Raymonde et Tournel ; un couloir dont on ne voit qu'une partie et qui dessert d'autres chambres ; un sous-sol d'où Poche remonte du bois et où sont stockés vins et liqueurs ; un rez-de-chaussée ouvrant sur la rue ; un étage avec d'autres chambres, où Finache prend ses quartiers ; les toits par où s'enfuit Chandebise et, aux alentours de l'hôtel, un marchand de vin, chez qui Poche veut entraîner Lucienne.

Comme il se passe trop de choses simultanément, certaines actions, dont on n'obtient parfois le récit *a posteriori*, sont d'une certaine façon déterritorialisées : le personnage en trop est poussé hors du cadre, vers d'autres coordonnées (sur l'axe vertical ou horizontal). Cette stratégie d'expulsion momentanée, qui permet le retour inopiné du personnage et par conséquent la péripétie, n'est pas propre au vaudeville et peut rappeler, par exemples, les espaces gigognes dont Beaumarchais a pu largement user lui aussi dans son théâtre. Regardez

Le Mariage de Figaro, l'architecture du château d'Agua-Frescas est déjà composée d'étages et d'une suite d'appartements trop petits pour contenir l'ensemble des personnages, qui finissent parfois par trouver, faute de mieux, des solutions de fuite elles aussi spectaculaires (Chérubin sautant par la fenêtre de la Comtesse pour échapper au mari jaloux), ménageant ainsi ce que Jacques Scherer appelle joliment un « troisième lieu » :

« Dans l'immense majorité des pièces de théâtre, le spectateur n'est appelé à imaginer que deux lieux distincts : celui qu'il voit sur la scène, figuré par le décor, et celui qu'il suppose dans la coulisse, et qui est contigu au précédent. Ces deux lieux, qu'on pourrait appeler les deux lieux naturels de l'espace théâtral, ne suffisent pas toujours à Beaumarchais. Bien souvent, il en imagine ou nous force à en imaginer un troisième. Ce troisième lieu n'est pas de même nature que les deux autres. Alors que ceux-ci sont en général inertes, le troisième lieu est doué d'une valeur dynamique qui entraîne des caractéristiques parfois fort complexes. Il est lié à des notions aussi fondamentales et aussi universelles pour tout théâtre que celles de cachette, de surprise, de déguisement, de mensonge. Beaumarchais a usé avec virtuosité des propriétés changeantes et équivoques du troisième lieu. » « Ce dernier naît lorsqu'il est nécessaire à un personnage qui ne trouve point sa place dans les lieux normaux, parce que ceux-ci sont occupés par d'autres personnages qu'il ne doit pas voir ; si l'on n'a que deux lieux pour trois personnes ou groupes de personnes, il faut en trouver un troisième »¹⁴.

Le « troisième lieu » ainsi défini désigne toutes sortes d'espaces visibles ou invisibles du spectateur tels que les antichambres, les étages où certains personnages se réfugient, les portes qu'on laisse ouvertes ou fermées et qui supposent un espace contigu au plateau, les pièces annexes qu'on laisse à l'imagination du spectateur, les alcôves ou les cloisons derrière lesquelles on se cache.

Ce que la cartographie théâtrale peut montrer, c'est justement comment l'interpénétration de ces divers espaces produit de la continuité entre visible et invisible, et comment l'espace scénique est appelé à déborder sur l'extérieur. Les schémas de « flux de mobilité » des personnages apportent la démonstration visuelle d'un fait dramaturgique : ça bouge, et le mouvement doit rester continu. L'occupation de l'espace dit intrinsèquement l'organisation de la fable : acte I, l'imbroglia prend pied à partir de l'introduction progressive des personnages chez Chandebise, des premières disparitions dans la marge, de la grande agitation de Raymonde qui arpente le plateau en tous sens ; acte II, l'intrigue et les rebondissements sont portés à leur paroxysme (confusions identitaires, courses-poursuites, objets perdus) et, proportionnellement, le plateau, illisible, saturé de toutes parts, se couvre de nœuds spatiaux ; acte III, la résolution de l'action s'accompagne d'un retour en scène de tous les personnages, les couples défaits se reforment et l'espace, encore troublé par quelques chassés-croisés, retrouve petit à petit sa cohérence initiale.

La géopoétique va ici dans le sens d'une évidence mais elle permet de rendre compte de phénomènes circulatoires qui, du fait de leur cumul, constituent un maillage territorial savant et finissent par dessiner une sorte de circuit imprimé ou, le mot ne déplairait pas à Deleuze et Guattari, un environnement « strié »¹⁵ qui apparente le vaudeville à une écriture vectorielle.

Noëlle Renaude : la transparence et l'obstacle

L'univers fictionnel de Noëlle Renaude, travaillé par le format et le cadre depuis ses premiers textes romanesques et théâtraux, se construit très souvent sur des parcours de personnages, sur la traversée de villes, sur des voyages ou des excursions qui sont un petit bonheur pour le géopoéticien en mal d'exercice.

Voilà qu'au printemps 2012 paraît chez Théâtrales *La Petite maison*¹⁶. Est-ce par réflexe conditionné ? j'entends immédiatement une maison à reconstruire. J'affûte mes crayons. Je feuillette, sans m'arrêter sur le contenu, et je vois ces intertitres : maison 1, maison 2, maison 3, ..., maison 37. Je commence à lire en me demandant si la numérotation indique un changement de lieu alors que le titre indique une unité. Bon, il n'y a qu'une maison, mais cette maison se transforme dès qu'elle change de mains, puisque chaque propriétaire y effectue des travaux et en modifie l'agencement. Je comprends alors que les intertitres signalent des coupes dans la chronologie et que chaque nouvelle séquence met en scène les événements qui font le quotidien des propriétaires (un Noël aux buches, une dispute, une fête d'anniversaire, un trousseau de clés perdu...). Plus je lis, plus j'en apprendis sur cette maison qui a l'air de se construire sous mes yeux. Au fil des stations, c'est une cave, un étage, une cuisine, un jardin avec bassin qui s'ajoutent. Mais plus j'avance, plus l'impression que les murs de cette maison deviennent transparents se fait insistante. Comment dire ? j'ai le sentiment qu'on ôte pour moi petit à petit des châssis occultants ou des caches techniques pour finalement me donner à voir l'architecture complète de la « petite maison ». Alors, sous forme de clin d'œil à Starobinski, mais sans lui emprunter davantage, je choisis une perspective particulière pour cerner cette maison de verre et comprendre comment Noëlle Renaude joue sur la « transparence et l'obstacle »¹⁷ – sur la nature diaphane des cloisons – pour organiser l'espace théâtral et les chassés-croisés de ses personnages.

Que se passe-t-il dans la « petite maison » ? Ralph passe Noël avec ses amis, Hugues, Walter, Gilles et Jo et leur annonce qu'il va entreprendre d'importants travaux en abattant une cloison, en créant un corridor « pour améliorer la circulation », en cassant le plafond. Du temps a passé et la maison a changé de propriétaire. Les amis de Ralph viennent en visite mais découvrent un intérieur entièrement repensé et la nouvelle propriétaire des lieux, Lili, entourée de toute une pléiade d'amis (Karl, Rosette et son fils, Luce, Jeanne et deux chiens, Brutus et Berthe). Ralph, quant à lui, voyage en Norvège puis en Italie mais revient un temps s'installer dans la petite maison. Les amis de Ralph, qui ne se déplacent qu'en groupe, continuent à papillonner autour de la maison jusqu'à une fameuse promenade, pendant laquelle Gilles, attiré comme un aimant par la gare – mais c'est une habitude si l'on pense au Gilles de 8 ou de *Comptes*, deux autres pièces de Noëlle Renaude – disparaît mystérieusement. Je résume bien grossièrement en passant sur les aventures de chacun, mais la pièce s'achève sur l'annonce de la vente de la petite maison à un couple qui prévoit lui aussi de « tout casser tout changer tout modifier faire des baies des tas de choses ouvertes solaires » et sur l'éparpillement géographique des divers locuteurs (Lili déménage, Karl est parti au Sénégal, Ralph après un détour par Saint-Ouen s'est envolé pour le Mexique, tout comme Jeanne).

Ce qui me frappe, en lisant *La Petite maison*, c'est de retrouver comme dans *Ma Solange* (épisode de Blois), 8, *Comptes*, *Promenades* ou encore *Ceux qui partent à l'aventure*, une communauté d'éléments fixes autour desquels les personnages vont tourner ou vers les-

quels ils reviennent très souvent (une maison, un salon, un jardin, une gare) et une conclusion toujours identique : des parcours simultanés et contradictoires, sans véritable point d'intersection, une sortie du personnage à l'opposé de lieu son arrivée, une disparition. Tout le jeu consiste alors à scruter les empreintes laissées dans le paysage par le personnage, à investiguer le texte en recoupant des données spatio-temporelles, à prendre la posture d'un enquêteur.

Premières choses à noter avant d'entamer la reconstruction de la « petite maison ». Noëlle Renaude travaille sur la dissémination d'indices et sur un principe illocutoire bien particulier. La désignation des éléments environnementaux repose non pas sur le recours à des référents spatiaux immédiatement identifiables mais sur la manipulation des déictiques, qui ne peuvent se comprendre que par rapport au moment de l'énonciation et à la position des locuteurs dans l'espace. Par exemple : « pour aller de là à là on passait par là », « la gare c'est par là », « Luce, en fait, dit Lili, habite au 23 », « C'est par là ou par là ? dit Jo / Par là c'est le mur, dit Walter / C'est par là donc, dit Jo »¹⁸. Comme les informations ne sont données qu'au compte goutte, de séquence en séquence, il faut passer par plusieurs lectures et plusieurs phases de décryptage. On sait que la petite maison comprend une cuisine, un salon, des cloisons nouvellement ajoutées, une terrasse, un bassin, un jardinet, un trottoir, une cave, un étage avec des chambres et une salle de bains ; que cette petite maison est située sur une hauteur, à proximité d'étangs vers lesquels on peut organiser des promenades à pied ; que l'une des amies et voisines de Lili, Luce, habite au numéro 23. Et que la petite maison appartient à un ensemble urbain comprenant des lieux de vie publique (une école, un cinéma, un garage), les habitations des divers locuteurs (Walter, Hugues, Jo, Rosette...) ou de personnages annexes simplement cités dans les conversations (la mère de Rosette, Steve, la mère de Ralph à Saint-Ouen).

Les données topographiques sont là, mais dès qu'il s'agit de remonter les murs de la petite maison, c'est une autre paire de manches : impossible de savoir d'emblée quel élément est contigu à quel autre, où la cuisine est située par rapport au salon, où sont placés les escaliers menant vers la cave et l'étage, de quel côté se trouve le jardin par rapport à la maison et comment la maison est elle-même orientée sur la rue. A moins de se livrer à un jeu de déductions et de suivre pas à pas le déplacement de chaque locuteur. On peut ainsi deviner la présence d'une cloison quand un personnage en cherche un autre sans le voir (le mur fait office dans ce cas de point aveugle), établir que pour aller vers le bassin, il faut passer par la terrasse et que la cuisine, de laquelle on a vue sur l'extérieur, jouxte la terrasse. Si A est à l'extérieur, que je dois passer par B pour aller en A, en C pour aller en B, et que C est à l'intérieur... Ce jeu de suppositions et de contingences me ramène à la très belle étude de Barthes sur les topographies japonaises, dont chaque référent ne peut s'interpréter que par rapport à un autre repère mais « dont la combinaison forme système » ; un système, dit Barthes, dans lequel « il faut [s'] orienter, non par le livre, l'adresse, mais par la marche, la vue, l'habitude, l'expérience ; toute découverte y est intense et fragile (...) »¹⁹.

Le plan de *La Petite maison* conserve d'autant plus sa nature hypothétique que l'expérience, justement, me pousse à y projeter des éléments topographiques subjectifs. Même si le texte ne le dit pas, sauf en précisant que Luce habite tout près, au n° 23, je m'autorise à situer la petite maison dans un lotissement, à penser la distribution des espaces comme celle d'un pavillon-type. Les tracés que je propose sont le fait de partis pris : mes parents ont autre-

fois fait construire dans un lotissement une petite maison en marge de la commune de Saint-Ouen, sur une hauteur qu'on appelle les « pentes de Bel-Air », en périphérie de Vendôme, à deux pas des champs et de plans d'eau. Une maison plusieurs fois réaménagée, souvent en chantier. Étonnant pouvoir référentiel des mots, découverte intense et fragile, oui. Il a suffi que « petite maison », « travaux », « hauteur », « étangs », « Saint-Ouen », apparaissent pour qu'un paysage, une carte autobiographique, viennent se superposer malgré moi au texte. Même si je sais que Noëlle Renaude connaît très bien le Perche, ce que je lis comme des coïncidences ne sont que des confluences fictionnelles. Rien ne dit d'ailleurs que ce Saint-Ouen ne soit pas celui de la proche banlieue parisienne. Tout ce que cette mention me permet d'affirmer, c'est que la « petite maison » est vraisemblablement située dans l'Hexagone et, qu'au regard de cette anecdote, des cartes parasites accompagnent toute entreprise géopoétique.

En composant mon plan, j'ai longtemps hésité avant de passer à l'assemblage des divers éléments architecturaux, parce que le texte laisse un certain flottement dans la liaison des espaces, qui ne sont donnés que pour eux-mêmes. Les extérieurs sont-ils placés devant, sur un flanc, derrière la maison ? Cette question est de première importance, parce que sa résolution détermine toute l'orientation de la maison. Pour répondre, il faut reprendre en considération le fait théâtral et les impératifs optiques qui s'imposent à la représentation. La reconstitution topographique du territoire théâtral doit se souvenir et retrouver le point de vue de ces observateurs discrets que sont l'auteur et le spectateur, qui lui sont préexistants. Or pour laisser voir des actions qui se déroulent simultanément à l'intérieur et à l'extérieur, je n'ai qu'un champ restreint de possibilités : je dois montrer la petite maison en coupe et faire tomber un mur. Par là même, je retrouve la logique de la régie théâtrale – la régie contenue dans l'économie du texte, et non la mise en scène – et je sais que les extérieurs (la terrasse, le bassin, le jardin) sont placés face spectateur. J'en déduis alors le positionnement de la cuisine puis l'ensemble des pièces de la maison pour que tout puisse entrer dans le cadre (dans le champ de vision).

Ce jeu de localisation par positionnement indirect (un repère suffit à déterminer toutes les autres composantes du lieu) est le même pour qui veut reconstituer la maisonnette de 8, qu'on pourrait à juste titre considérer comme un modèle spatial que Noëlle Renaude, dans une intertextualité tout à fait ludique, aurait reporté et adapté à d'autres possibilités fictionnelles : le principe circulatoire de 8 est celui de l'arpentage au sein d'un périmètre clos alors que *La Petite maison* met en scène un espace poreux et extensif. La petite maison ne représente, dans l'espace diégétique, qu'une portion territoriale bien circonscrite, un centre vers lequel convergent les divers protagonistes mais un centre qui tend à se déliter tant les locuteurs tendent à prendre la corde soit pour gagner une première zone périphérique (le tissu urbain et la nature), soit un lointain qui s'échevèle aux quatre points cardinaux (le Mexique, le Sénégal, l'Italie, la Norvège).

La cartographie apporte ici un point de vue en surplomb intéressant : le détail du trajet de chaque locuteur montre non seulement le partage et l'occupation de l'espace par chacun mais aussi à quel point le fonctionnement de la petite maison peut s'assimiler à celui d'un aimant aux polarités réversibles, qui tantôt attire les personnages ou exerce un effet répulsif en les dispersant comme de la limaille. Le résultat de ces allées et venues est au fond assez similaire au principe circulatoire de *Turcaret* ou de *La Puce à l'oreille* : un débord vers l'extérieur, des superpositions, une prise en compte de toutes les dimensions de l'espace. On

retrouve en effet comme chez Feydeau un jeu sur l'abscisse et l'ordonnée. La petite maison contient ses propres recoins inaccessibles au regard : la cave, où est stockée la caisse de Ralph (objet de divers rebondissements et prétexte de retour vers la maison) et l'étage comportant chambres et salles de bain où les locataires provisoires de Lili se retirent. Mais, à la différence de Feydeau, chez qui la dynamique comique repose sur un mouvement perpétuel des corps sur le plateau, le texte de Noëlle Renaude, du fait de sa partition en 37 séquences, induit de la discontinuité. Le saut chronologique donne à la trajectoire de chacun la forme d'une série de segments autonomes. Avec ce principe de *cut*, on quitte un personnage dans la cuisine et on le retrouve, à la maison suivante, sur le trottoir. La reconstitution topographique, avec un appareil graphique extrêmement simple (fléchages, points, blanc typographique) permet encore une fois, avec peu de moyens, de dire la fragmentation de la fiction et de faire apparaître la façon dont le conflit dramaturgique se réalise dans l'opposition de deux communautés : Hugues, Walter, Jo et Gilles (même si son cas est particulier) sont pris dans une logique de groupe quasi magnétique, la venue ou la sortie de l'un entraîne l'apparition ou la disparition des autres ; à l'inverse, en dehors de tout calque, les autres personnages font tous figures d'électrons libres (Ralph, Karl et Gilles sont dit plusieurs fois « instables ») et tendent à échapper à une organisation globale ordonnée.

Ces figures qui ne tiennent pas en place et qui ne sont bien nulle part, qui reviennent sur leurs pas et optent pour le point de fuite, qui chamboulent l'aménagement de leur intérieur et font tomber les cloisons pour améliorer la circulation se retrouvent dans d'autres textes de Noëlle Renaude. *La Petite maison* est à la croisée des chemins et répète des accidents hypertextuels : une architecture où l'on se cherche sans cesse, la disparition de Gilles (8 et *Comptes*), le cadeau apporté en double à la fête d'anniversaire de Lili (rappelant *Des tulipes*), les travaux et les cloisons qu'on abat (faisant écho à « la chute du mur » dans *Promenades* et à l'histoire de Bob, qui apparaît furtivement dans une réplique de *La Petite maison*). La répétition de ces événements signe le début des petites catastrophes (le malentendu concernant la caisse de Ralph, les hérons qui mangent les poissons du bassin, les clés perdues, les fâcheries de Karl, etc.). Un mur tombe, un autre est construit, un détail change dans l'organisation de l'espace et c'est toutes ces « vies minuscules » qui se dérèglent.

Intersections

Lesage, Feydeau, Renaude. Je n'ai bien sûr pas choisi mon chemin tout à fait au hasard. Lesage est sans doute le premier à avoir soulevé le toit des maisons pour raconter ce qui se passe à l'intérieur²⁰ et son théâtre se plaît à dépasser l'idée de vraisemblance pour opérer une coupe franche dans le réel, dans le quotidien de ses contemporains. L'espace sur lequel s'appuie la péripétie comique s'apparente à une surface de translation, qui fait glisser l'intérieur vers l'extérieur et inversement, agrandit la perspective, suppose plusieurs supports cartographiques, dit plus que ce que le plateau ne peut contenir. La tendance se retrouve chez Feydeau, chez qui l'espace comique repose sur une impossibilité d'absorption du trop-plein fictionnel et par conséquent sur une nécessaire mise à profit du hors champ, sur un espace diégétique scissipare où les personnages se divisent, où les parcours se multiplient. Du côté de Noëlle Renaude, des variations d'échelle, une oscillation entre macrocosme et microcosme,

un environnement expansif, un jeu circulatoire qui dit lui aussi l'incapacité du plateau à maintenir simultanément tous les corps en présence.

Sans confondre les univers de ces trois auteurs, la collection de cartes laisse apparaître comment chacun investit l'espace théâtral en proposant des systèmes circulatoires qui empruntent tous au même principe : un effet de saturation puis des extensions territoriales, qui permettent toujours des ramifications fictionnelles et des renversements de situation. La juxtaposition des cartes permet d'évaluer le geste d'inscription du réel (qualité et quantité des données topographiques) et de mettre en lumière quelques procédés fondamentaux de la forme comique : un quadrillage intensif du territoire, mais un cadre trop petit nécessitant un hors champ aux points de fuite multiples.

Si on la considère comme un outil prospectif et perspectif, la carte géocritique peut devenir un formidable révélateur dramaturgique et en même temps faire l'objet de nombreux exercices. Elle devient un pivot pour la comparaison, elle permet la vue synthétique ou l'observation d'épiphénomènes, elle offre, mise bout à bout avec d'autres cartes, une vision historique sur la transformation des territoires ou sur les figures du discours qui font l'espace d'un texte. Le lien entre les œuvres de Lesage, Feydeau et Renaude (une occupation intensive du plateau et un débord constant vers le hors champ) se dit aussi, de fait, dans le réemploi de codes graphiques similaires d'une carte à l'autre : vues chorématiques²¹ permettant d'observer le rapport entre le centre et la périphérie, plans d'architecture racontant l'encombrement et le striage de l'espace diégétique ou du plateau, retranscription vectorielle montrant le mouvement des personnages. Tous ces éléments, mis en regard, signalent une permanence, une stratégie spatiale commune pour cheville la fable autour du réel. L'éloquence de la cartographie théâtrale est sans doute là : en passant à un autre système de signes et donc à une autre modalité de représentation, elle donne à voir en grand angle, dans une grammaire simple et vive, la correspondance transhistorique de certains paradigmes mais aussi, de façon plus particulière, la cinétique autour de laquelle chacun organise la fiction et joue avec l'espace conventionnel du plateau.

¹ Franco Moretti, *Graphes, cartes et arbres. Modèles abstraits pour une autre histoire de la littérature*, Les Prairies ordinaires, 2008, p. 88-89.

² C'est-à-dire une « corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu'elle a été assimilée par la littérature », Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, cité par Bertrand Westphal dans *La Géocritique*, Éditions de Minuit, 2007, p. 48.

³ Pour ne citer qu'un événement important, on peut rappeler que c'est seulement au XVIII^e que les cartographes français (et en particulier la famille Cassini) utiliseront la triangulation pour dresser la première grande carte détaillée et aux proportions justes de l'Hexagone.

⁴ La comédie espagnole en effet ne répond pas à la partition française bien tranchée entre comédie et tragédie et le terme même « comedia » s'applique sans distinction à toutes sortes de formes dramatiques. Cf. Louis de Viel-Castel, *Essai sur le théâtre espagnol*, 2 vol., G. Charpentier, 1882.

⁵ Roland Barthes, « L'effet de réel », in *Œuvres complètes*, vol. III, Éditions du Seuil, 2002, p. 25-26.

⁶ Note de Nathalie Rizzoni dans l'édition de *Turcaret, précédé de Crispin rival de son maître*, Le Livre de Poche, 1999, p. 27.

⁷ Je n'ai pas encore réussi, à ce jour, à trouver un registre de commerce précisant l'emplacement de ces établissements.

⁸ Dautel est notamment identifié par Henry René d'Allemagne dans *Les Accessoires du costume et du mobilier*, première partie « Les marchands merciers », tome 1, Paris, chez Schemit, 1928. Nathalie Rizzoni, dans l'édition de *Turcaret* au Livre de Poche, op. cit., note à propos de Dautel : « Le plus fameux marchand, vendeur, troqueur de "curiosités" (choses rares et précieuses) et de bijouterie à Paris » (p. 128).

⁹ *Turcaret*, op. cit., p. 137, 146 et 165.

¹⁰ Voir par exemple l'étude de Maria Myszkowska, « Poétique et dramaturgie. Les didascalies de personnage. Exemple du théâtre de Georges Feydeau », *Pratiques*, CRESEF, n° 119-120, déc. 2003.

¹¹ Georges Feydeau, *La Puce à l'oreille*, Librairie théâtrale, 1910, p. 248.

¹² Michel Foucault, « Des espaces autres » (Conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), *Fric-tions*, n° 9, p. 23 et sq.

¹³ Georges Feydeau, *La Puce à l'oreille*, op. cit., p. 266.

¹⁴ Jacques Scherer, *Dramaturgie de Beaumarchais*, Nizet, 1999, p. 172-181.

¹⁵ Gilles Deleuze et Félix Guattari, « 14. 1440 - Le lisse et le strié », in *Capitalisme et schizophrénie (vol. 2) : Mille plateaux*, éd. de Minuit, coll. « Critique », 1980, p. 597.

¹⁶ Créé en mars 2012 par Robert Cantarella sur la scène nationale de Louviers-Évreux. Je n'ai pas vu le spectacle.

¹⁷ Jean Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau : la transparence et l'obstacle*, Gallimard, coll. « Tel », 1976.

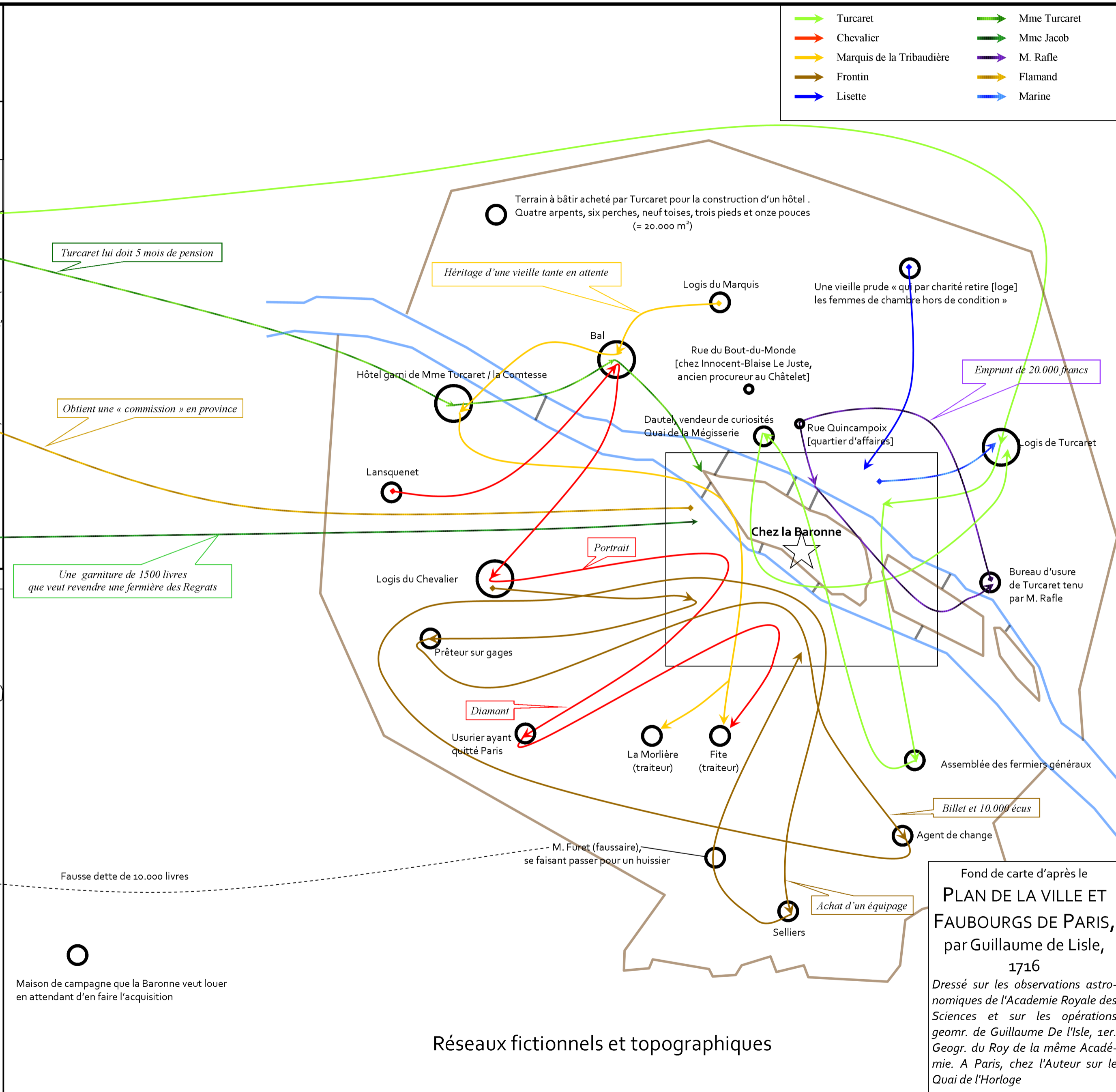
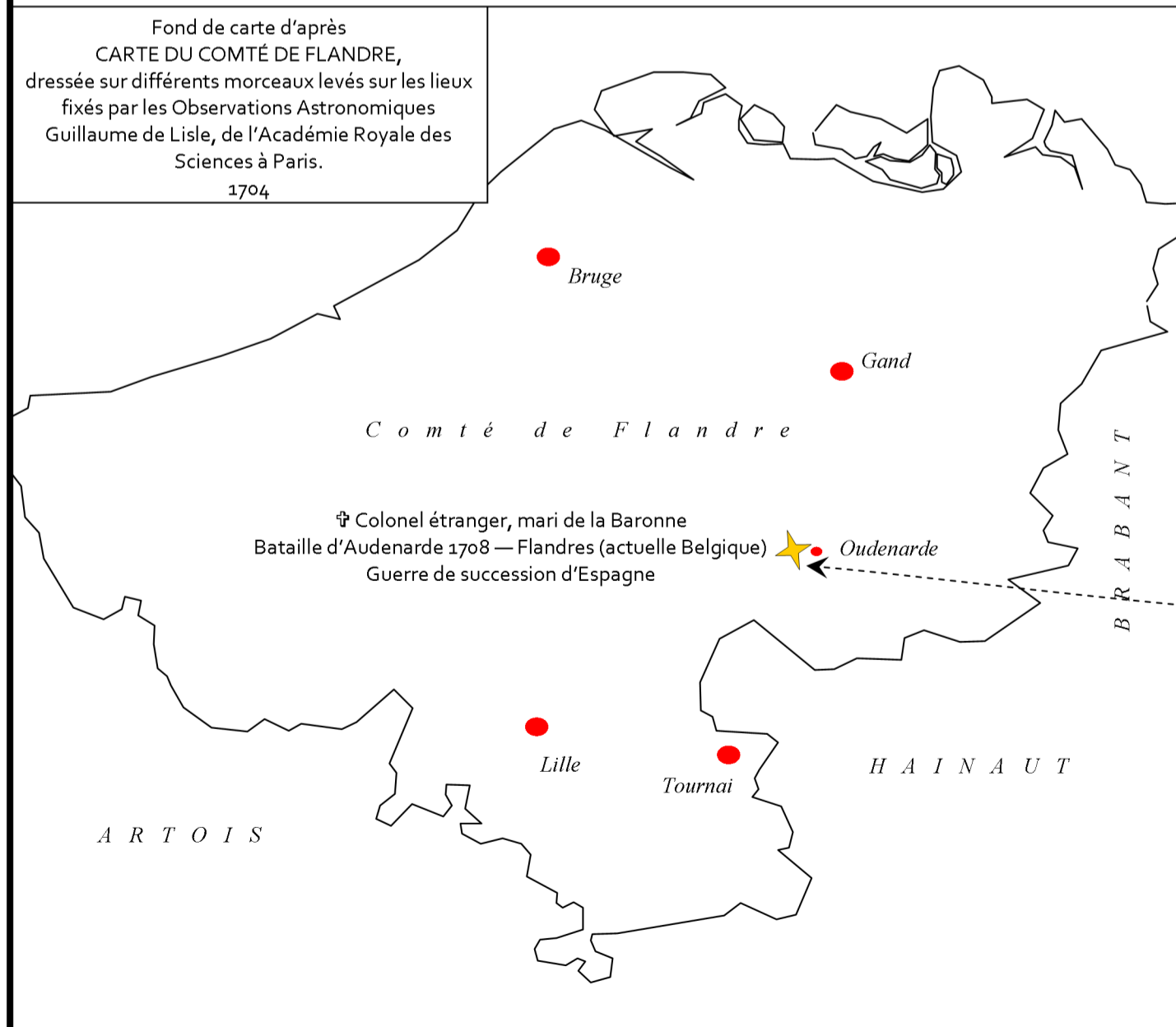
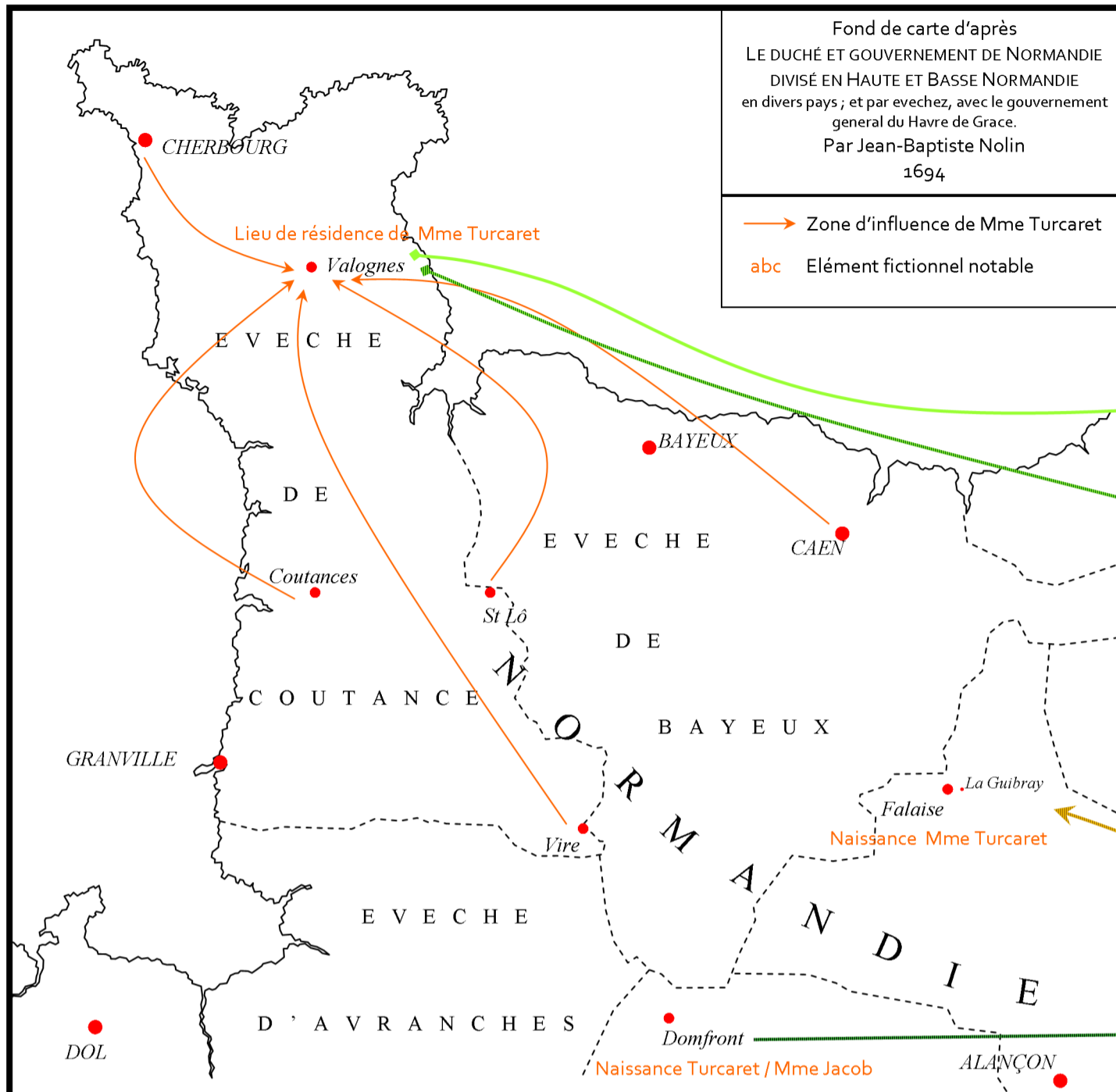
¹⁸ Noëlle Renaude, *La Petite maison*, Théâtrales, 2012, p. 9, 11, 37 et 79.

¹⁹ Roland Barthes, *L'Empire des signes*, in *Œuvres complètes*, vol. III, op. cit., pp. 376-381.

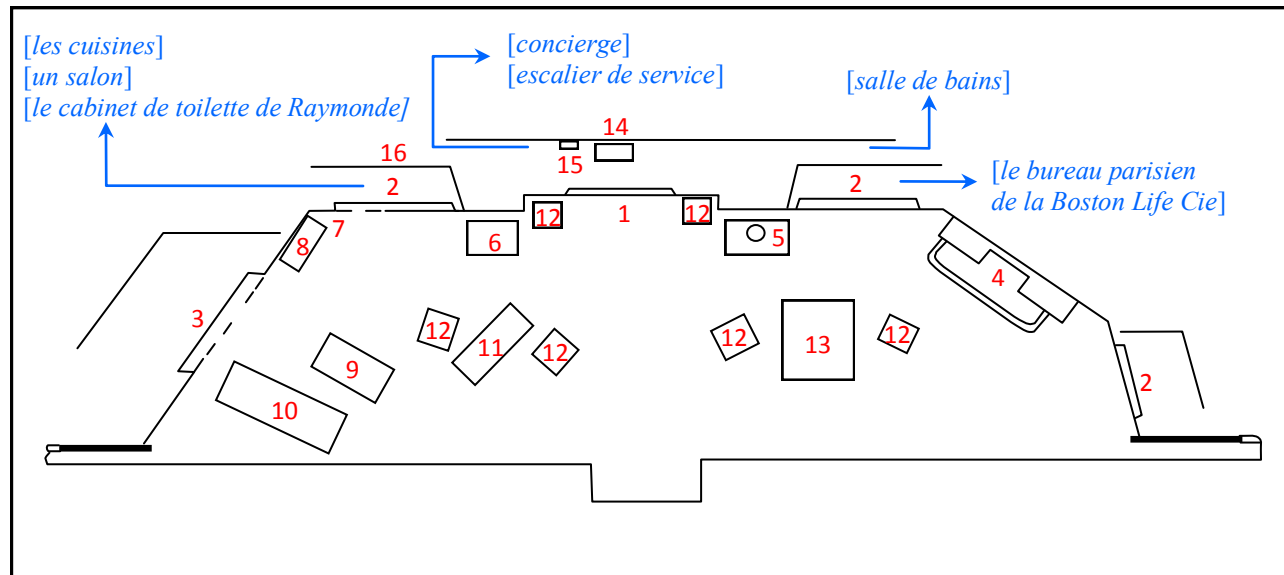
²⁰ « Je prétends vous montrer tout ce qui se passe dans Madrid ; et comme je veux débiter par ce quartier-ci, je ne pouvois choisir un endroit plus propre à l'exécution de mon dessein. Je vais, par mon pouvoir diabolique, enlever les toits des maisons ; et, malgré les ténèbres de la nuit, le dedans va se découvrir à vos yeux. A ces mots, il ne fit simplement qu'étendre le bras droit, et aussitôt tous les toits disparurent. Alors l'écolier vit, comme en plein midi, l'intérieur des maisons, de même dit Luis Velez de Guevera qu'on voit le dedans d'un pâté dont on vient d'ôter la croûte » (Lesage, *Le Diable boiteux*, chapitre 3, à Paris chez C. C. Le Tellier, à Boulogne chez Leroy-Berger, 1819, p. 20-21).

²¹ Le chorème (concept initié par Roger Brunet) vise à une schématisation de l'espace, en vue de saisir des phénomènes.

TURCARET (1707-08)

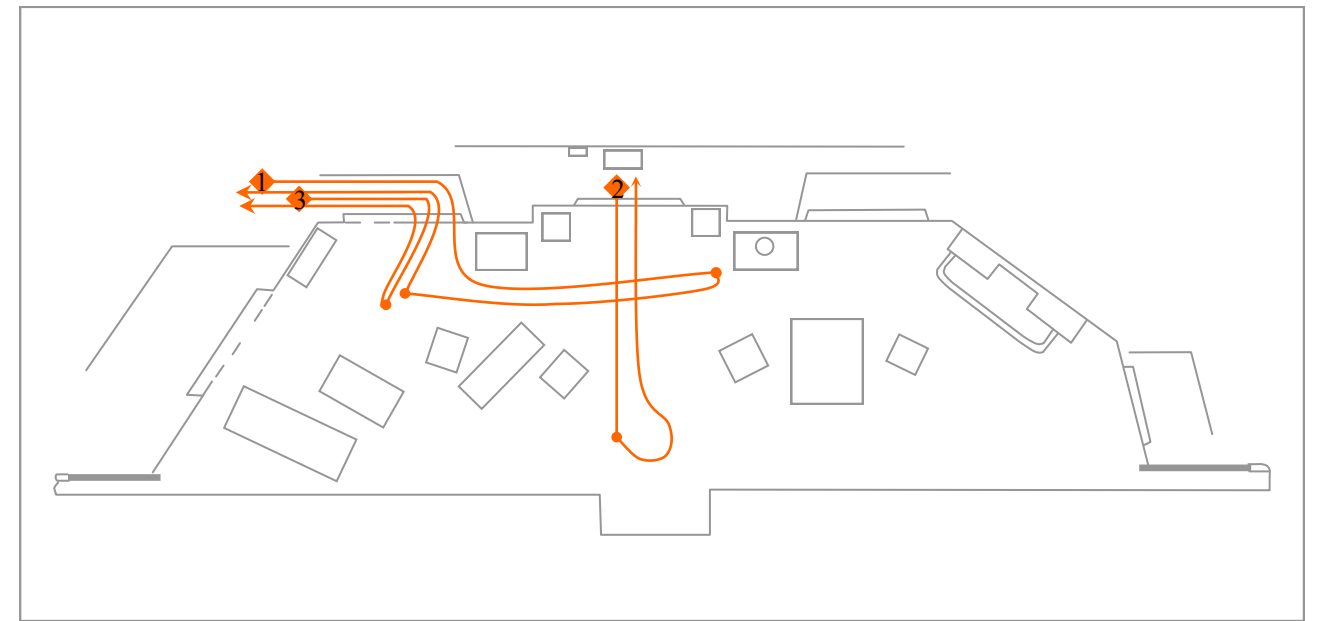


Feydeau, *La Puce à l'oreille*. Plantation des premier et troisième actes.

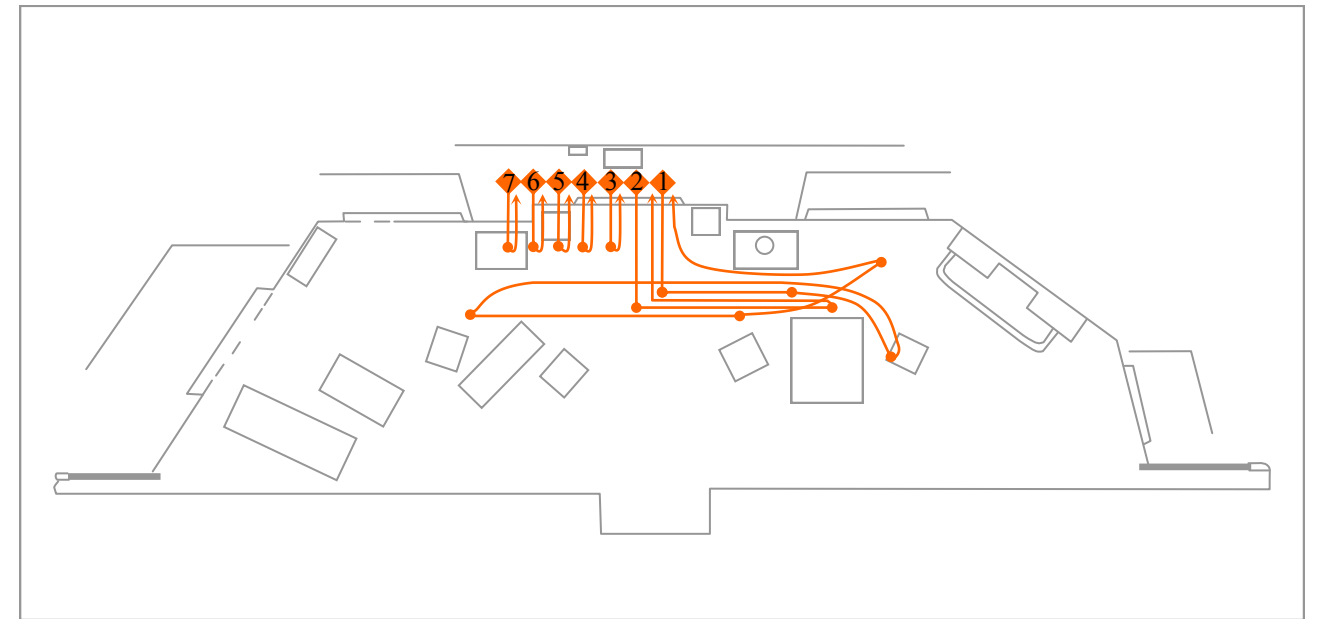


Feydeau, *La Puce à l'oreille*. Plantation des premier et troisième actes
[salon des Chandebise, 95 bd Malesherbes, à Paris].
 D'après les croquis de l'édition de 1910, Librairie théâtrale, Paris,
 contenant « la mise en scène complète et conforme à la représentation ».

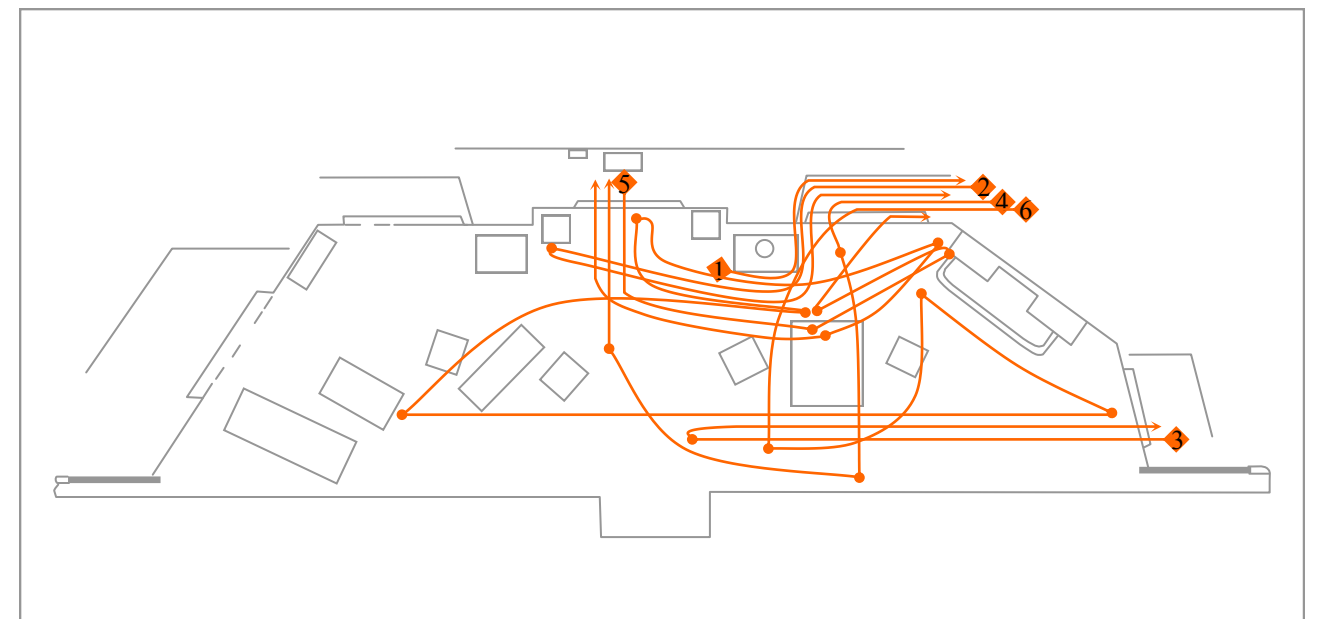
- | | |
|---------------------------------|--|
| 1 - Grande baie et porte double | 9 - Papeterie anglaise sur pieds en X |
| 2 - Porte | 10 - Petit canapé au dossier ajouré |
| 3 - Fenêtre | 11 - Petite table fantaisie |
| 4 - Cheminée | 12 - Chaise |
| 5 - Chiffonnier | 13 - Grande table |
| 6 - Meuble d'appui | 14 - Banquette d'antichambre |
| 7 - Meuble à trois tiroirs | 15 - Téléphone |
| 8 - Banquette sans dossier | 16 - Porte d'entrée du grand escalier (hors champ) |



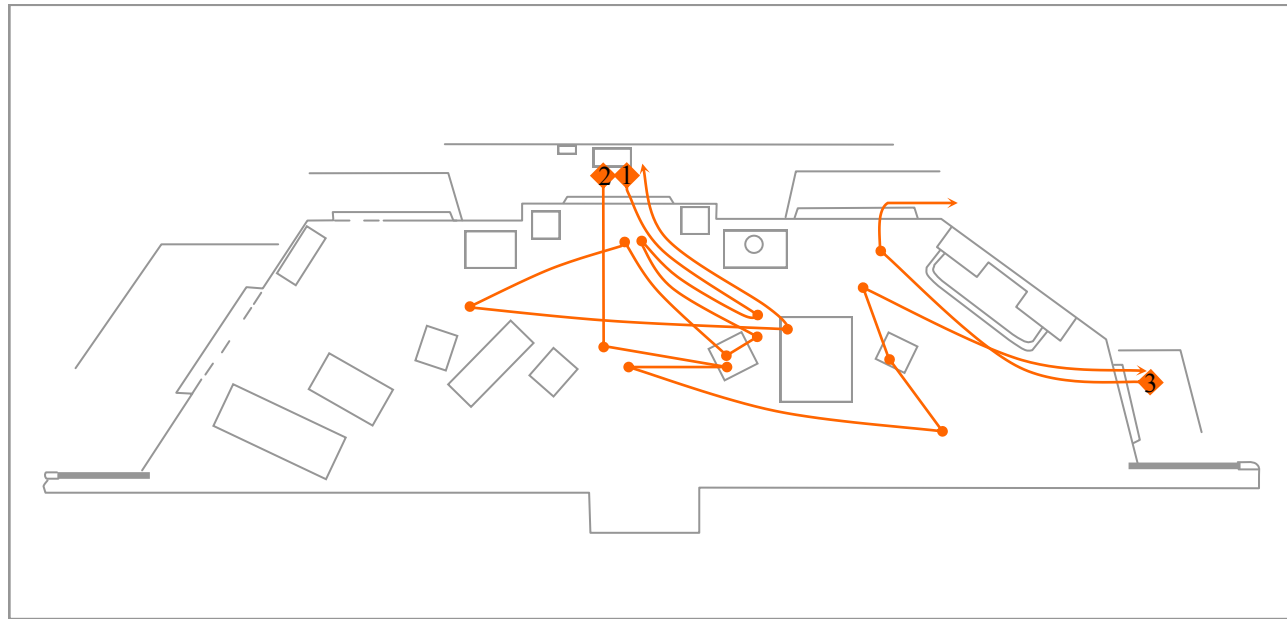
ACTE I— trajet d'Antoinette



ACTE I— trajet d'Etienne



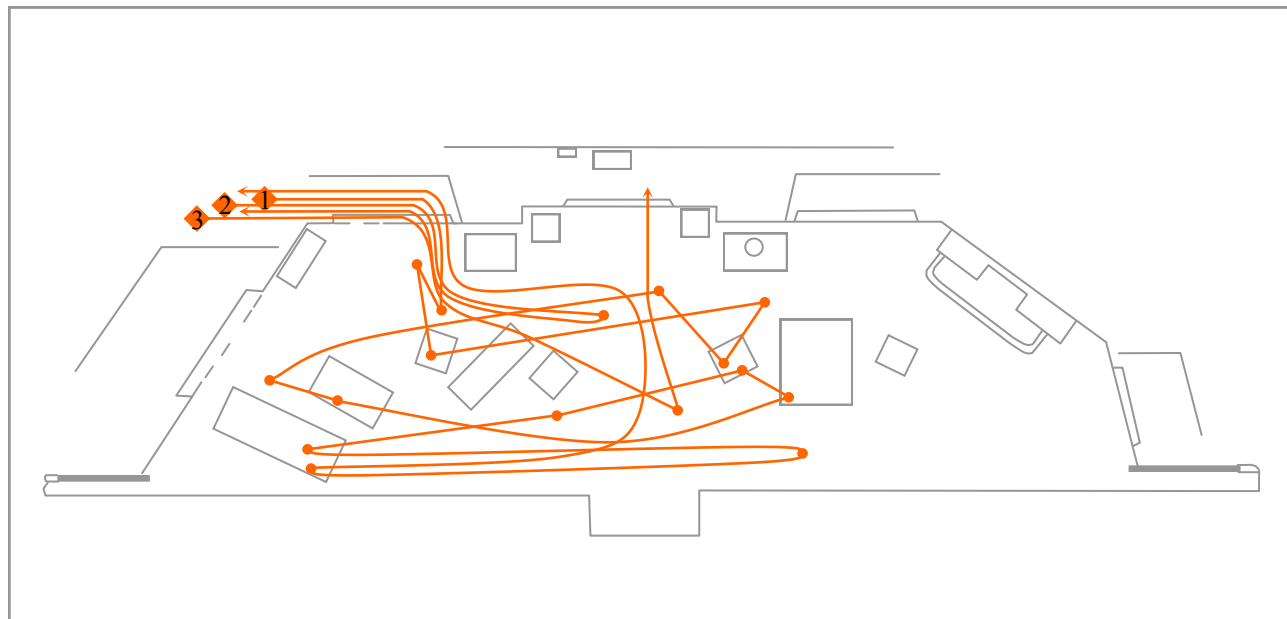
ACTE I— trajet de Camille



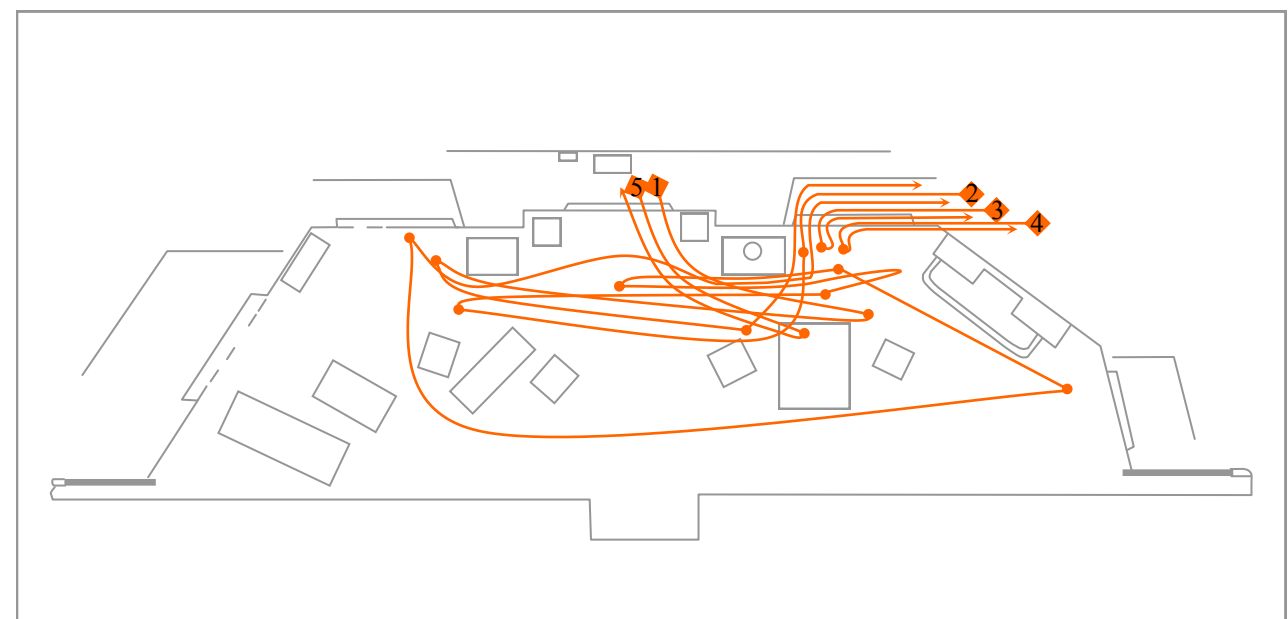
ACTE I— trajet de Finache



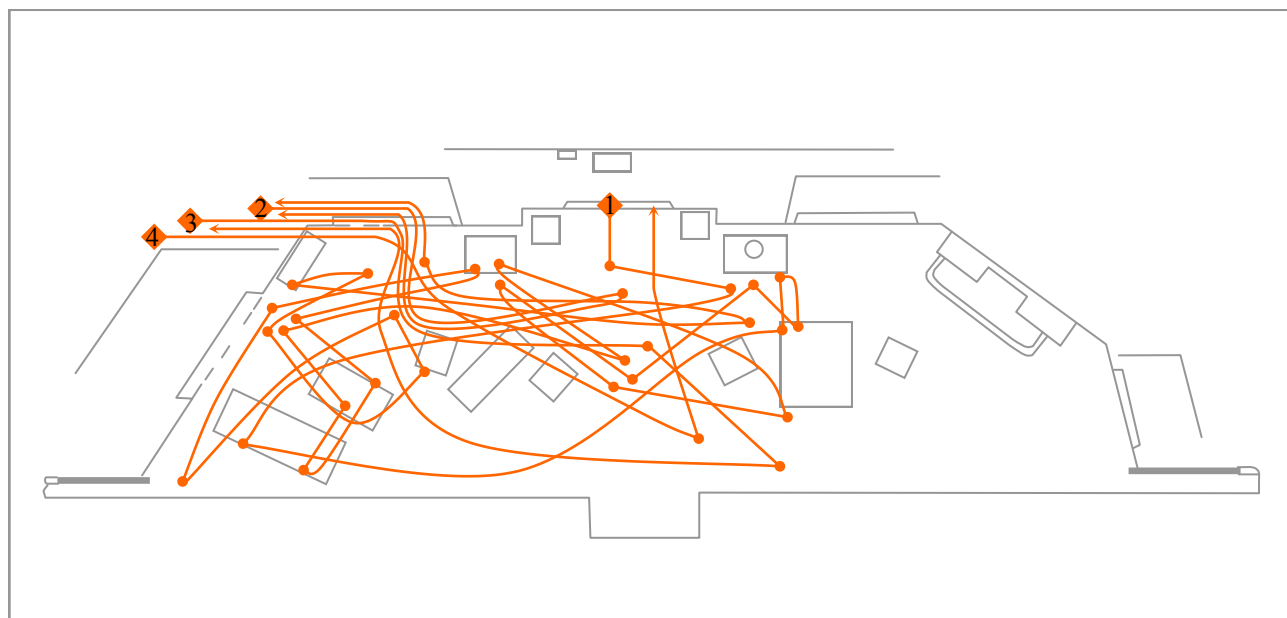
ACTE I— trajet de Chandebise



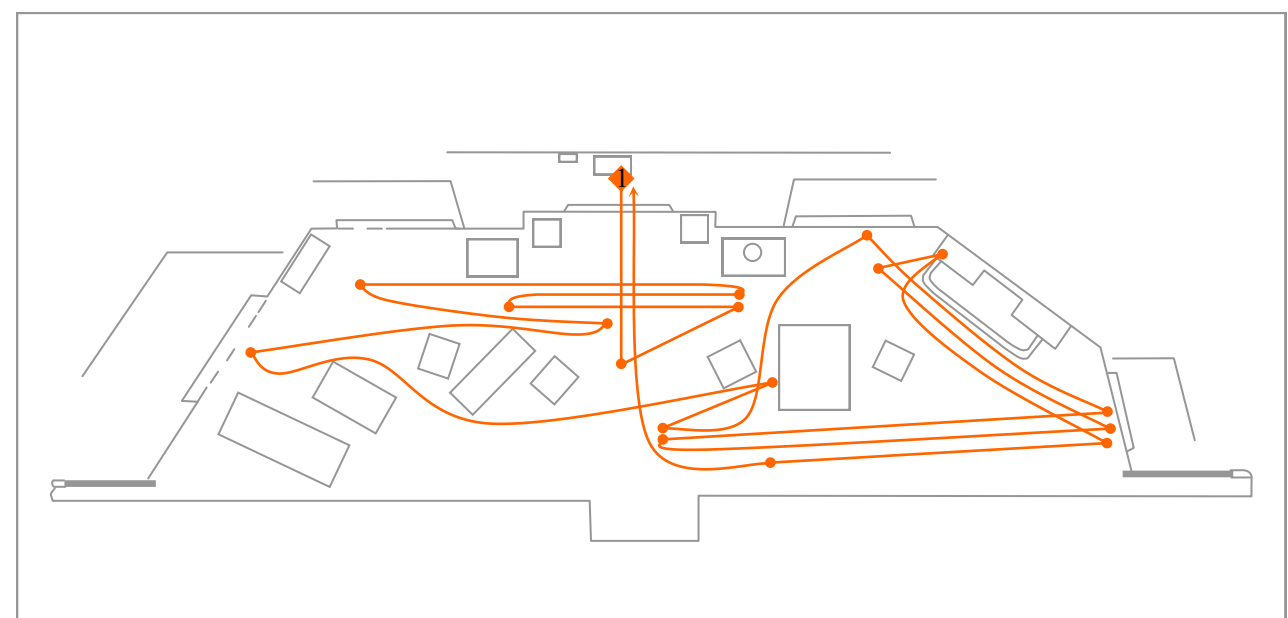
ACTE I— trajet de Lucienne



ACTE I— trajet de Tournel

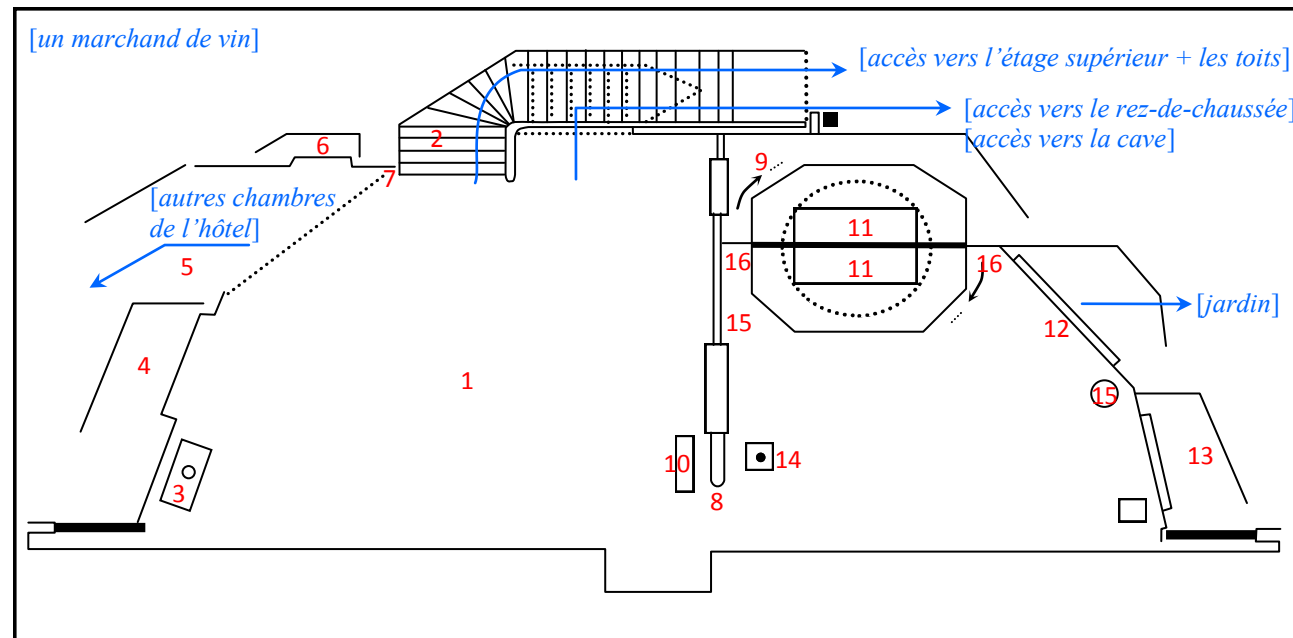


ACTE I— trajet de Raymonde



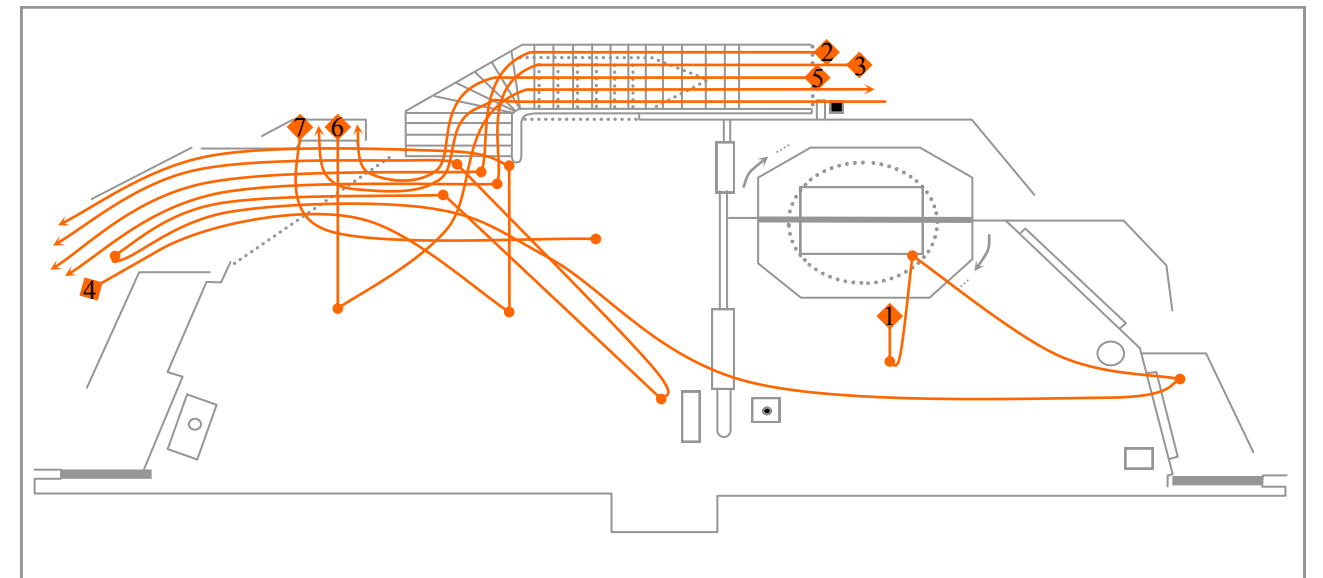
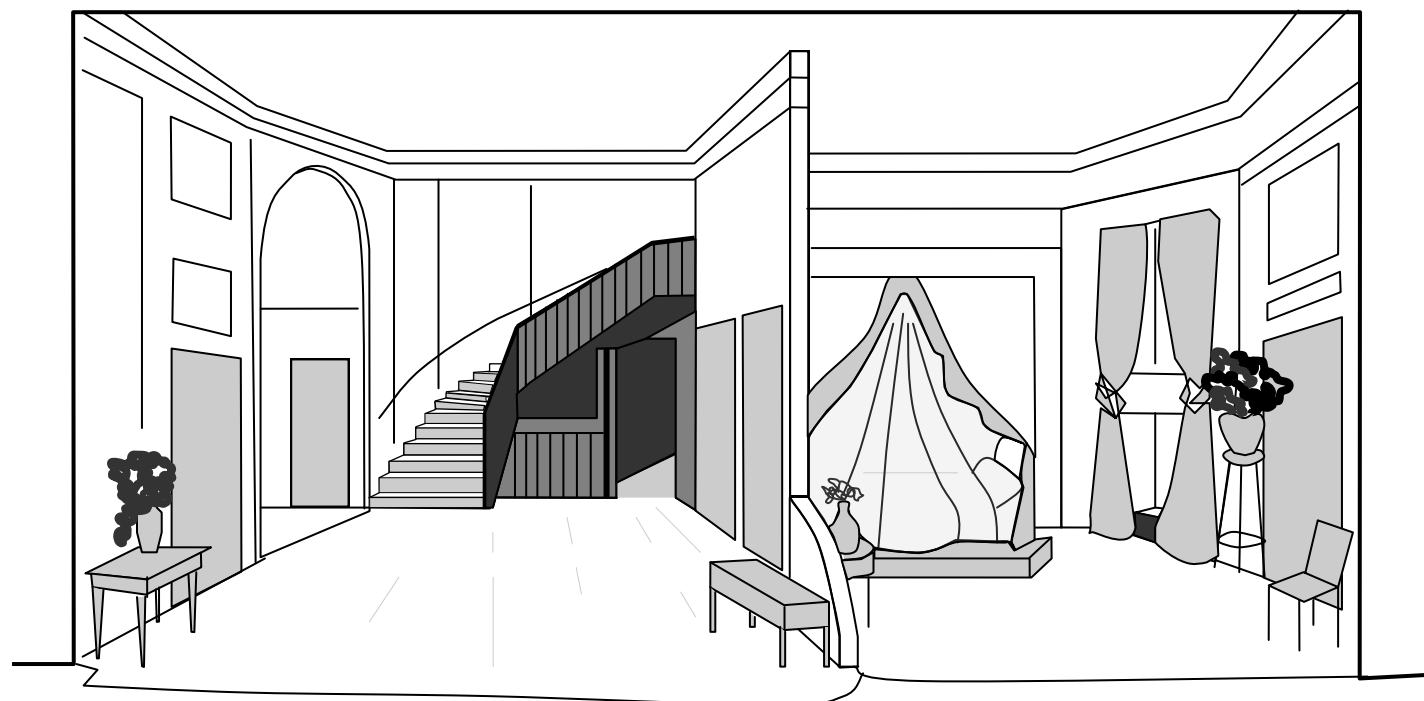
ACTE I— trajet de Homénidès de Histangua

Feydeau, *La Puce à l'oreille*. Plantation du deuxième acte.

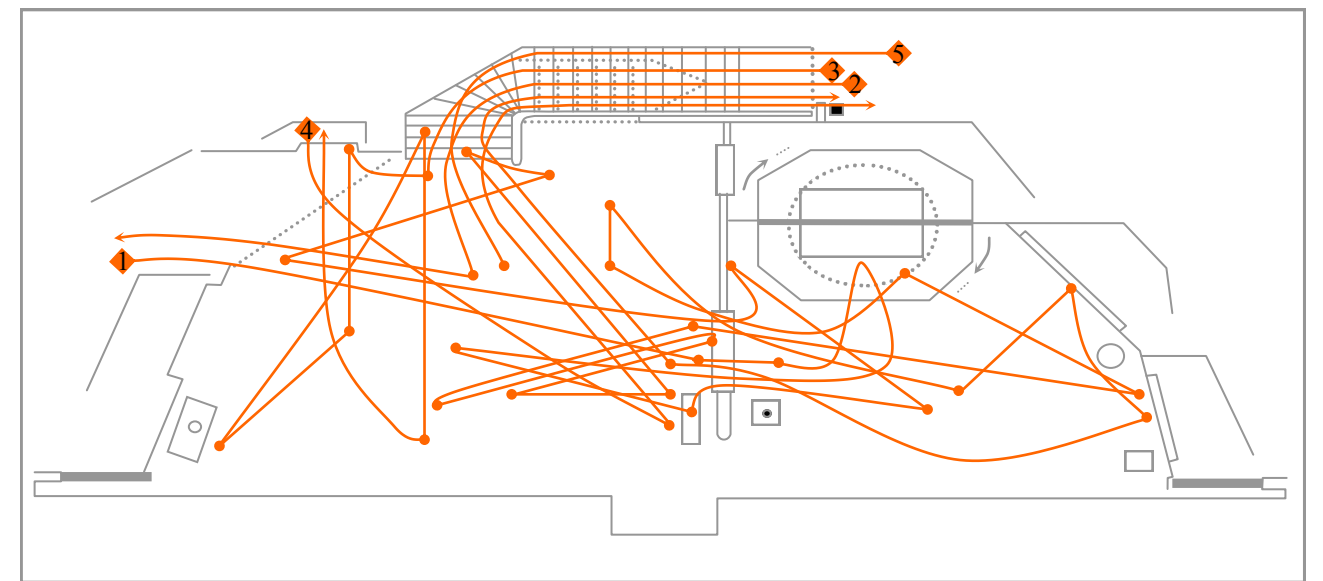


Feydeau, *La Puce à l'oreille*. Plantation du deuxième acte.
[Montretout, premier étage de l'Hôtel du Minet-Galant]
 D'après les croquis de l'édition de 1910, Librairie théâtrale, Paris,
 contenant « la mise en scène complète et conforme à la représentation ».

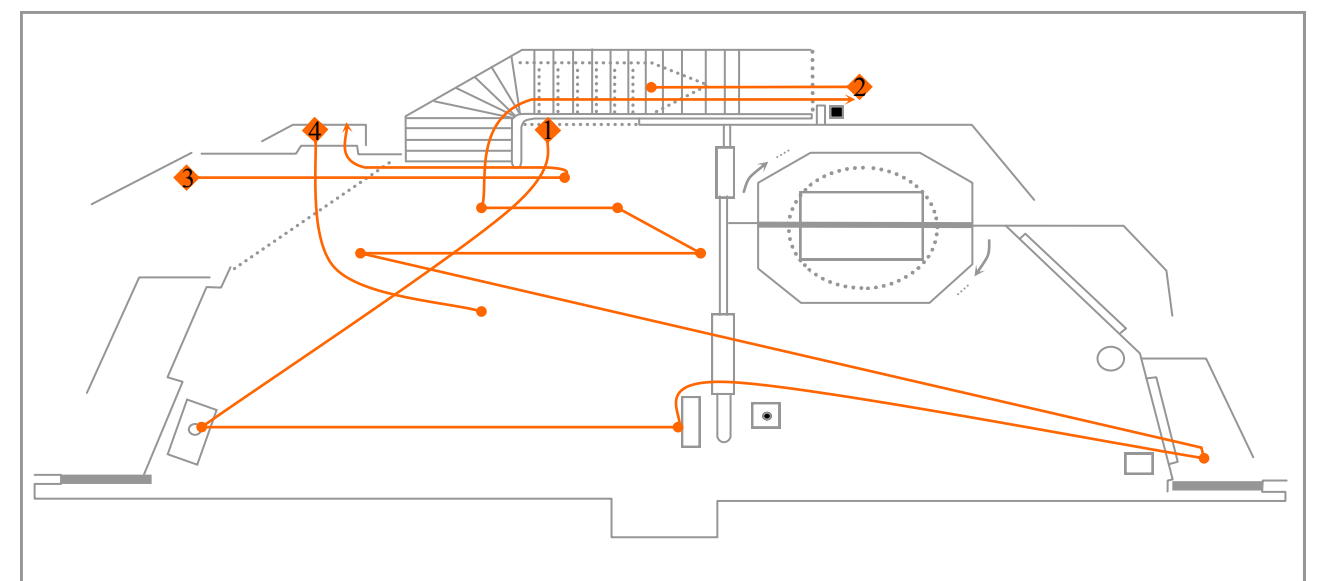
- | | |
|--|------------------------------------|
| 1 - Un grand hall | 9 - Chambre de Baptistin |
| 2 - Escalier | 10 - Banquette |
| 3 - Console et patère (livrée de Poche) | 11 - Lit à baldaquin sur tournette |
| 4 - Chambre de Rugby | 12 - Fenêtre |
| 5 - Couloir | 13 - Cabinet de toilette |
| 6 - Chambres | 14 - Petite table |
| 7 - Tableau de sonneries électriques | 15 - Chaises |
| 8 - Cloison se terminant par un col de cygne | 16 - Sonnettes électriques |



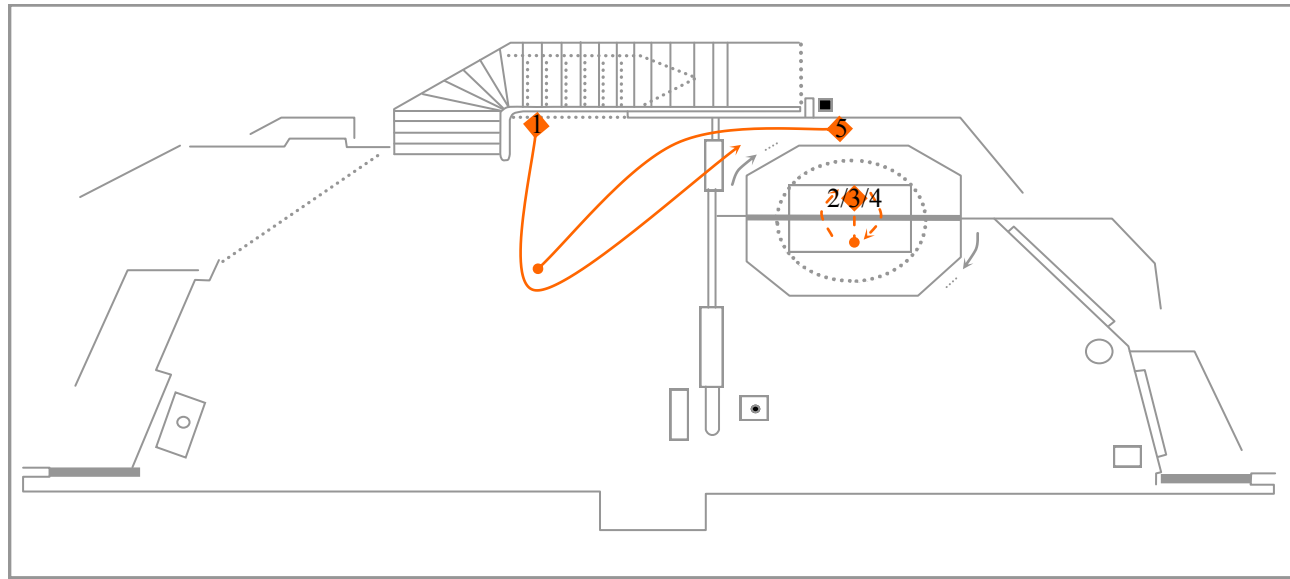
Acte II — Trajet d'Eugénie



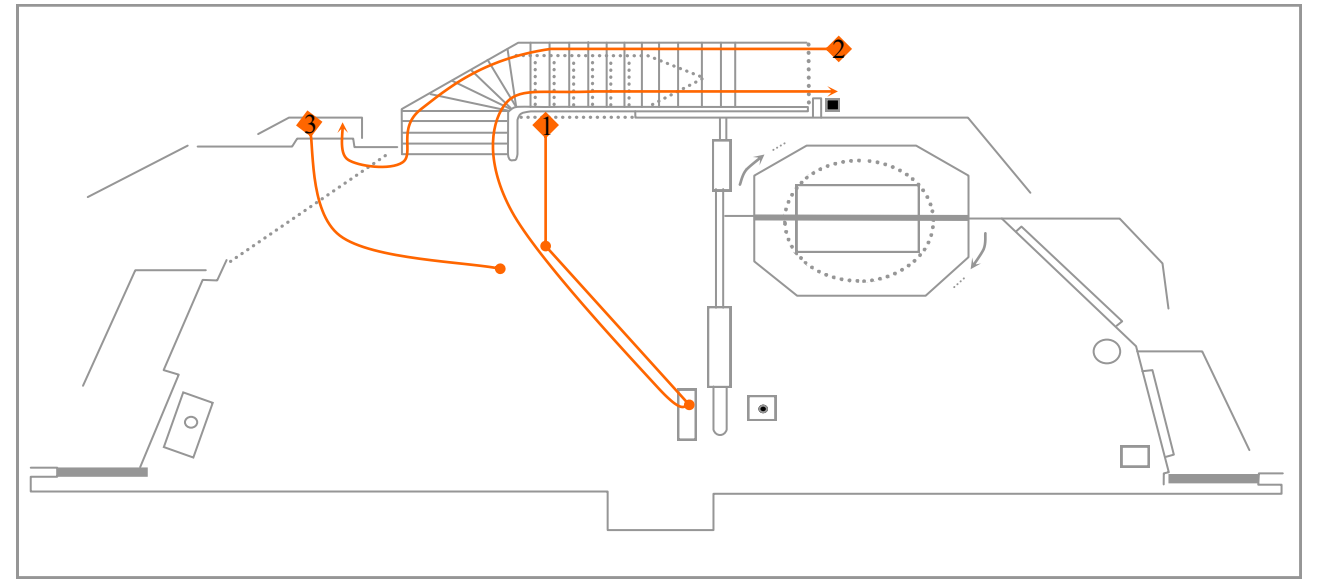
Acte II — Trajet de Ferrailon



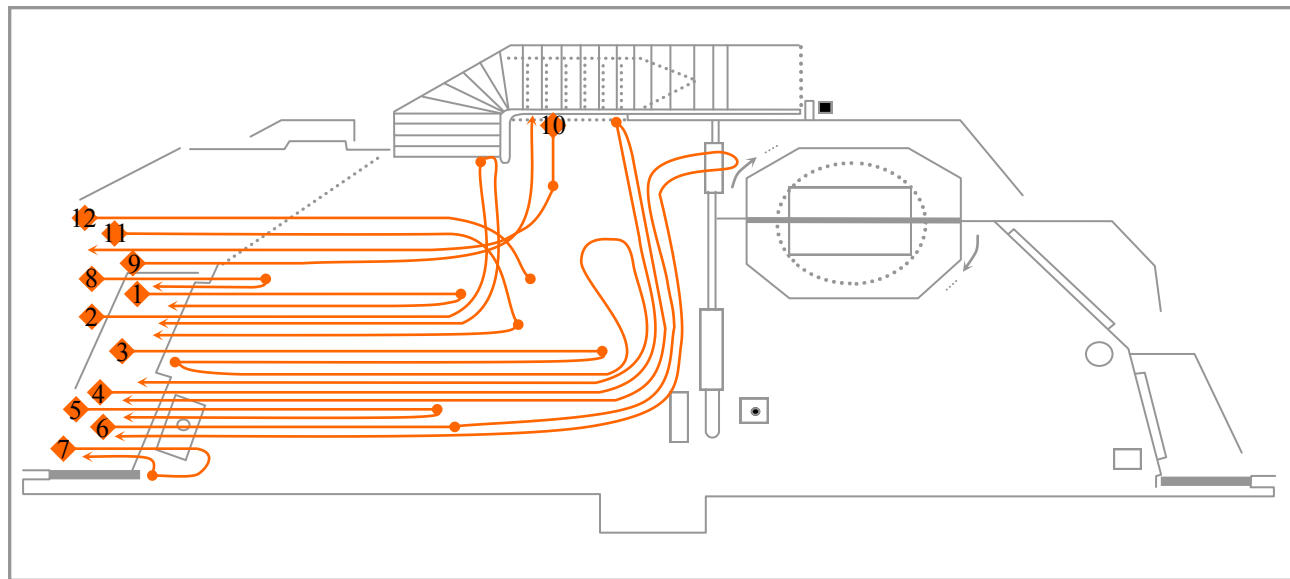
Acte II — Trajet d'Olympe



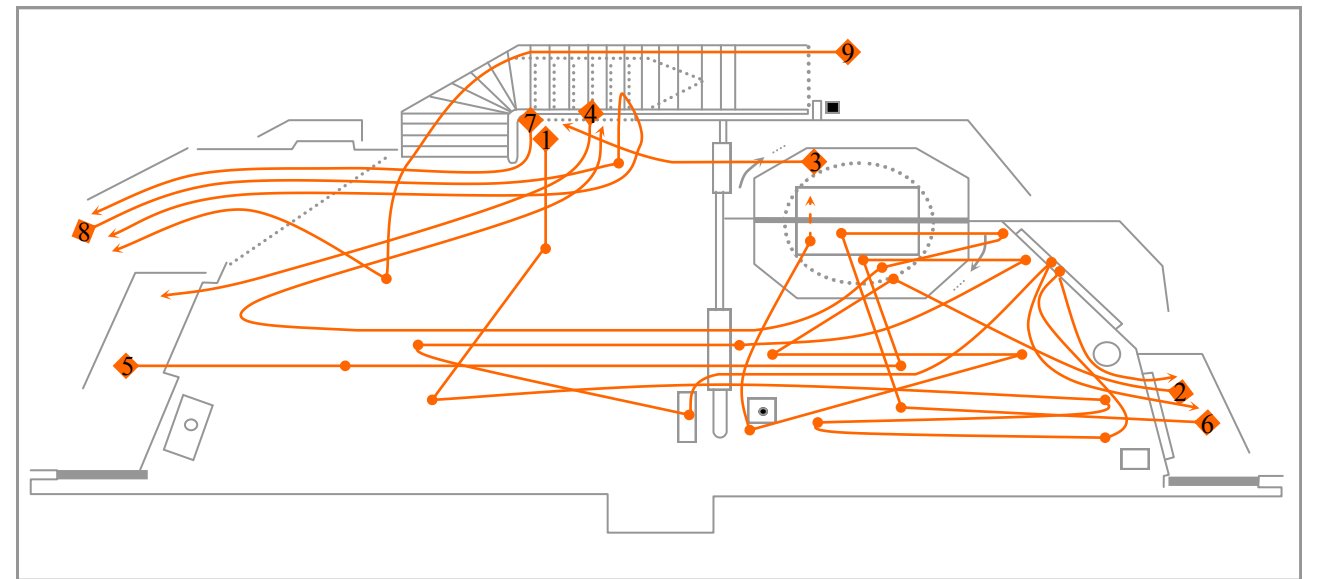
Acte II — Trajet de Baptistin



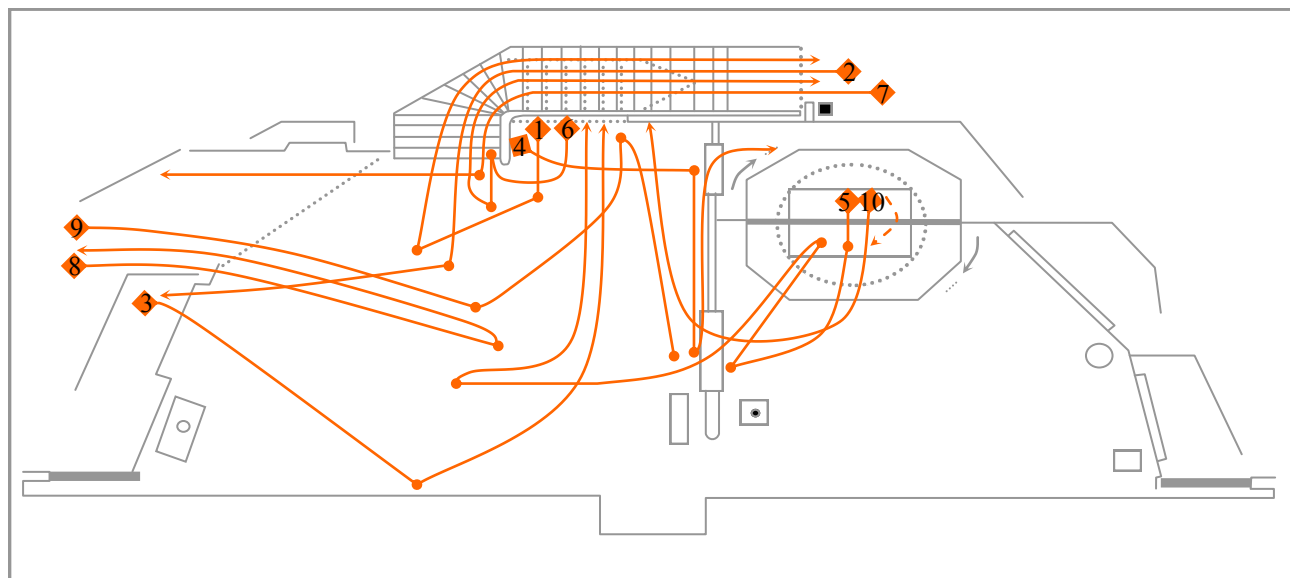
Acte II — Trajet de Finache



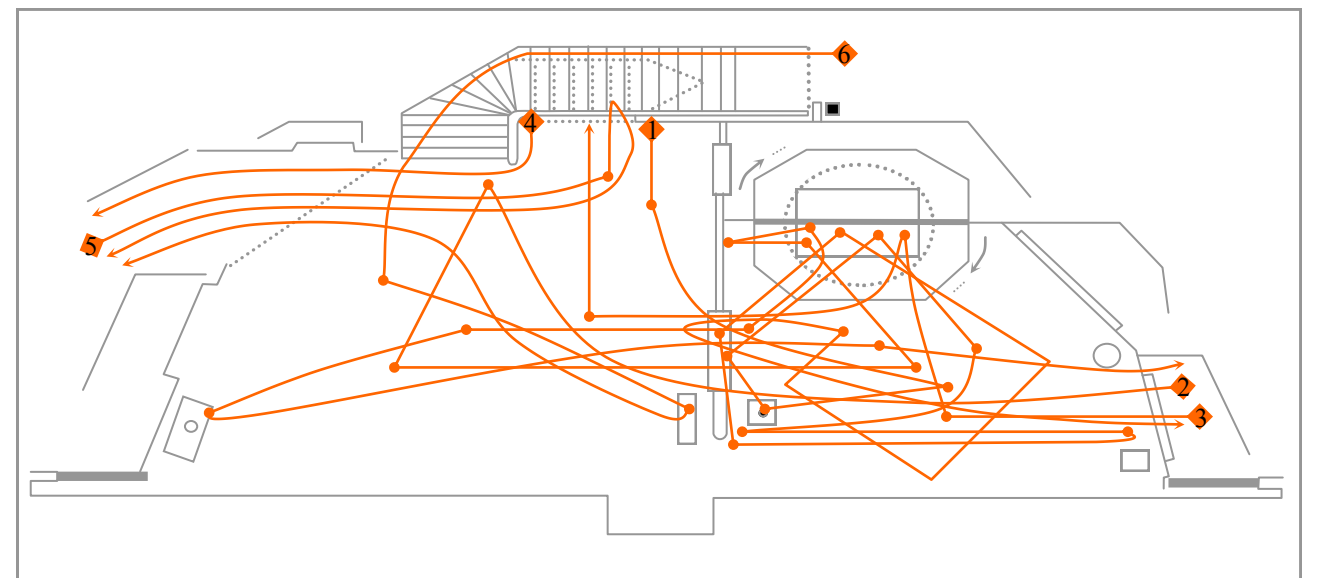
Acte II — Trajet de Rugby



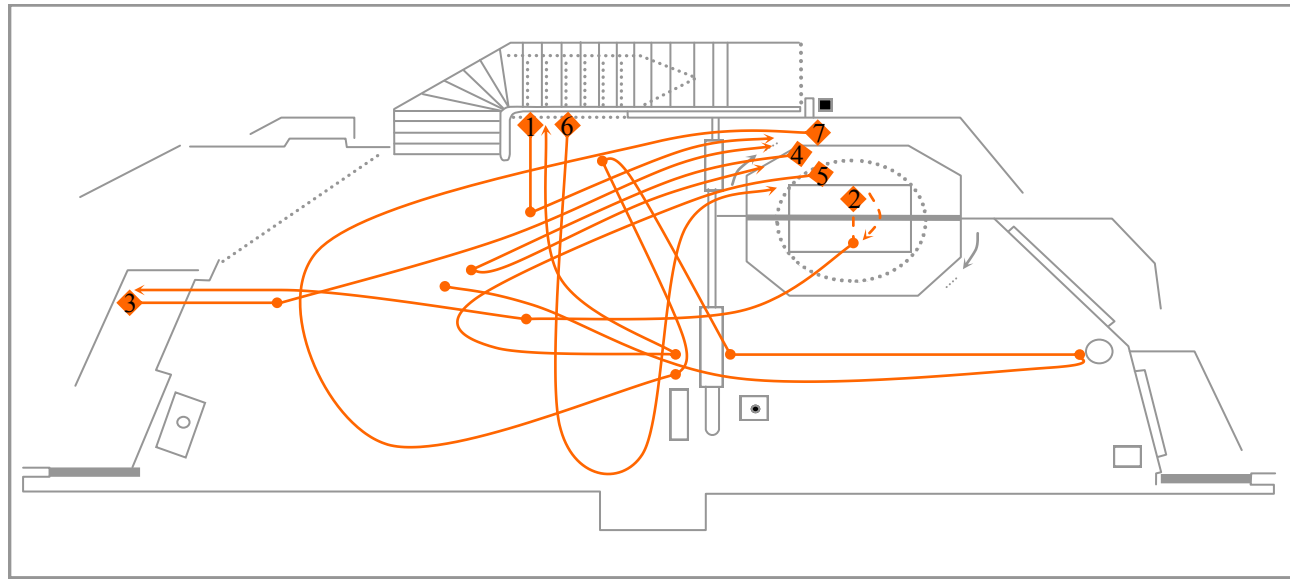
Acte II — Trajet de Raymonde



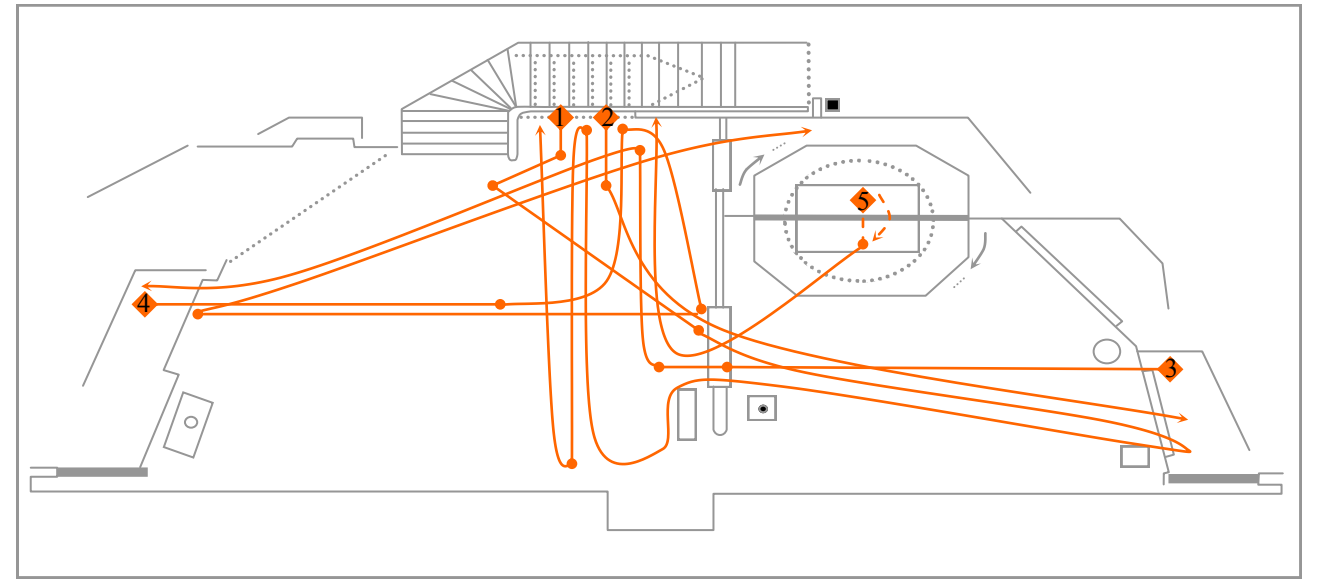
Trajet de Poche



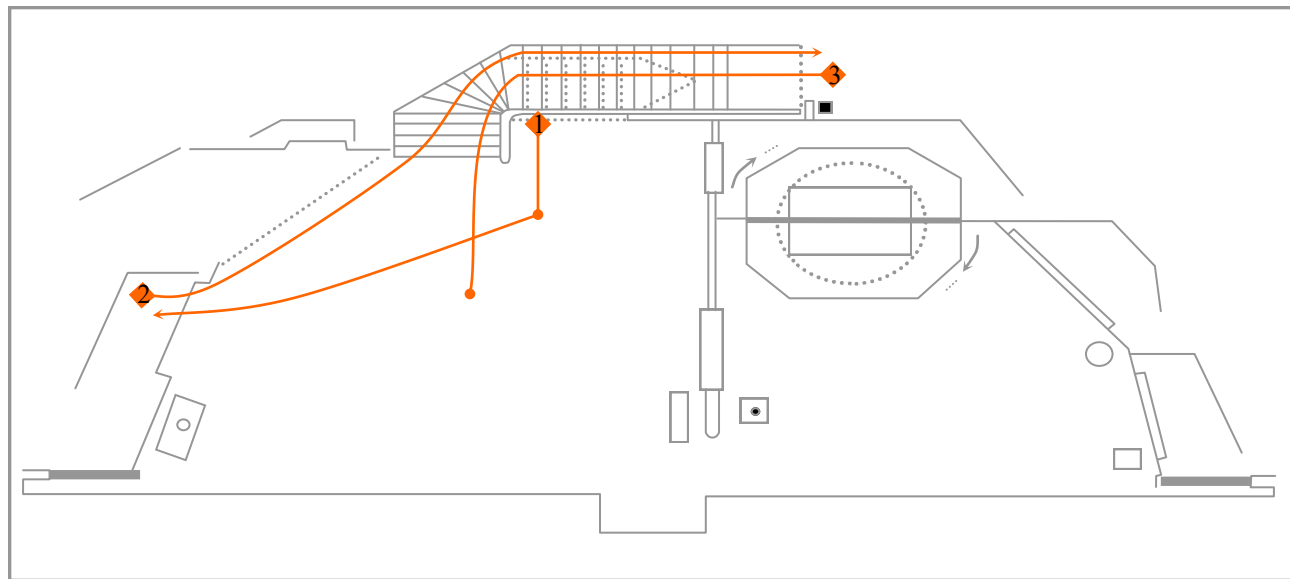
Acte II — Trajet de Tournel



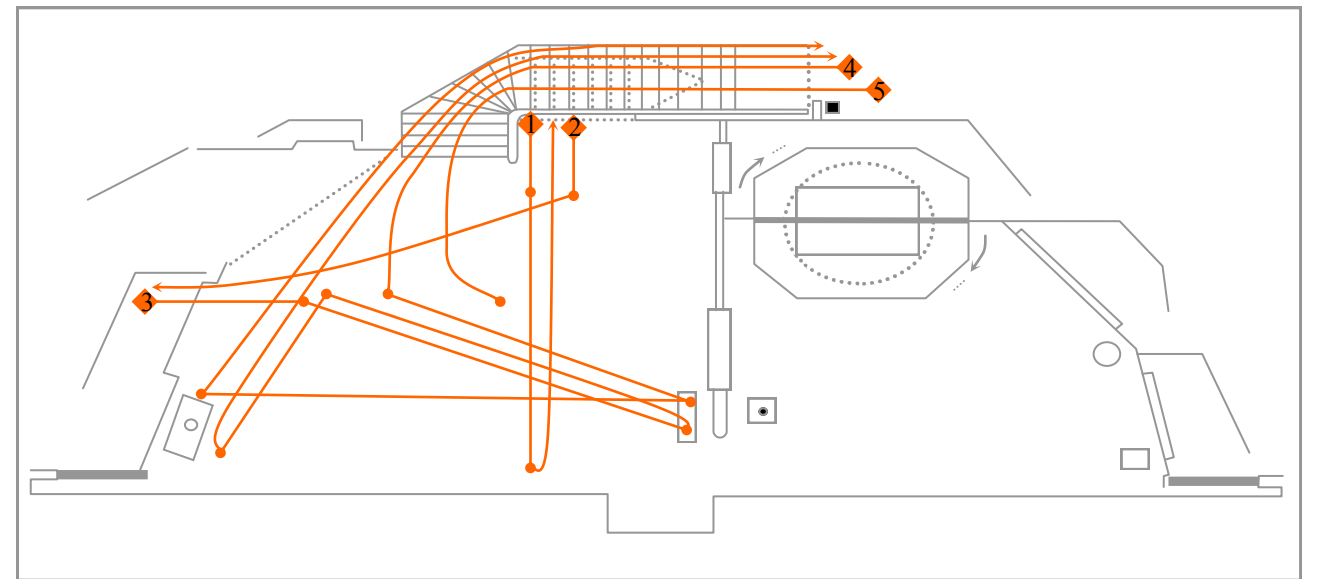
Acte II — Trajet de Camille



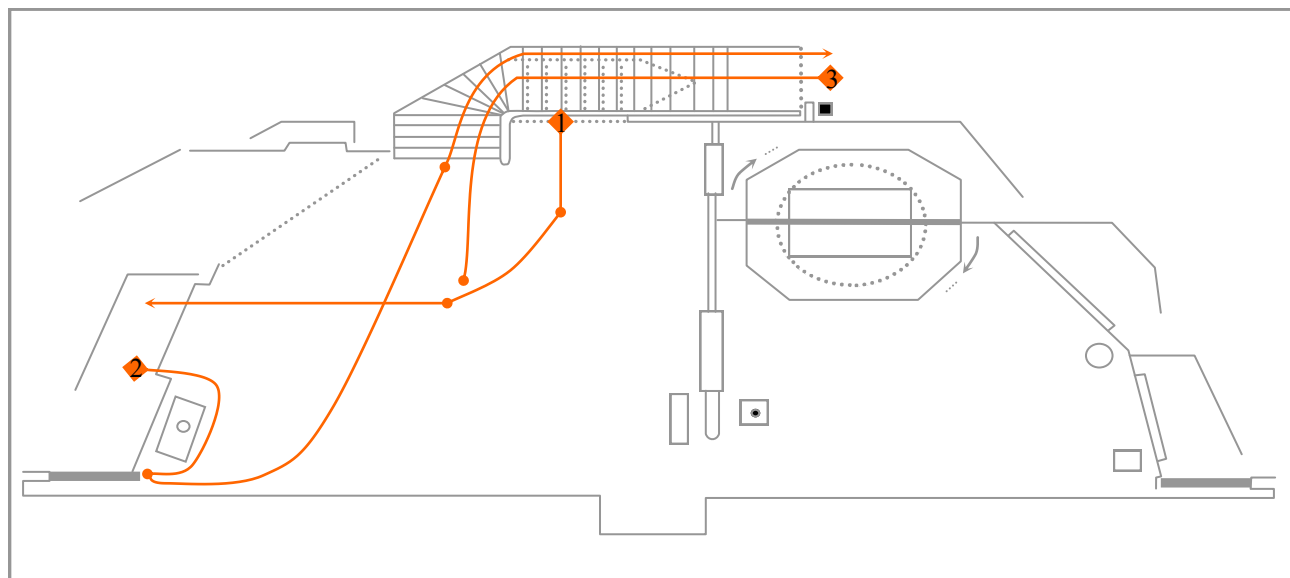
Acte II — Trajet de Lucienne



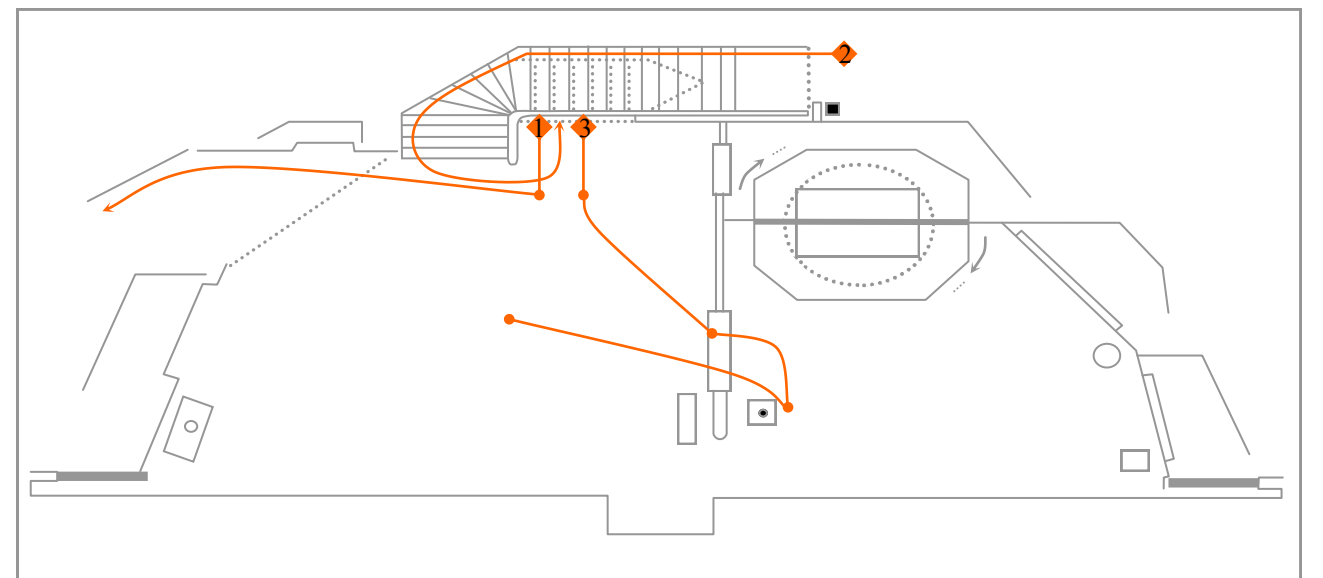
Acte II — Trajet d'Antoinette



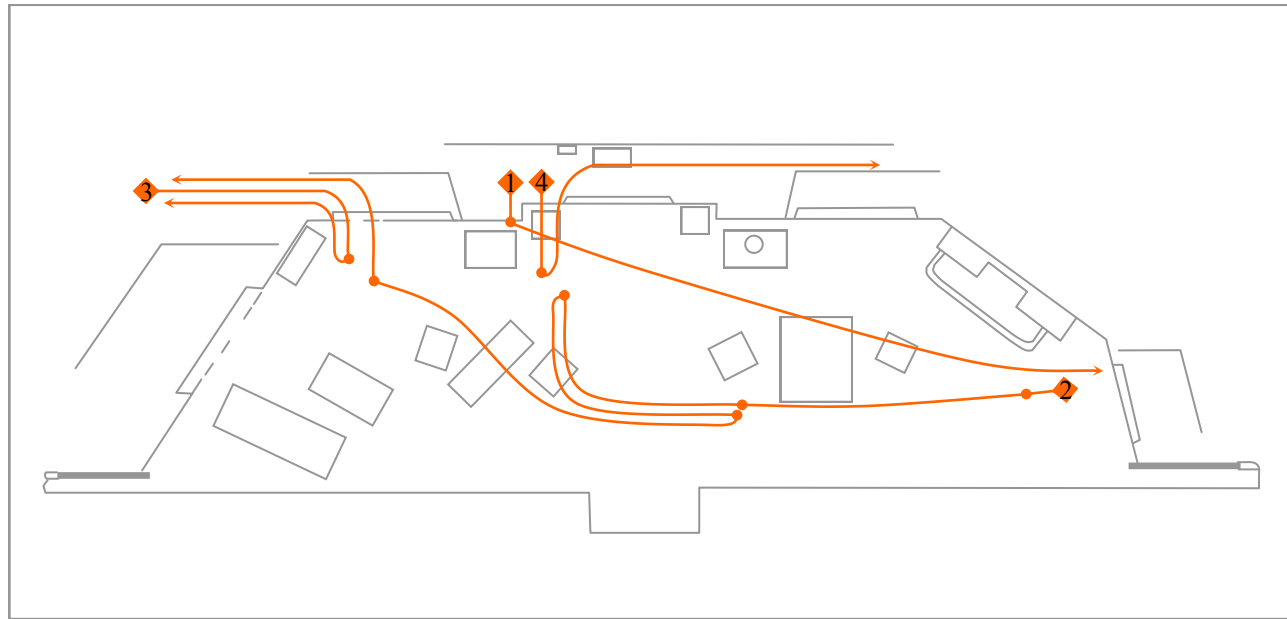
Acte II — Trajet de Chandebise



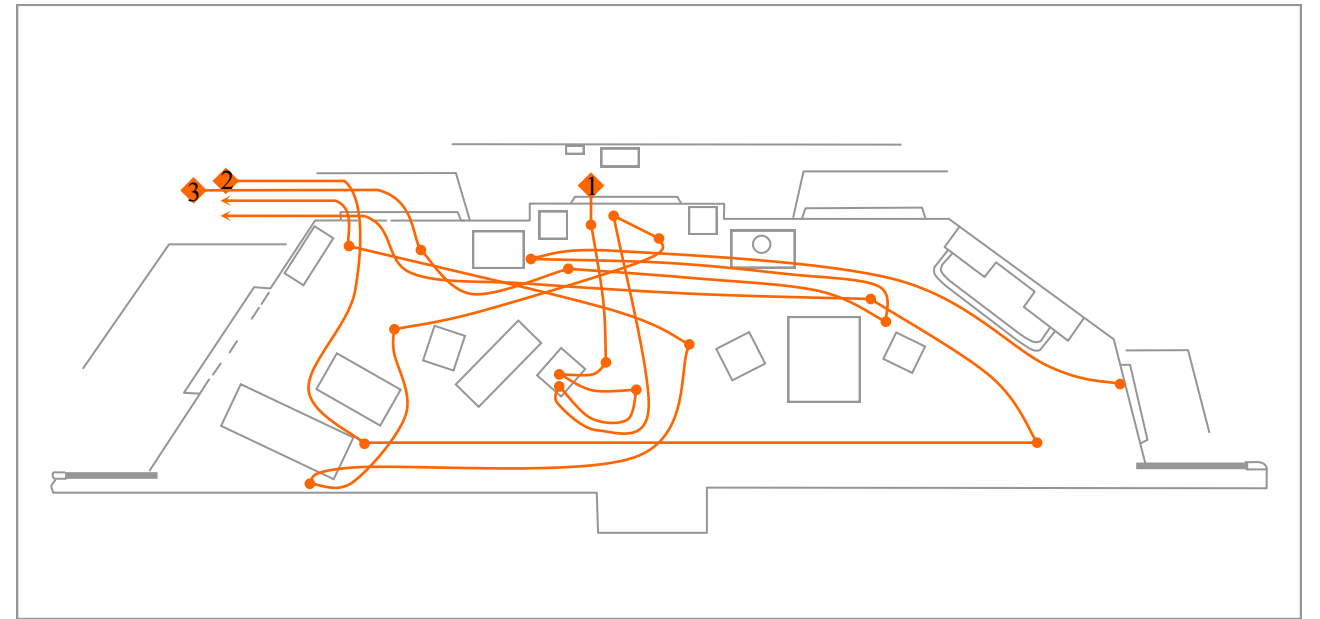
Acte II — Trajet d'Etienne



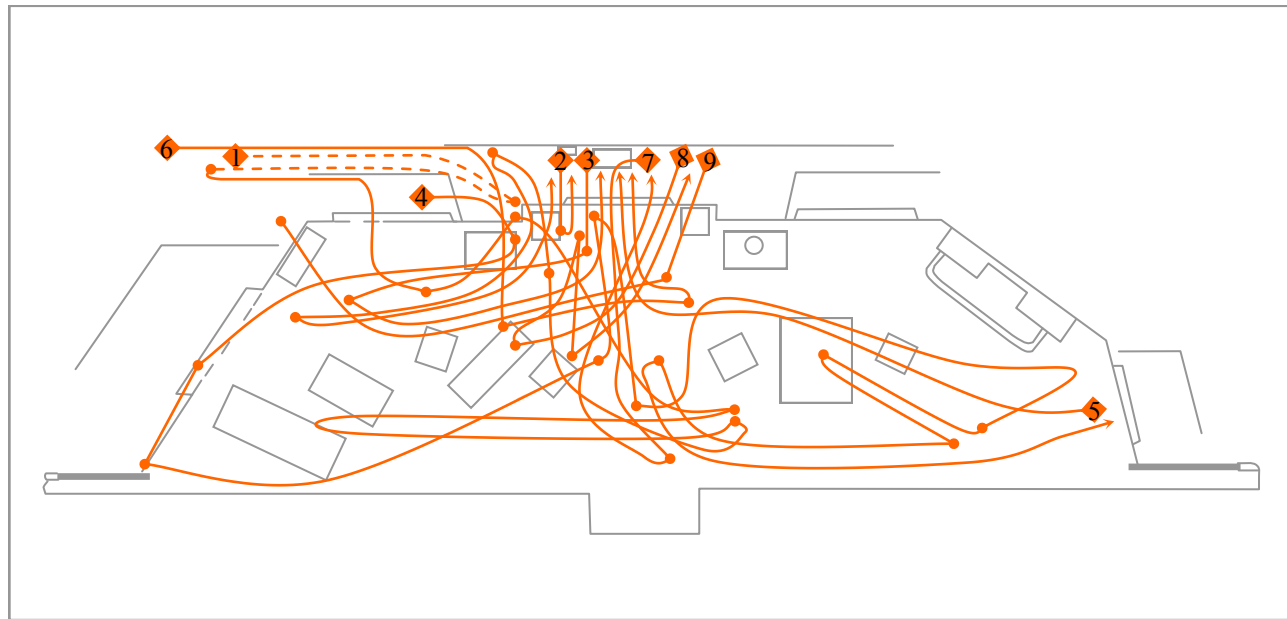
Acte II — Trajet de Histangua



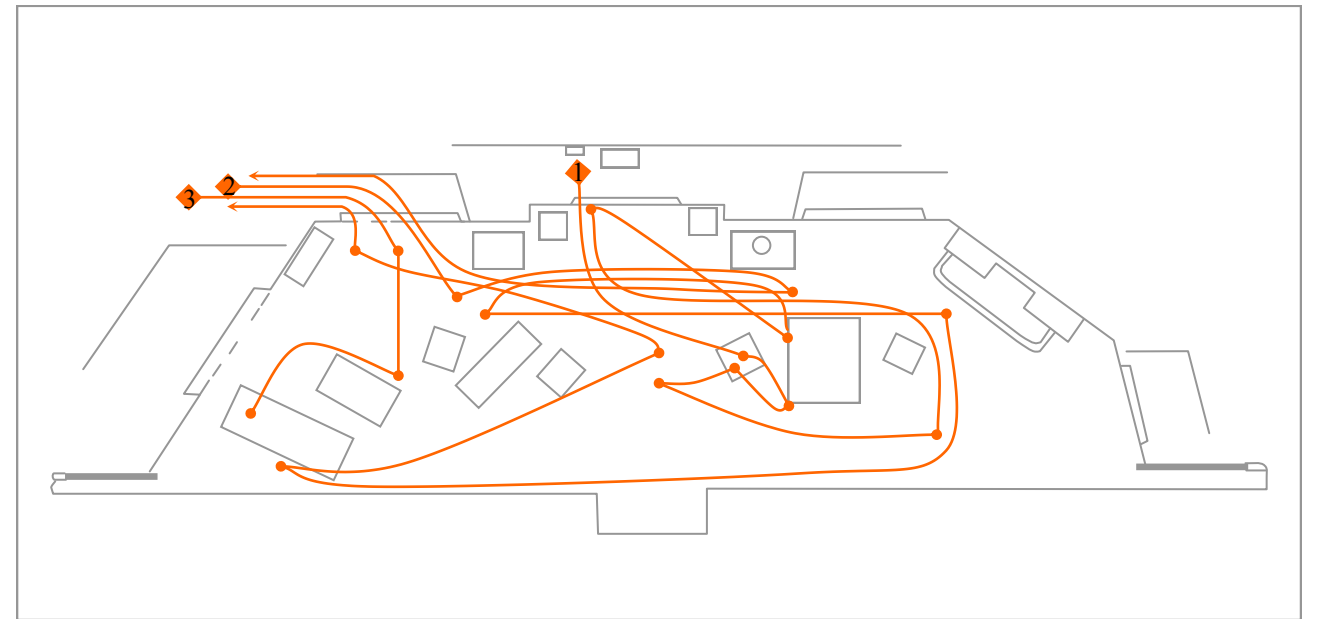
ACTE III — trajet d'Antoinette



ACTE III — trajet de Tournel



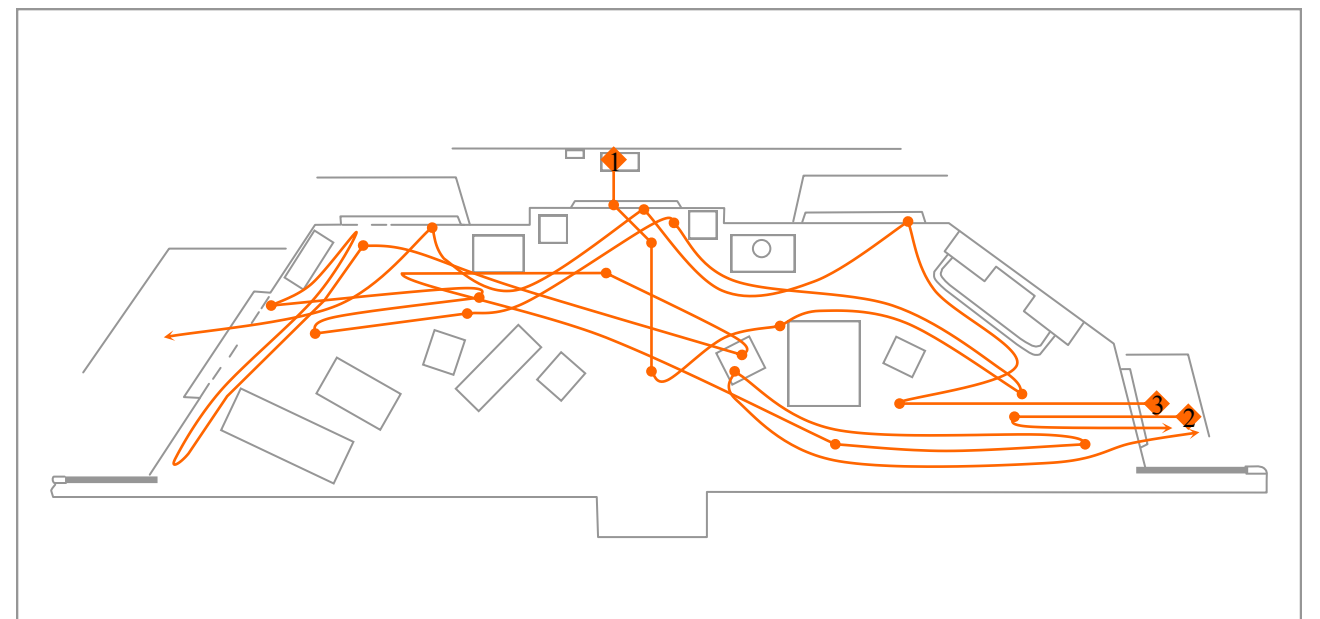
ACTE III — trajet d'Etienne



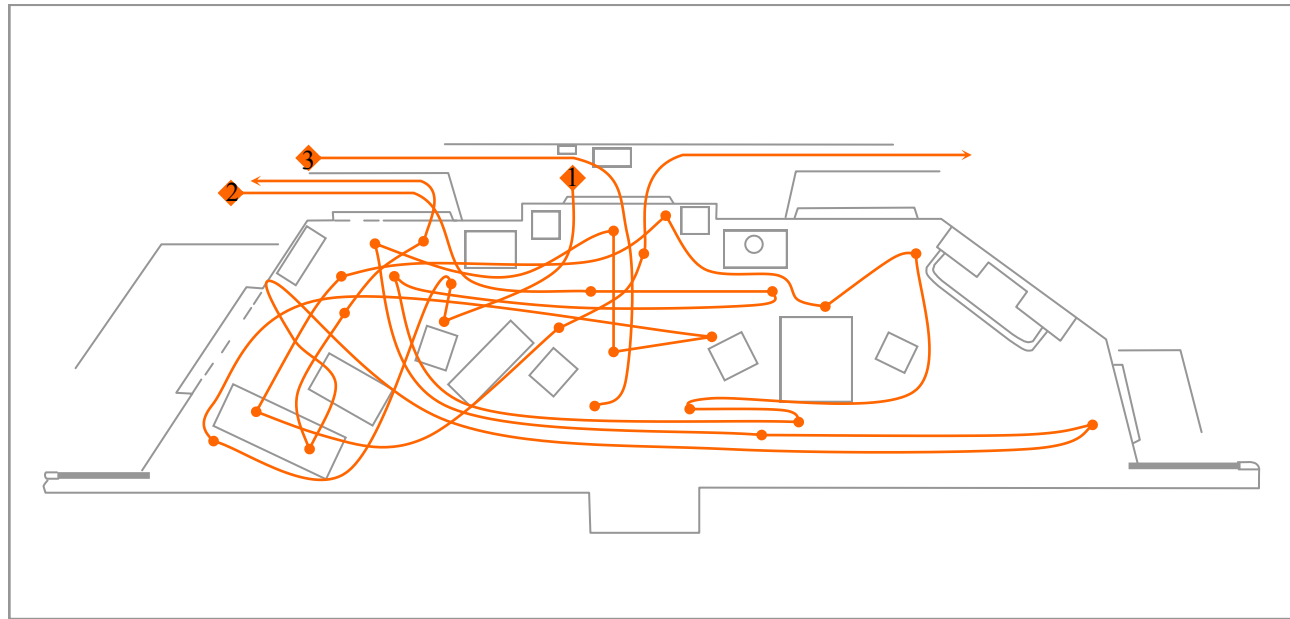
ACTE III — trajet de Lucienne



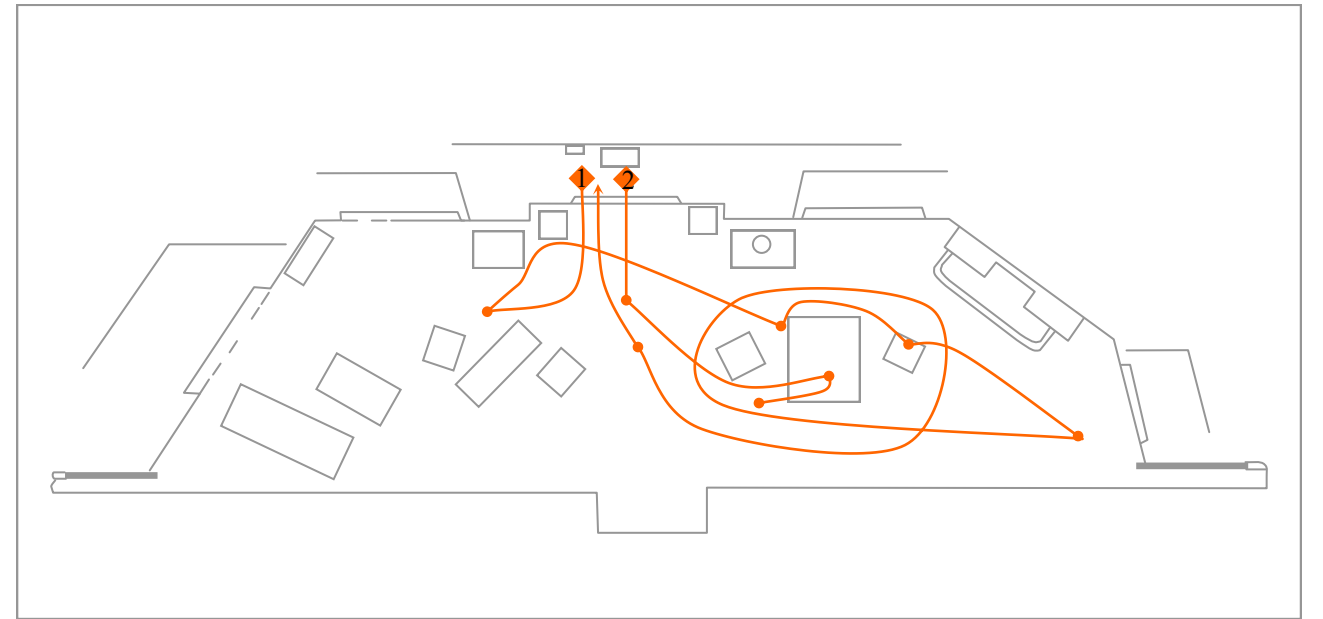
ACTE III — trajet de Raymonde



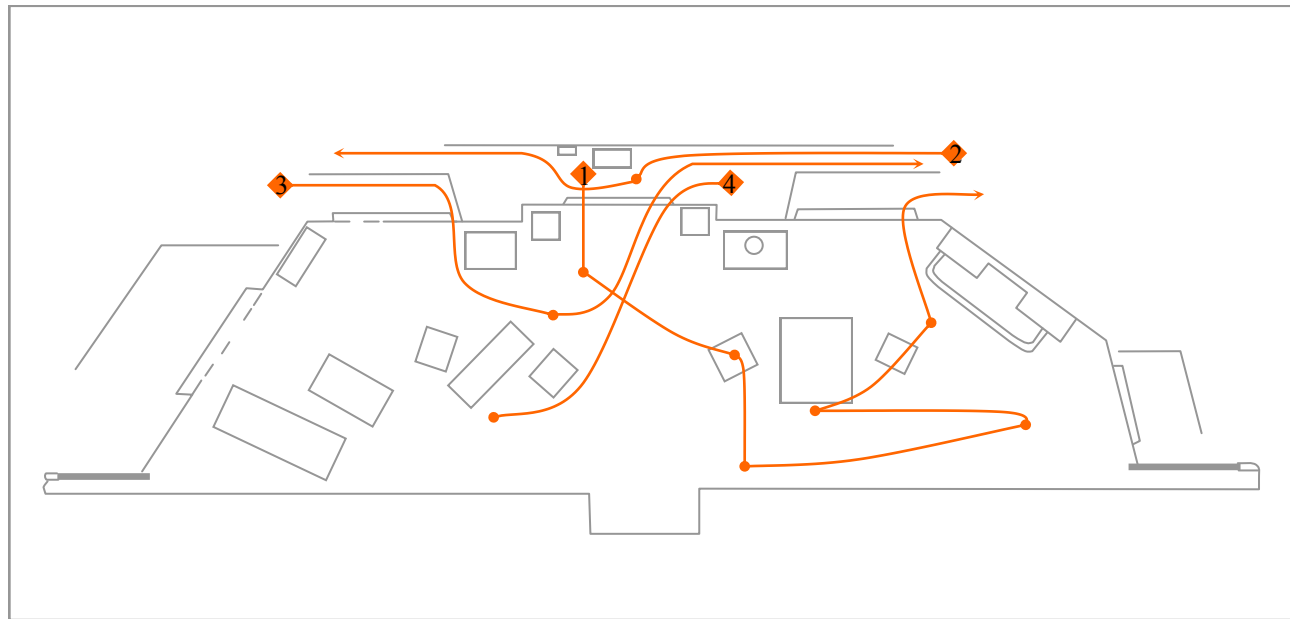
ACTE III — trajet de Poche



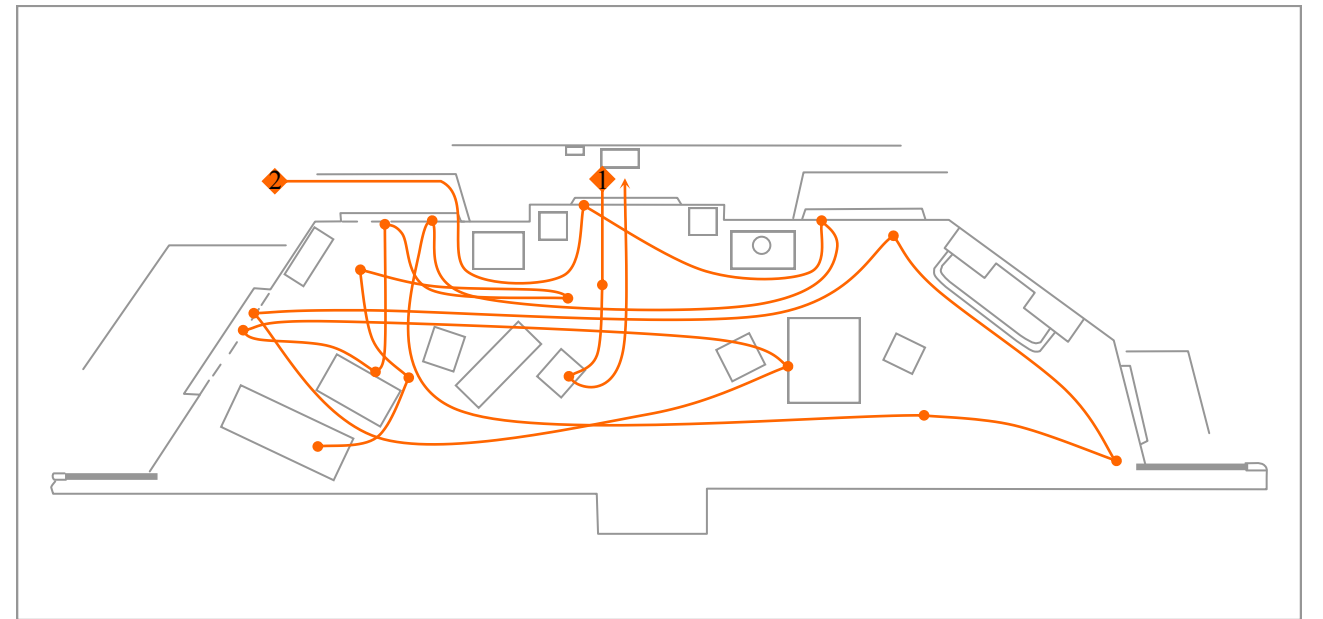
ACTE III — trajet de Finache



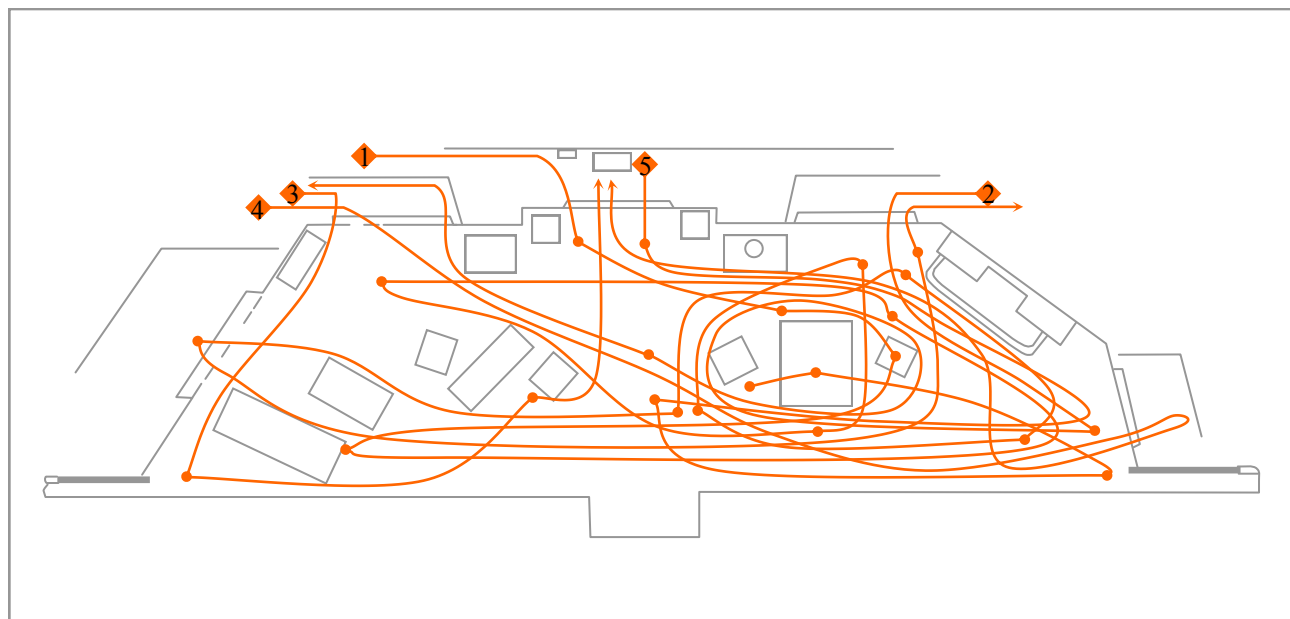
ACTE III — trajet de Ferrillon



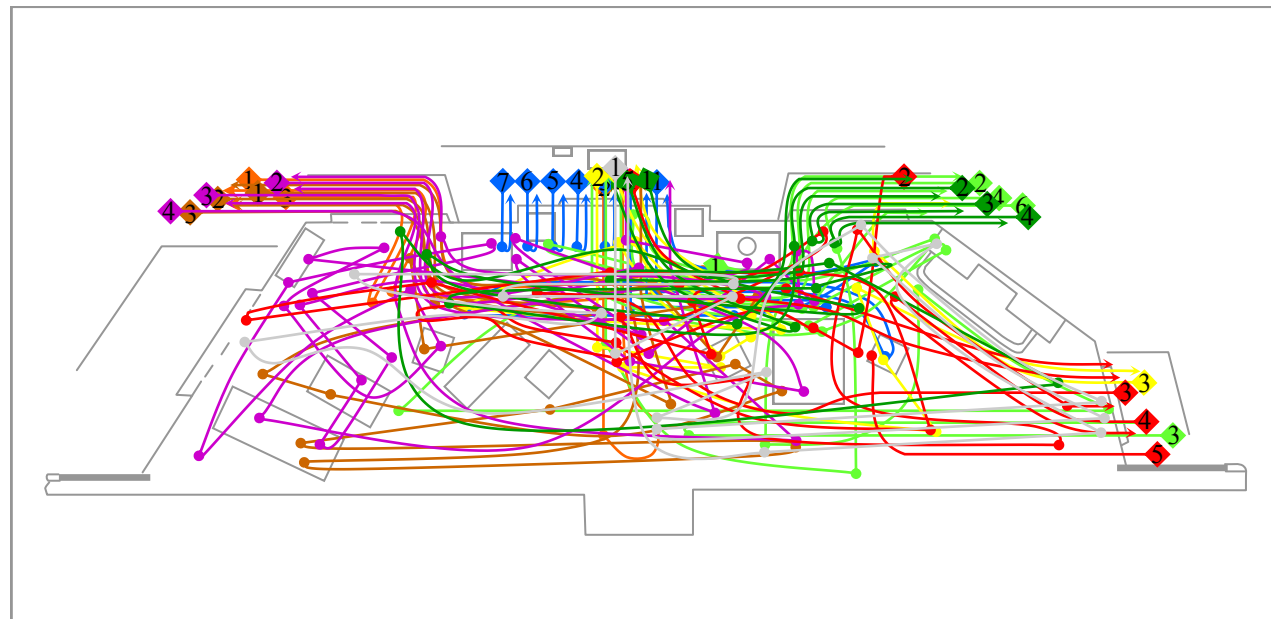
ACTE III — trajet de Camille



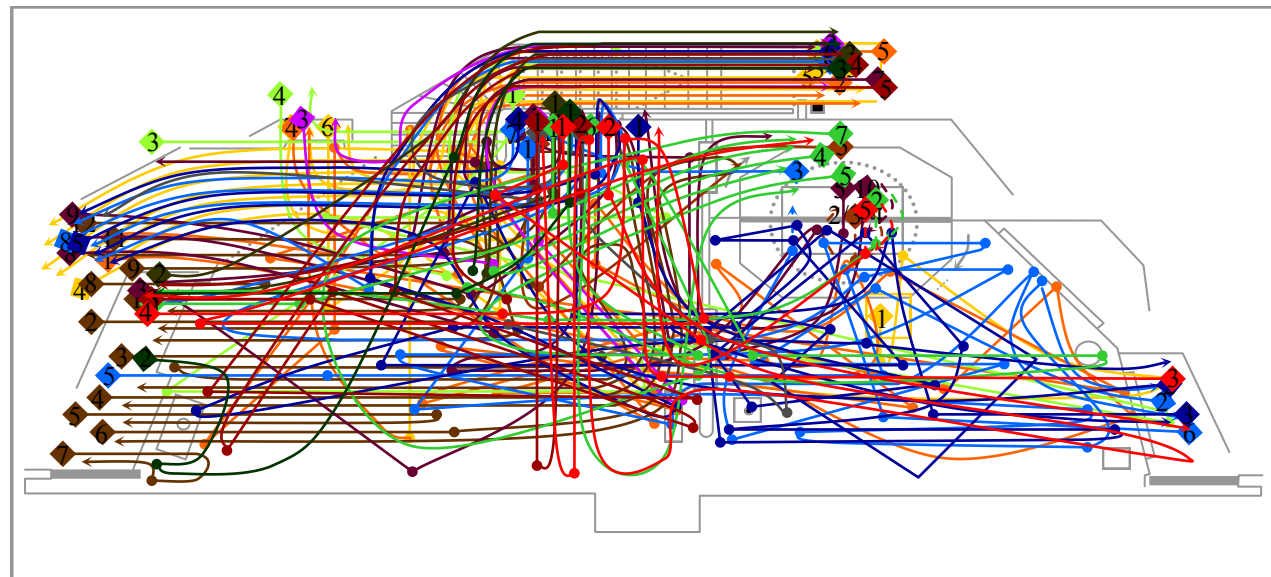
ACTE III — trajet d'Homénidès



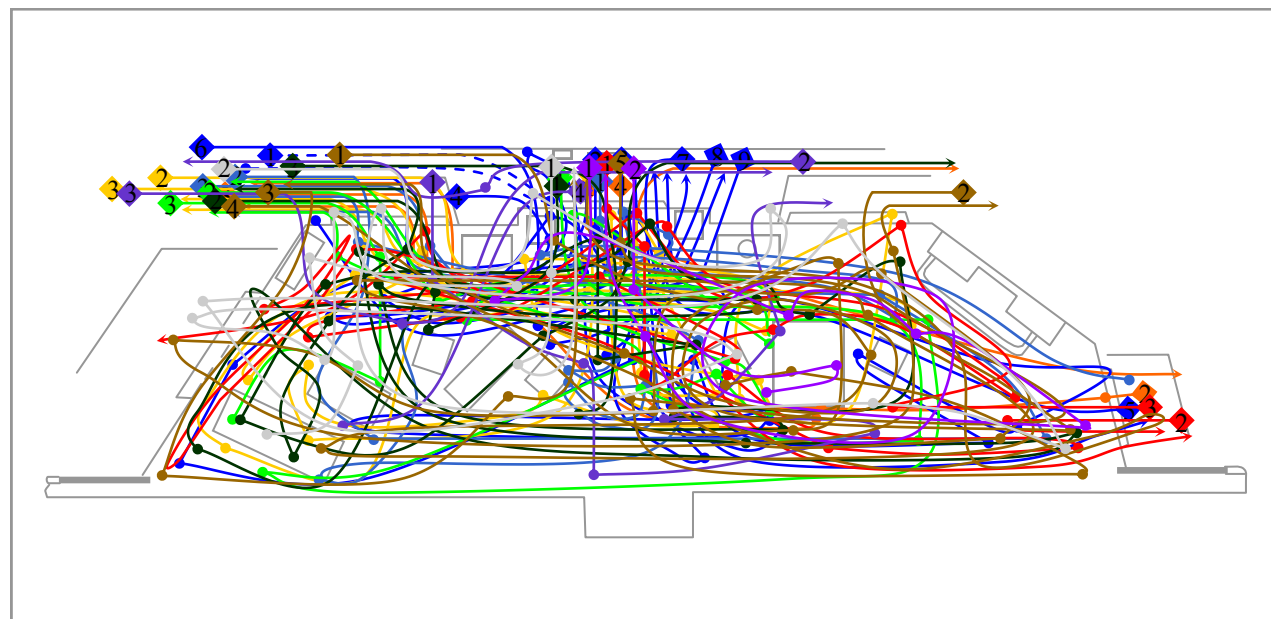
ACTE III — trajet de Chandebise



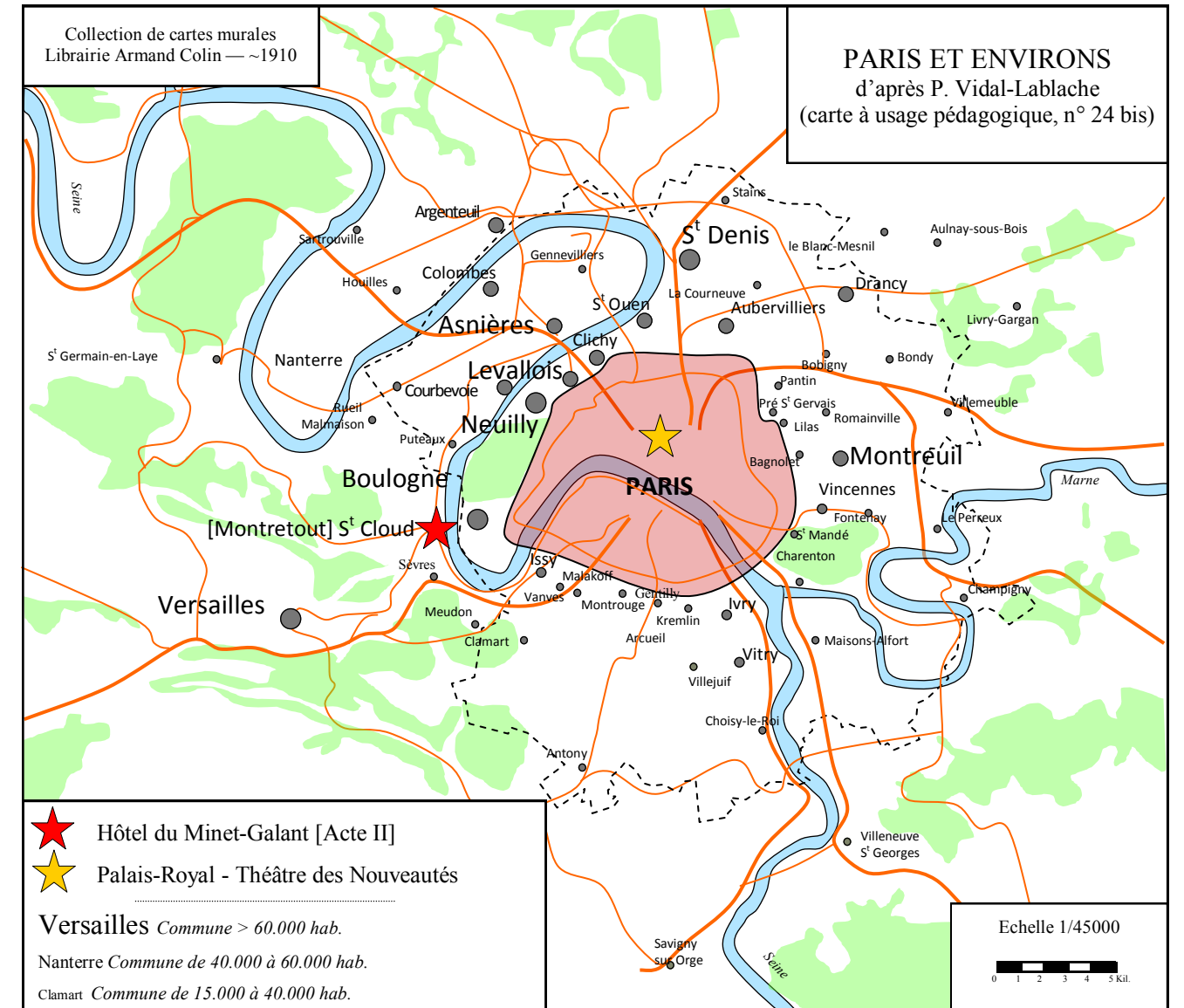
ACTE I — Chez Chandebise — Cumul des trajets



Acte II — Montretout, premier étage de l'Hôtel du Minet-Galant — Cumul des trajets

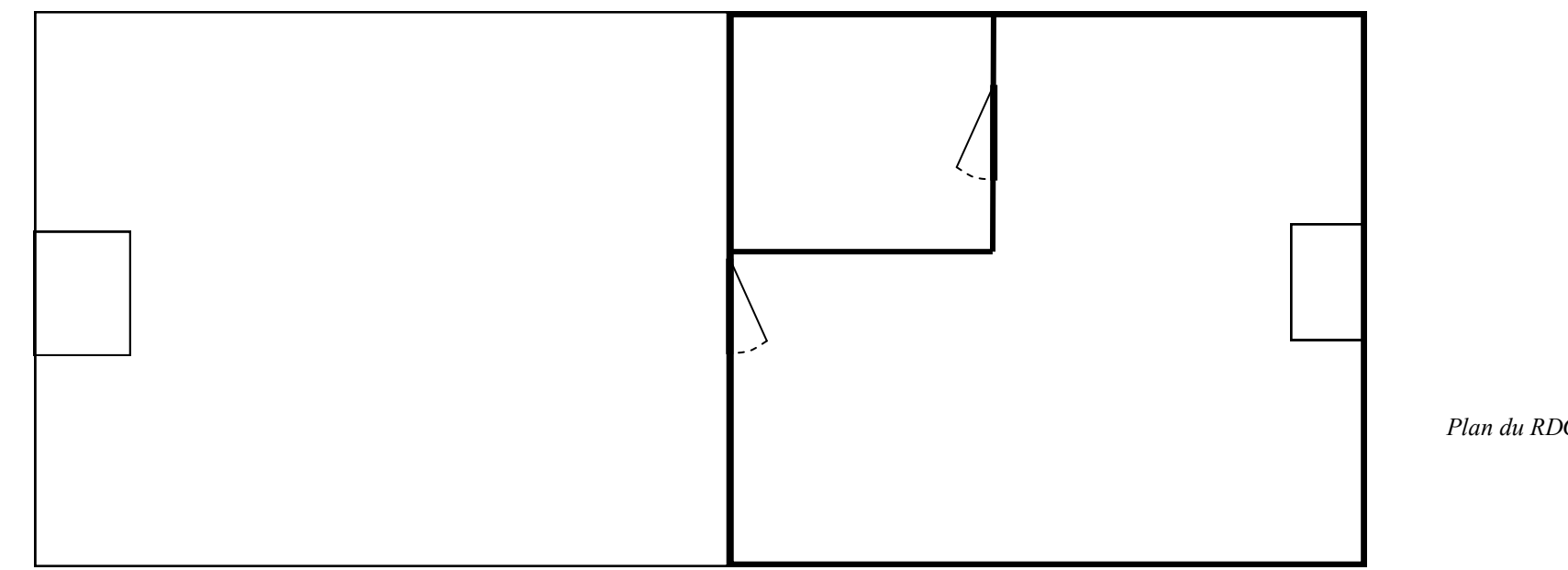
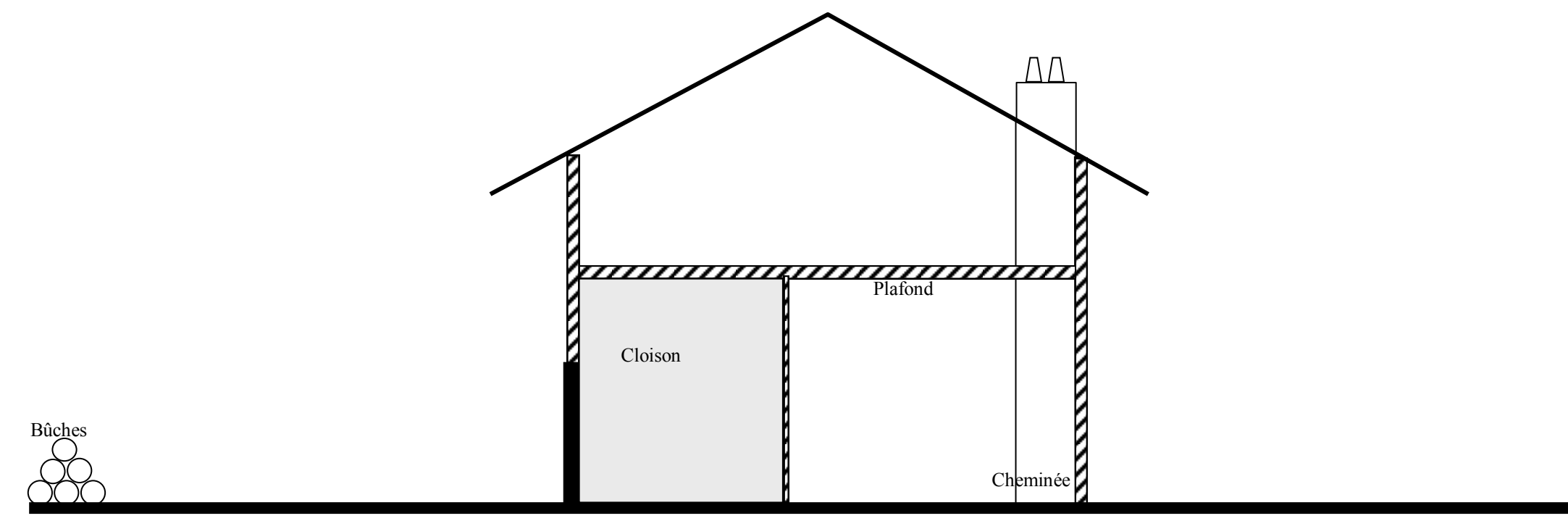


ACTE III — Chez Chandebise — Cumul des trajets

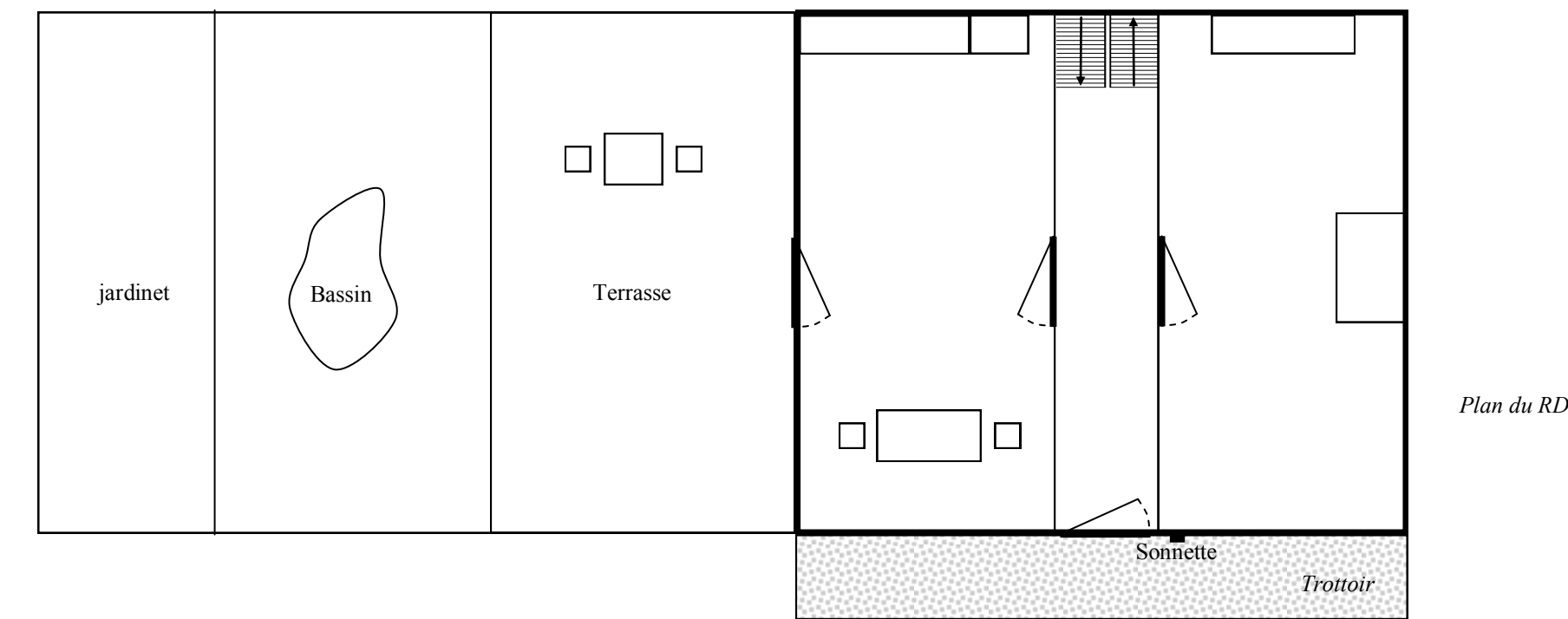
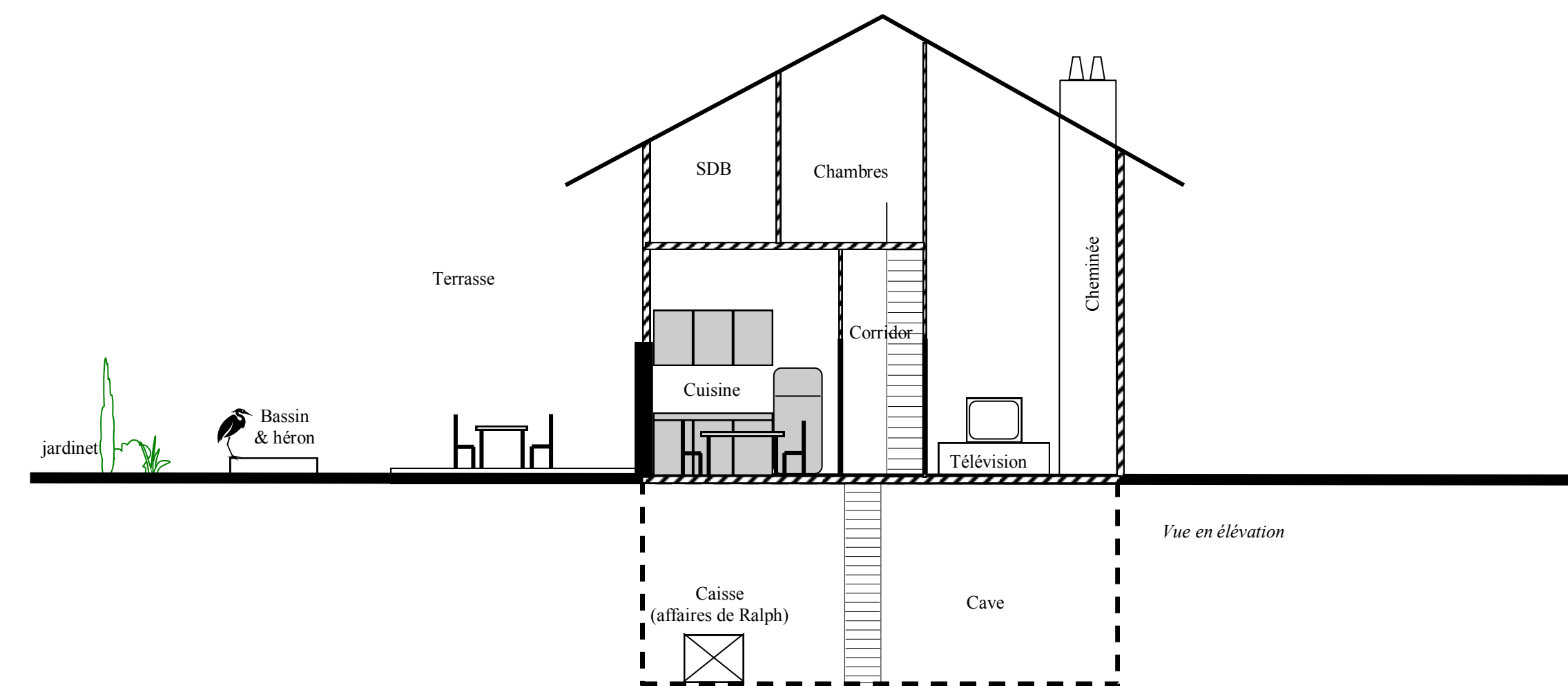


Noëlle Renaude – La Petite maison (2012)

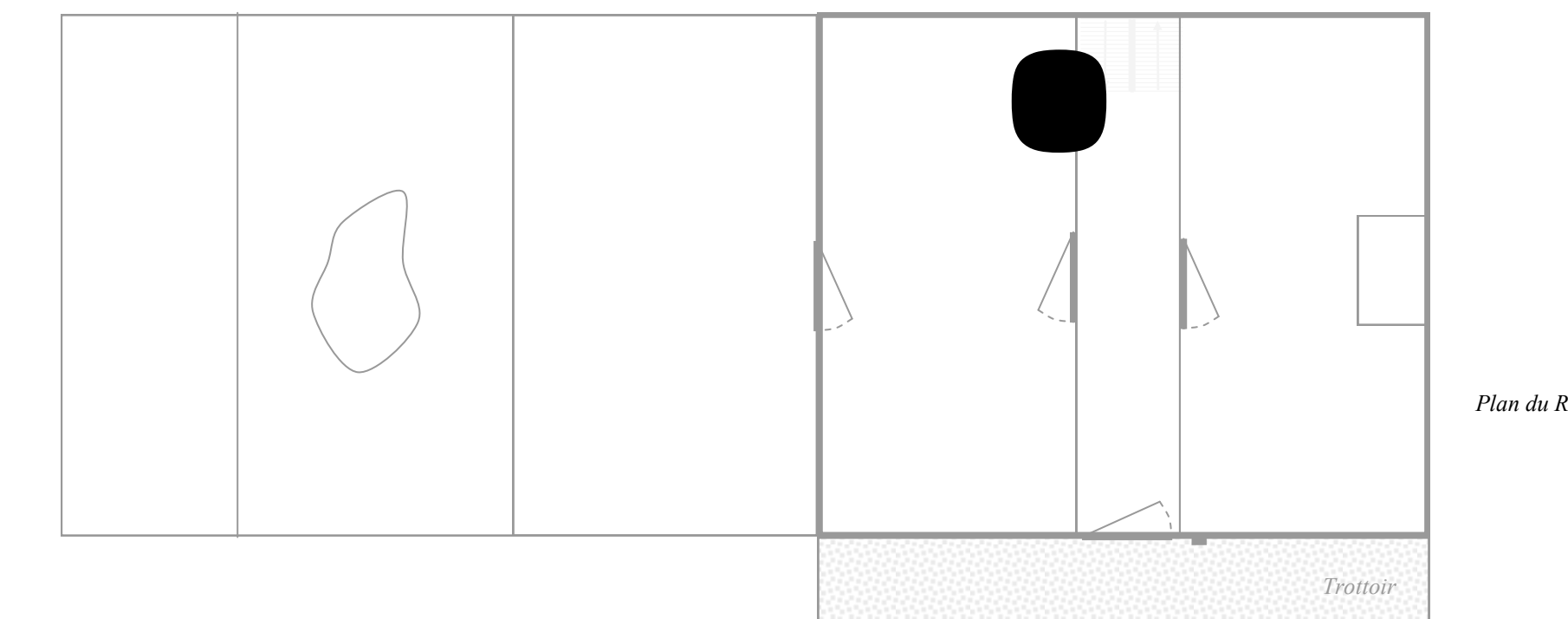
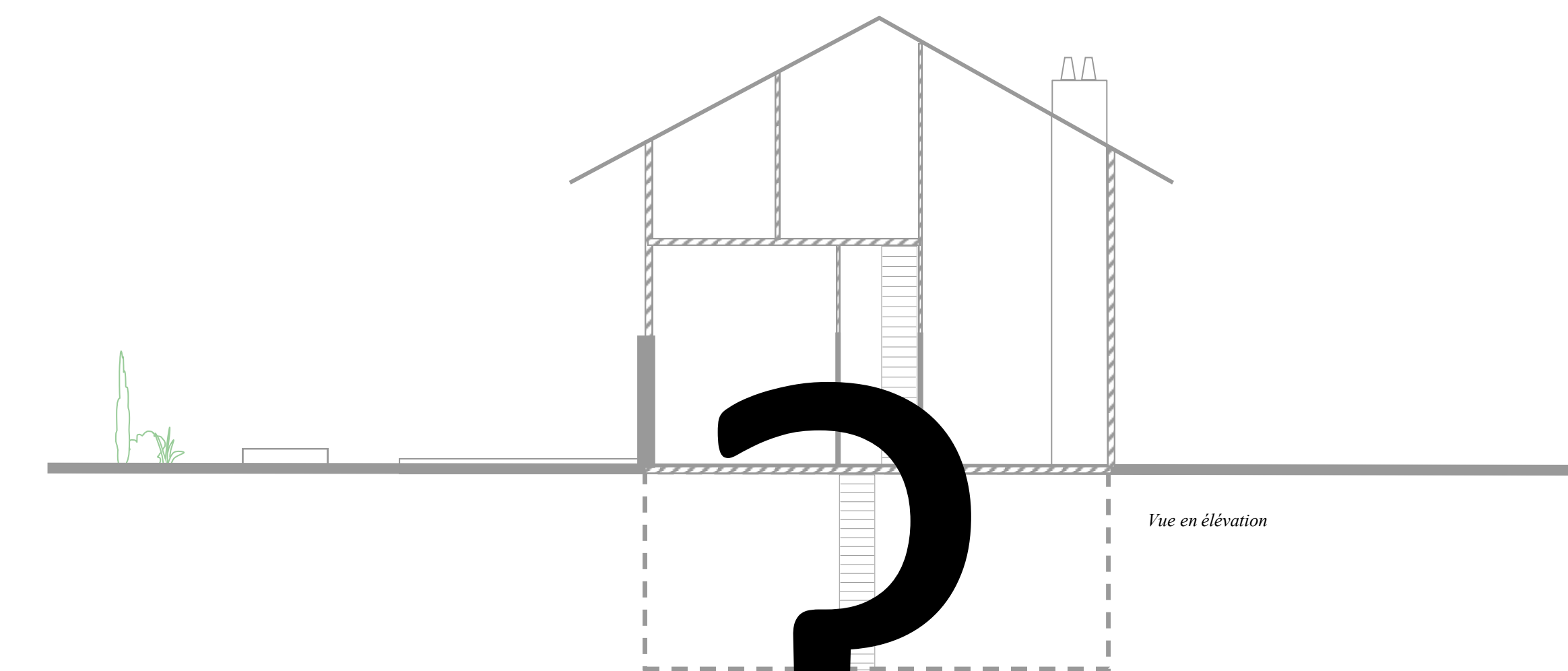
La Petite maison (1) – Chez Ralph



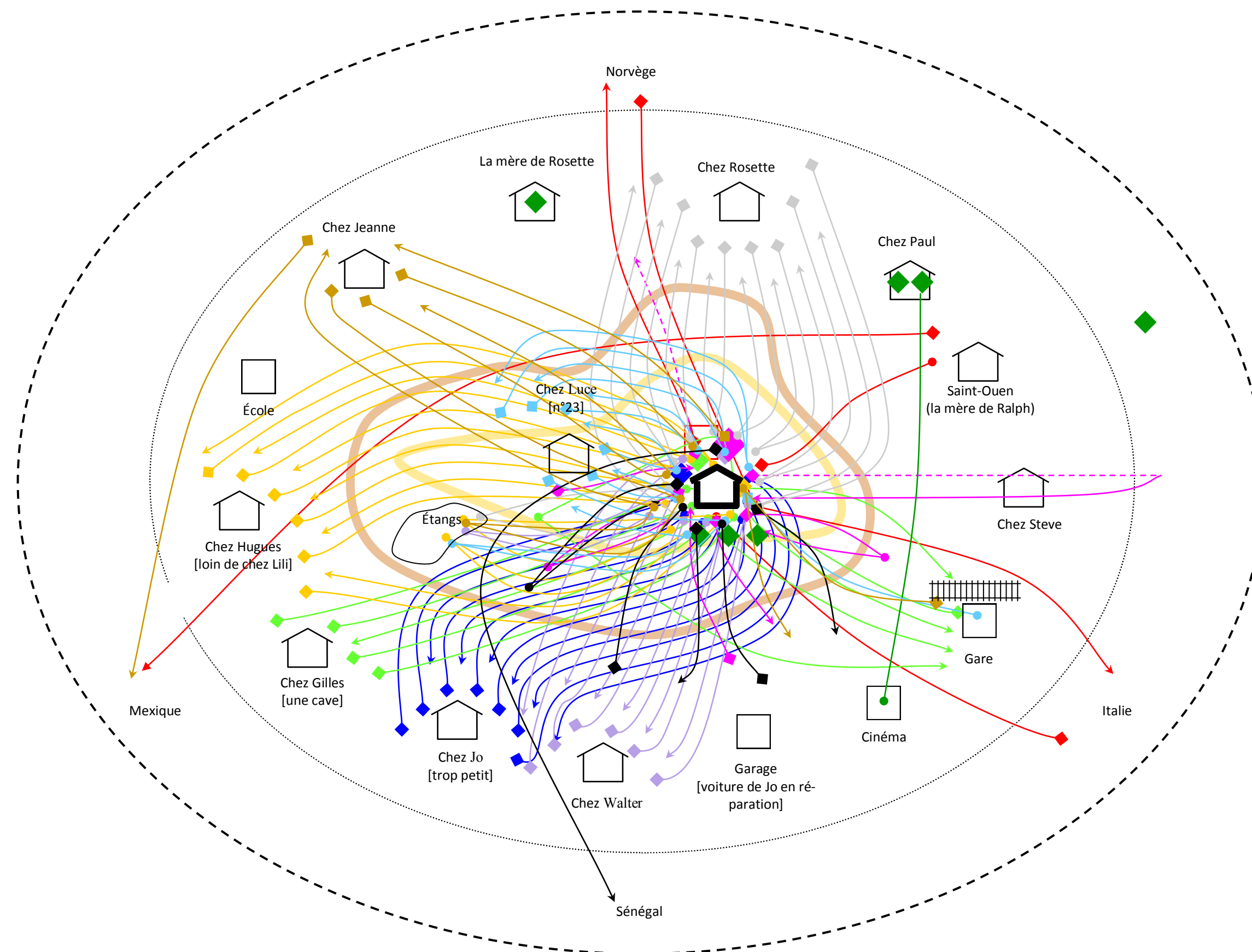
La Petite maison (2 à 37) → changement de propriétaire → chez Lili



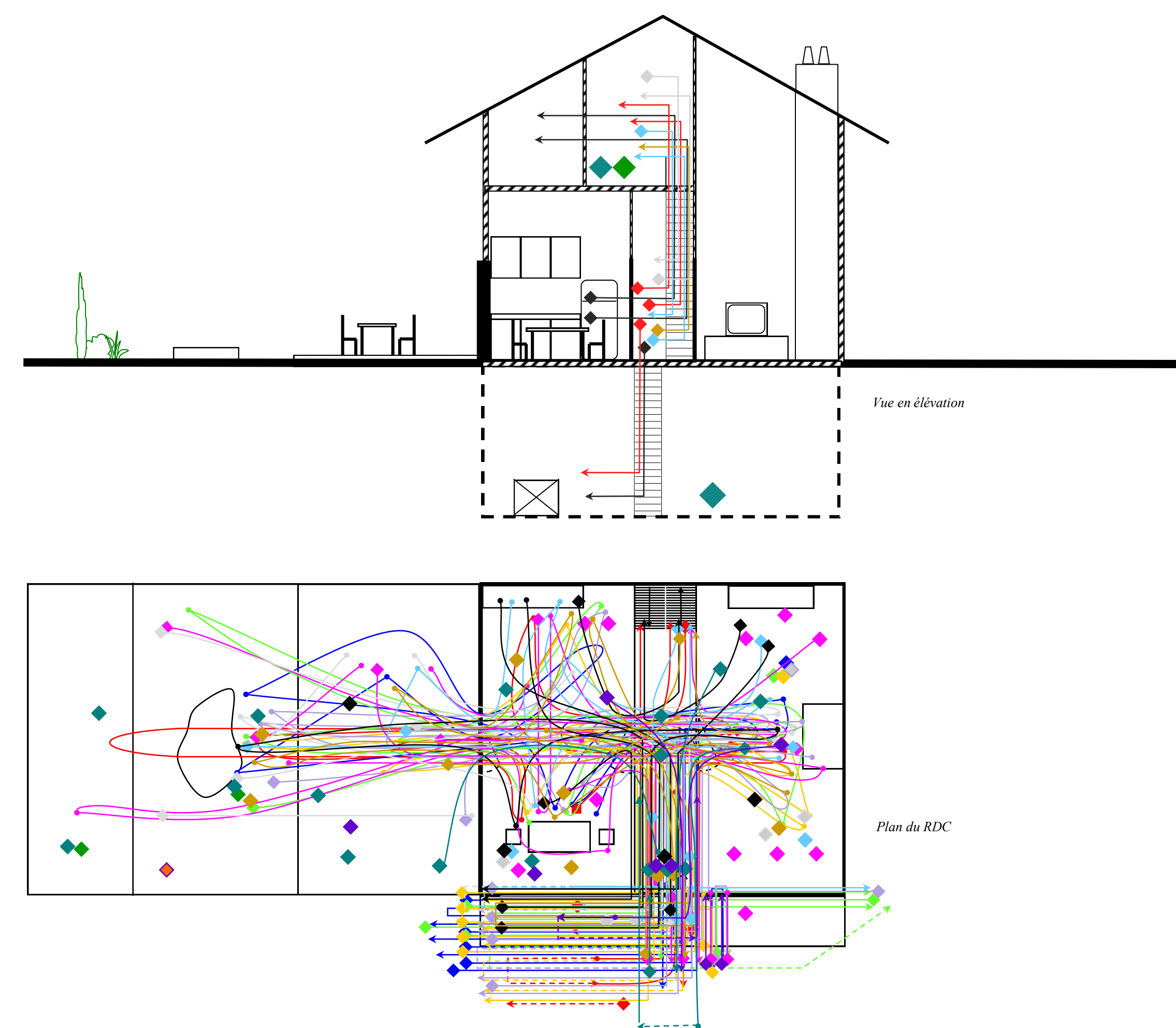
La Petite maison (37) → changement de propriétaire → un couple



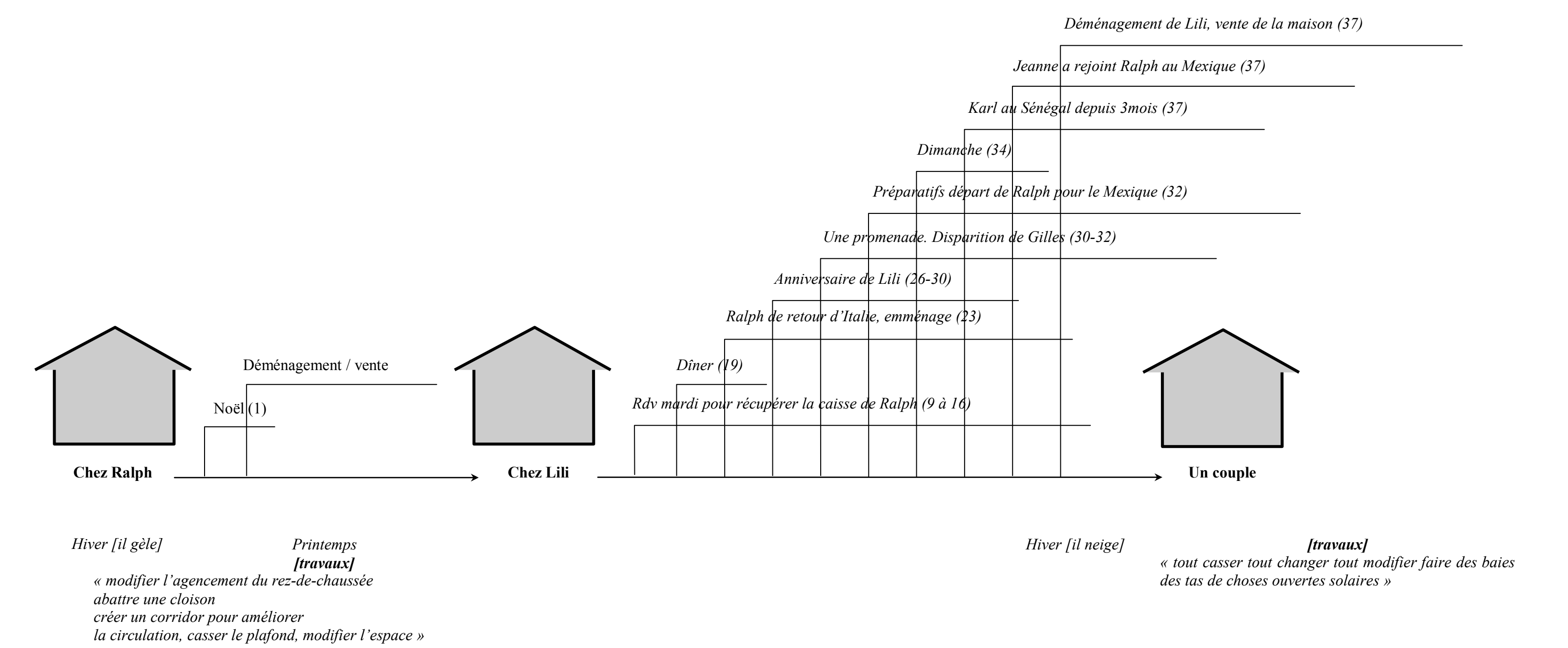
Vue d'ensemble sur les trajectoires des locuteurs (macro-environnement)



Vue d'ensemble sur les trajectoires des locuteurs (micro-environnement)



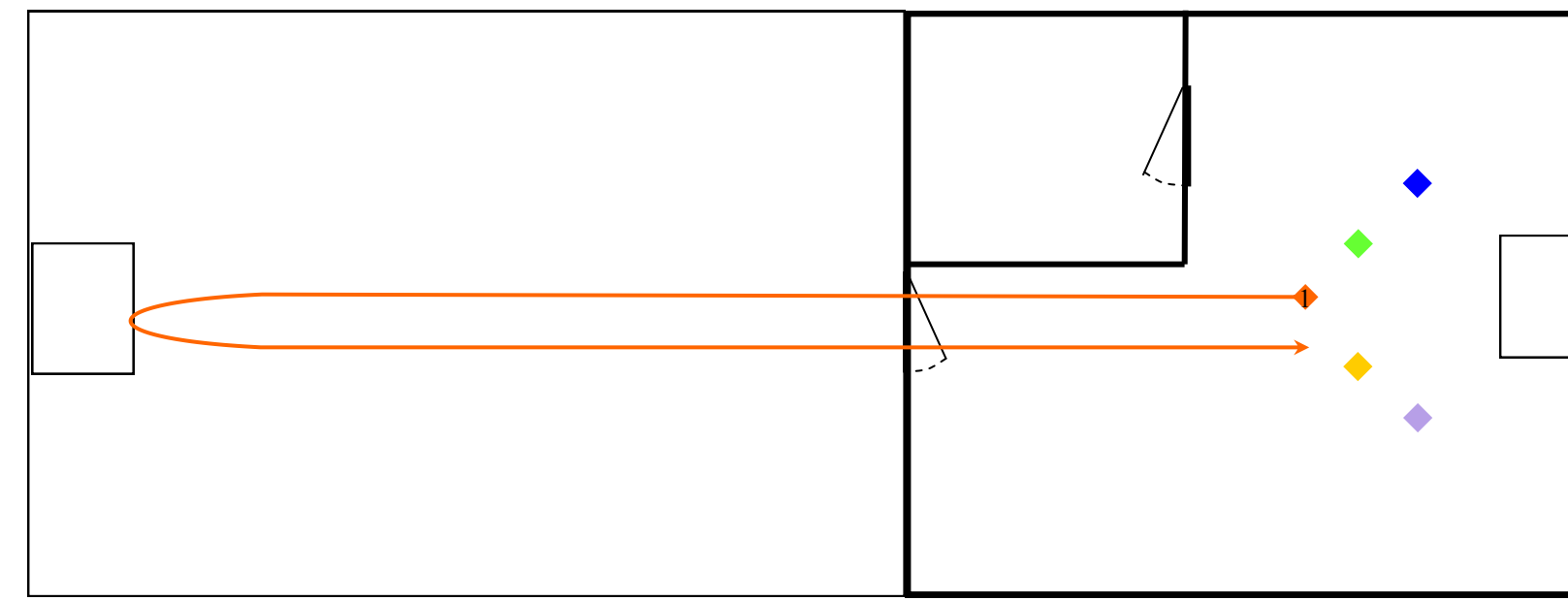
Modifications spatiales et événements



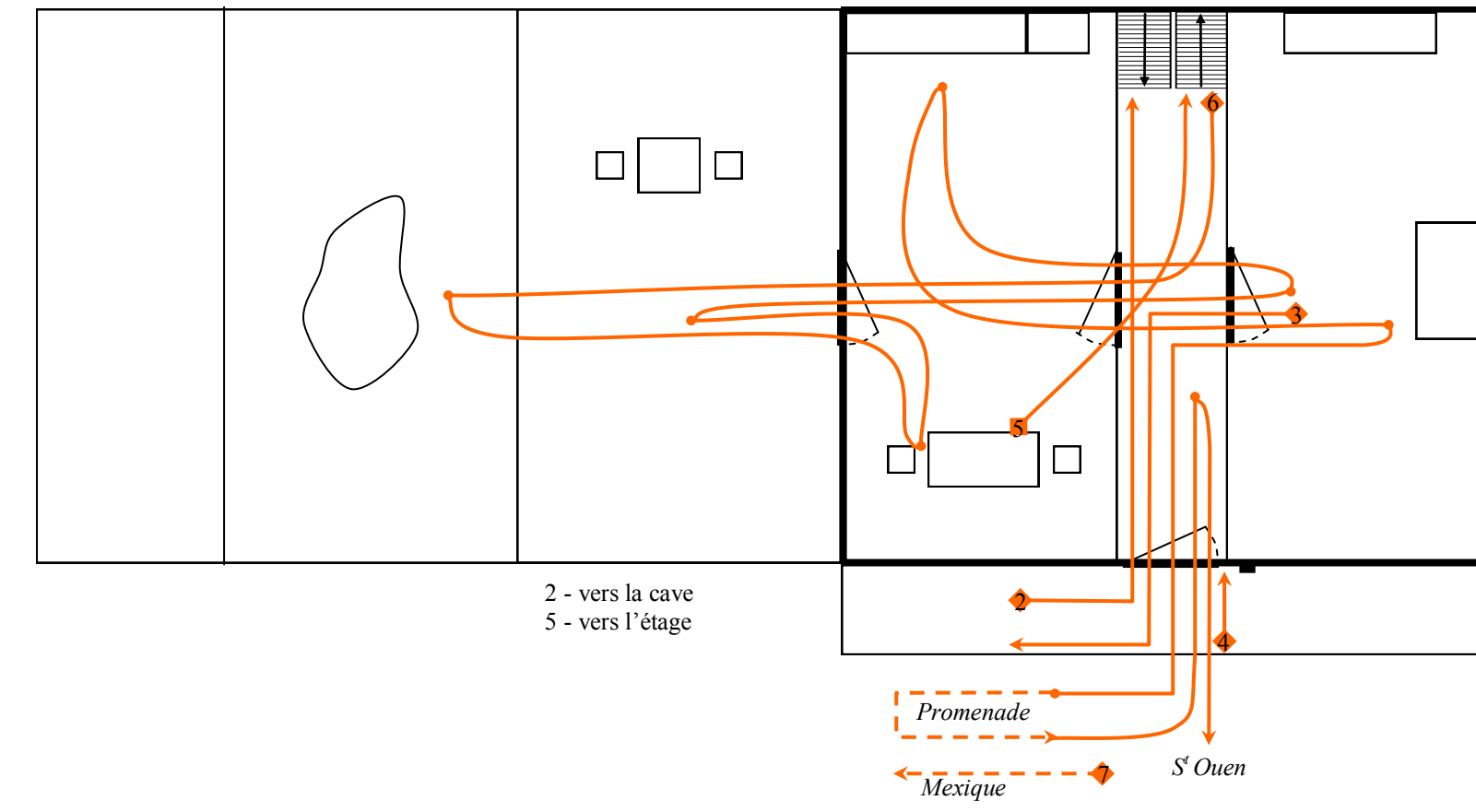
- Ralph
 - Lili
 - Jeanne
 - Jo
 - Rosette
 - Brutus
 - Gilles
 - Le fils de Rosette
 - Hugues
 - Luce
 - Walter
 - Karl
- Périmètre de jeu: La petite maison, « bien située sur une hauteur »
 Extension territoriale 1
 Extension territoriale 2

Détail des trajectoires et occupation spatiale de la maison

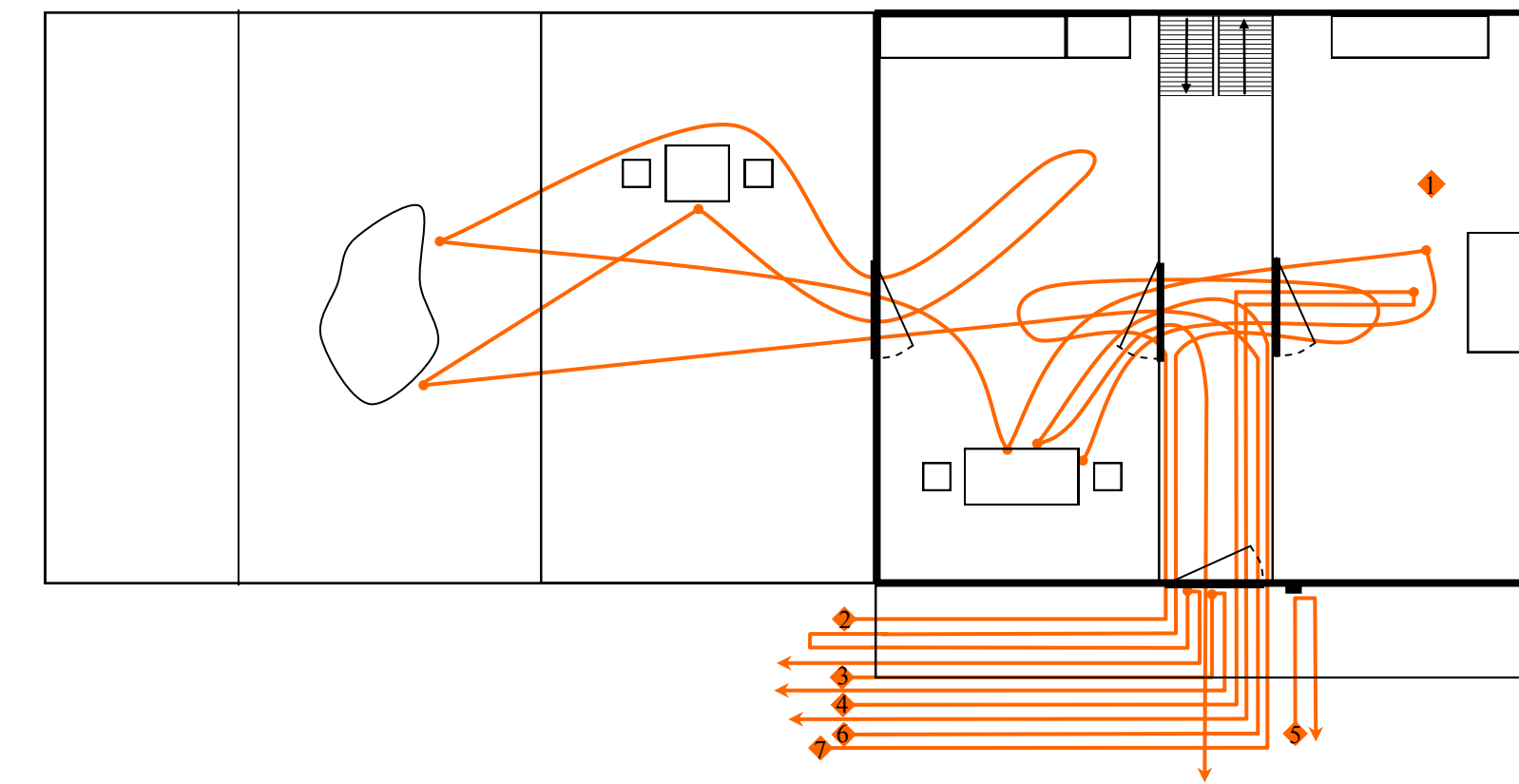
Maison de Ralph - RALPH, Jo, Gilles, Hugues, Walter



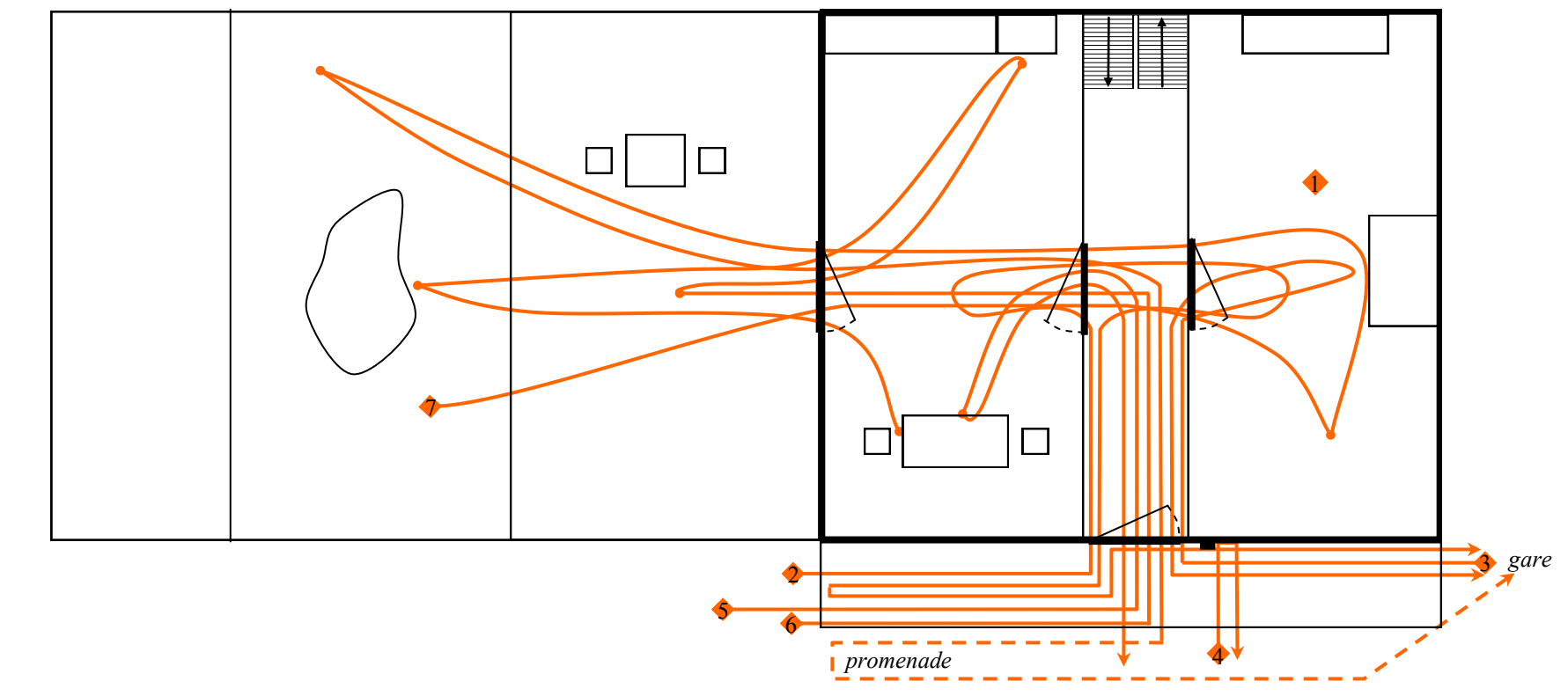
Maison de Lili - RALPH



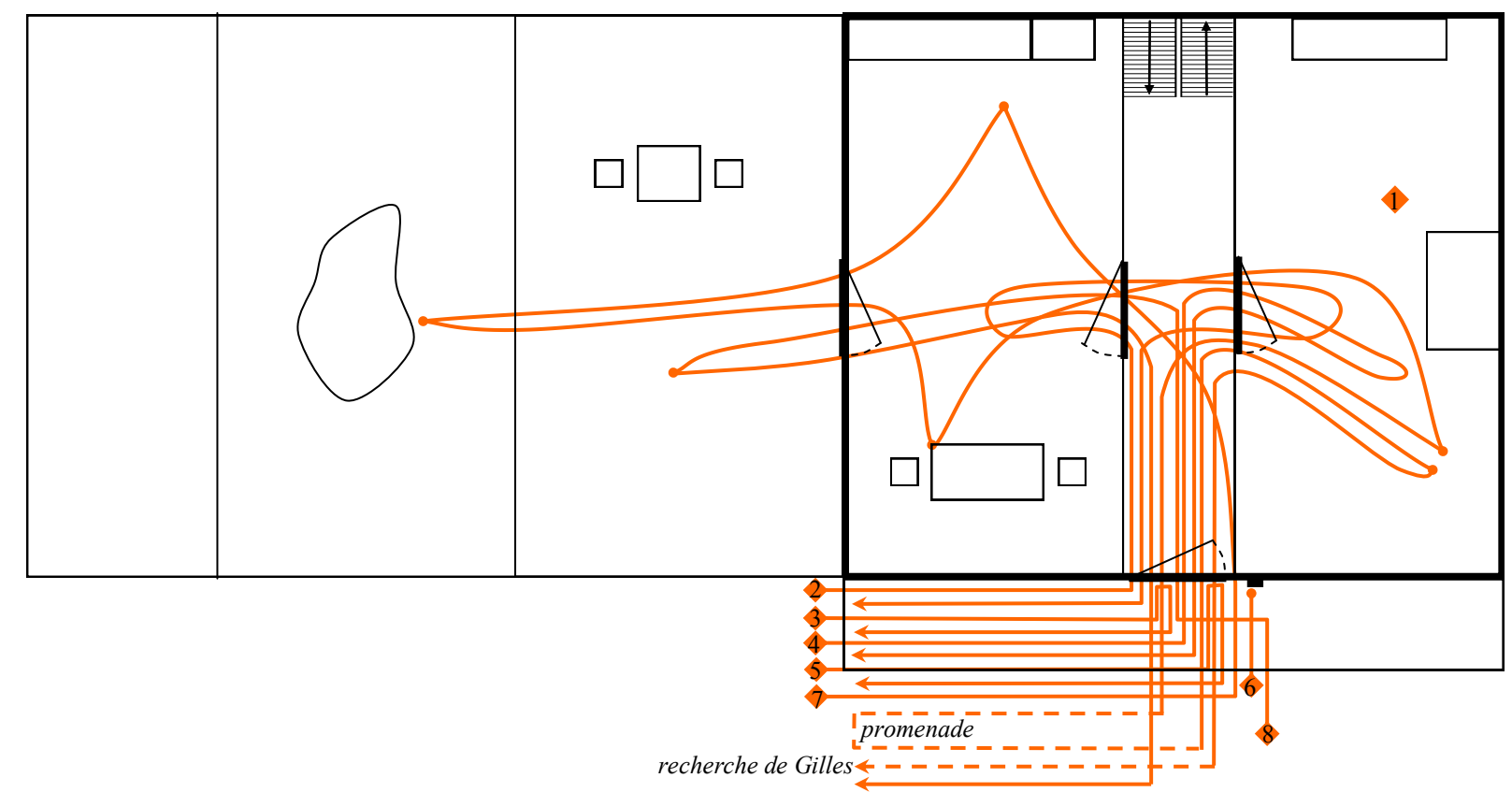
JO



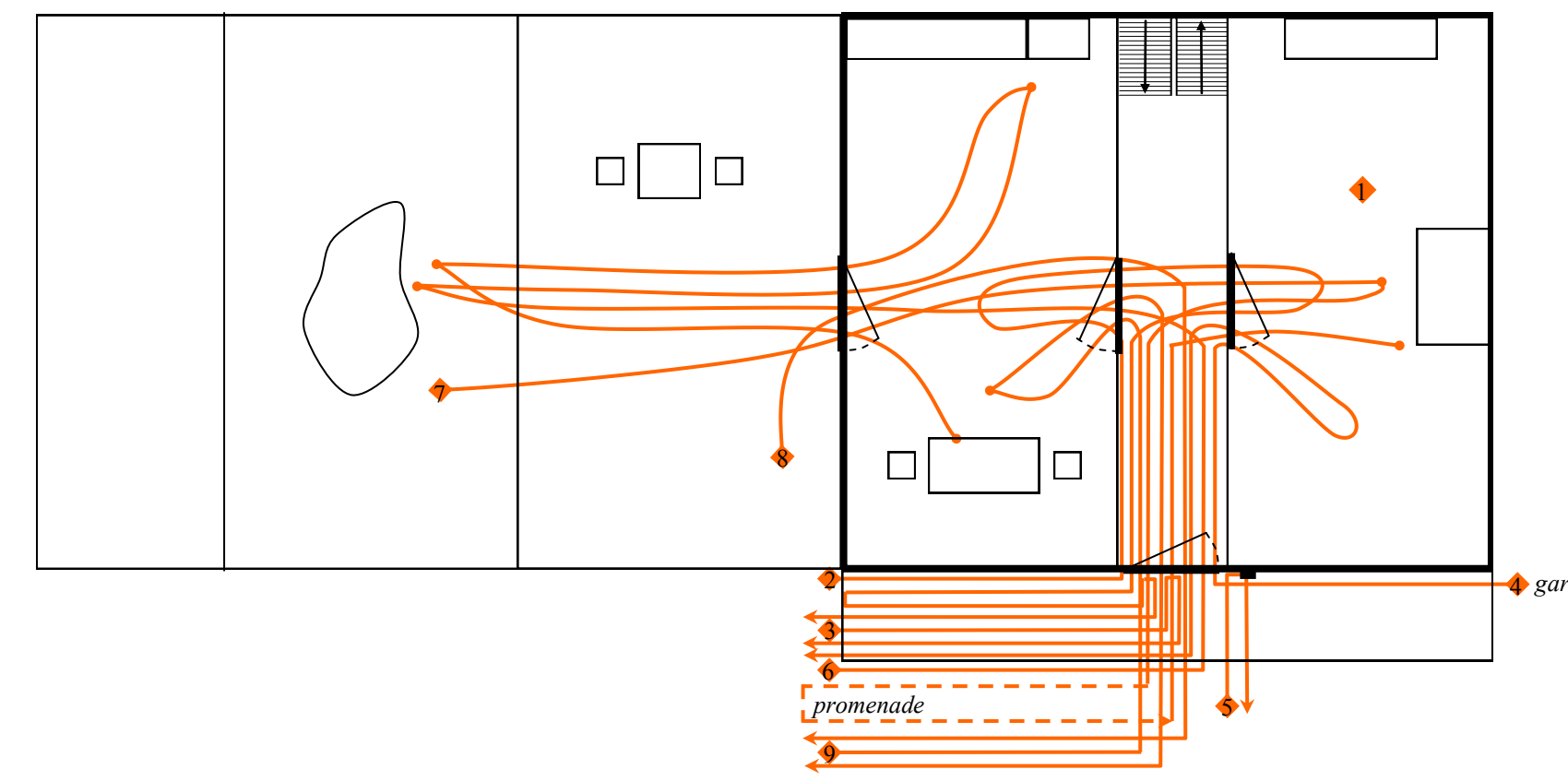
GILLES



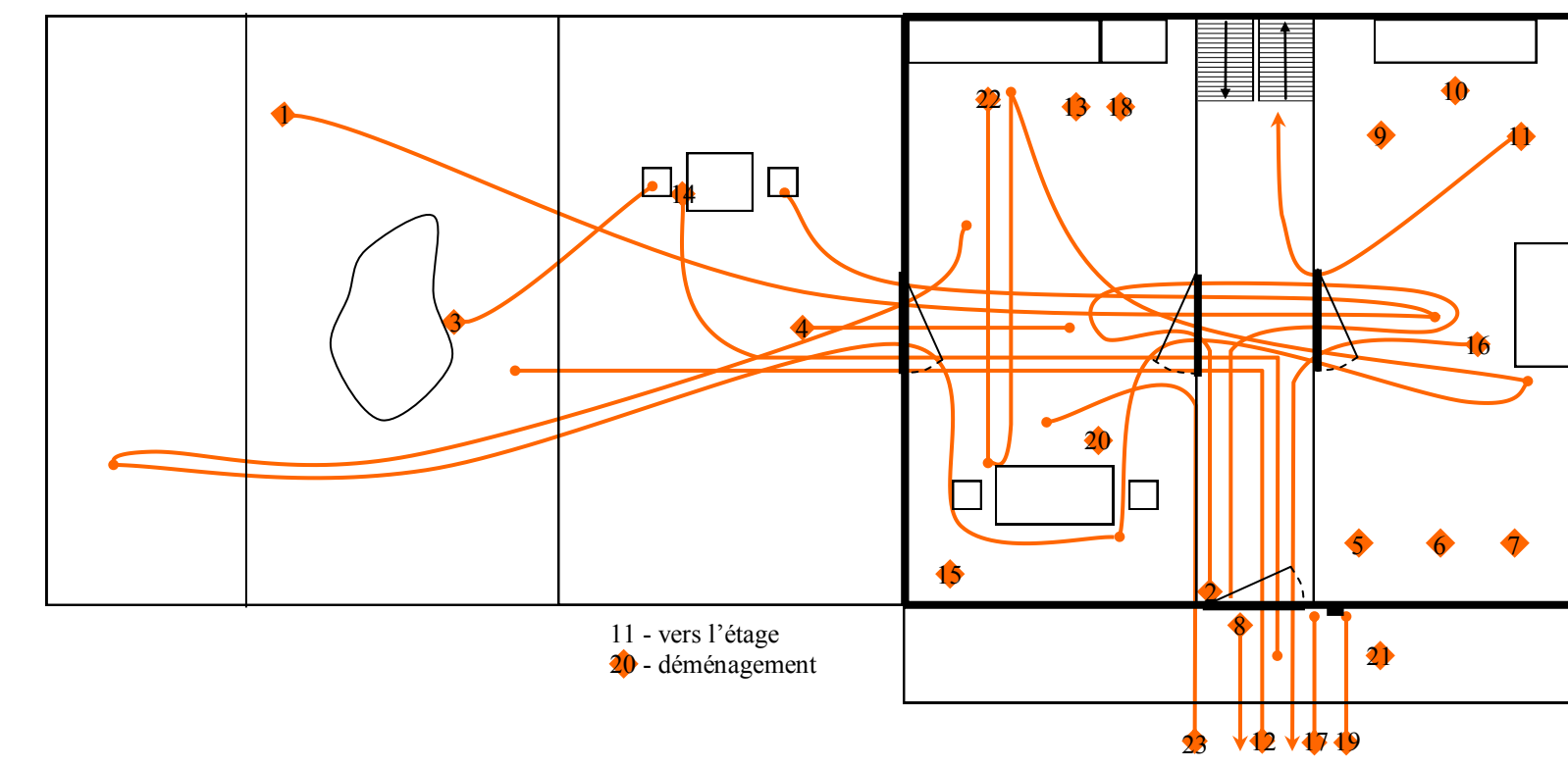
HUGUES



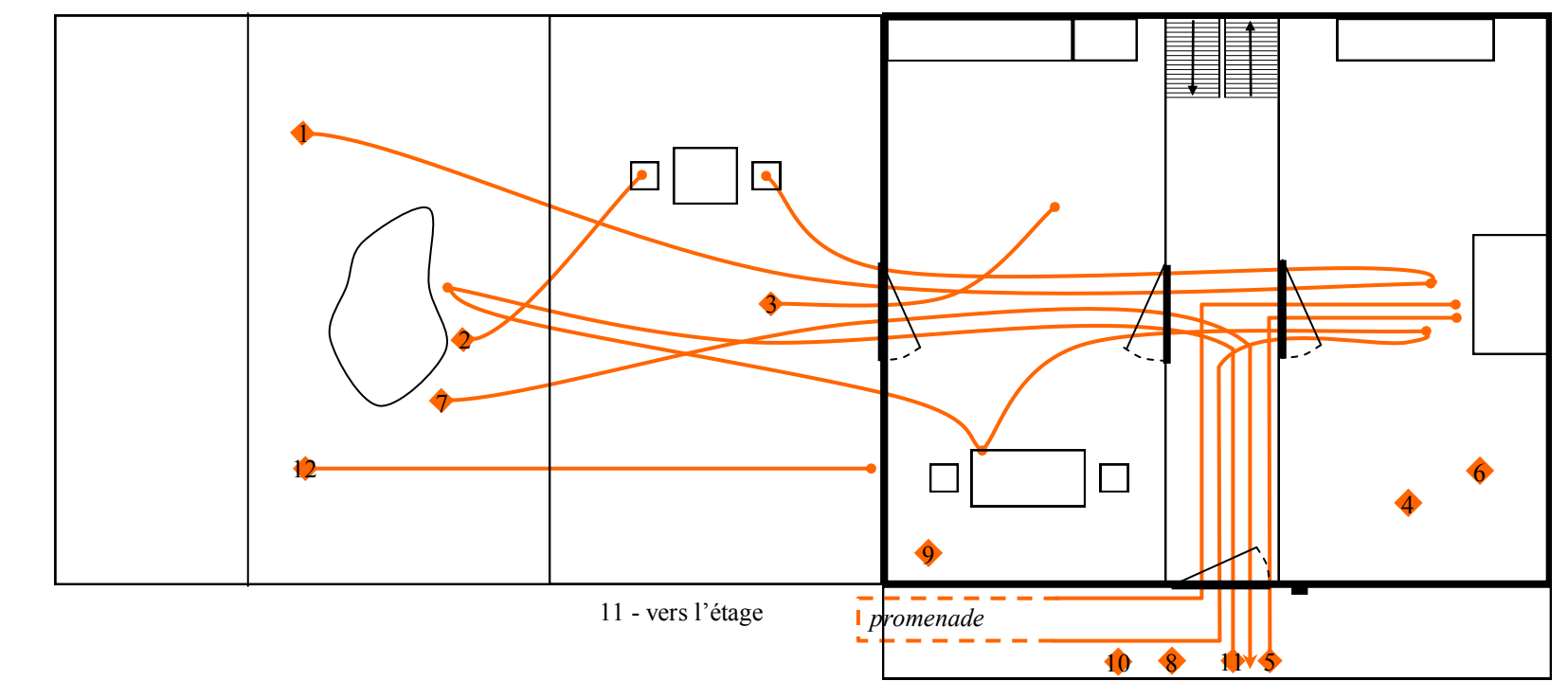
WALTER



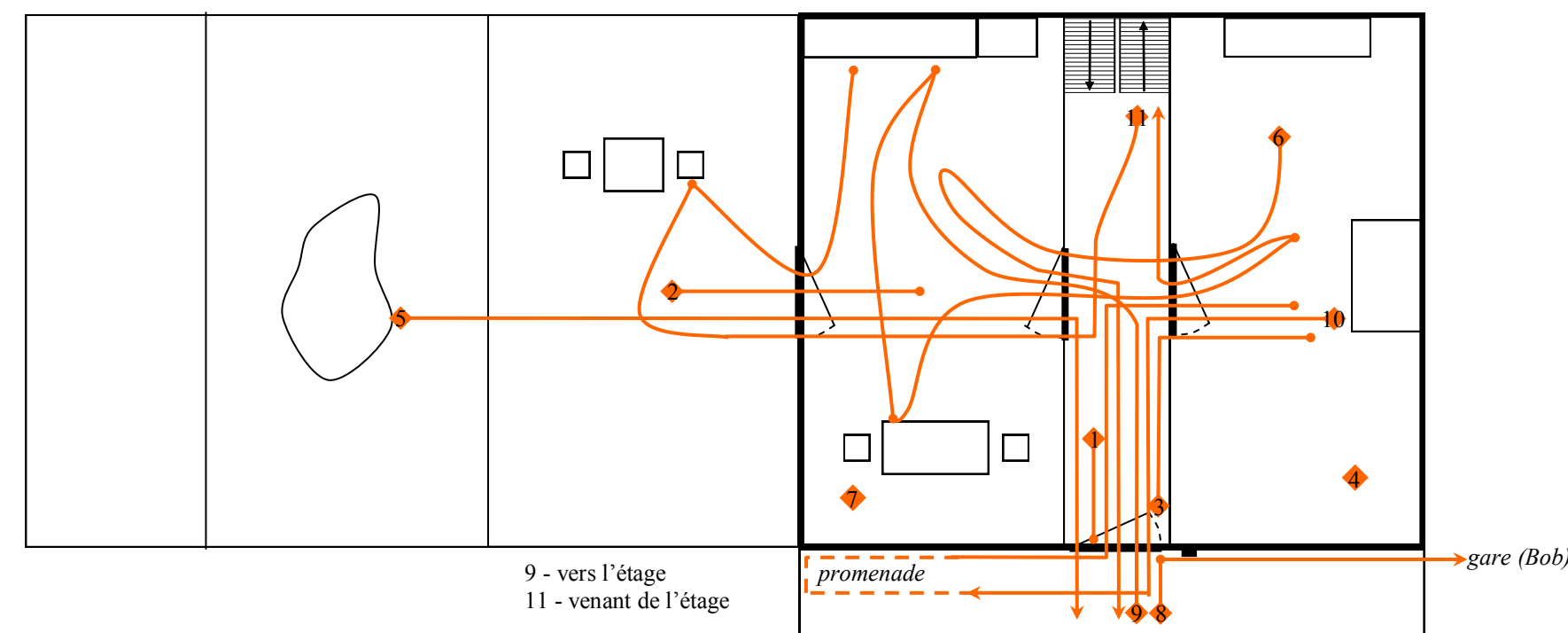
LILI



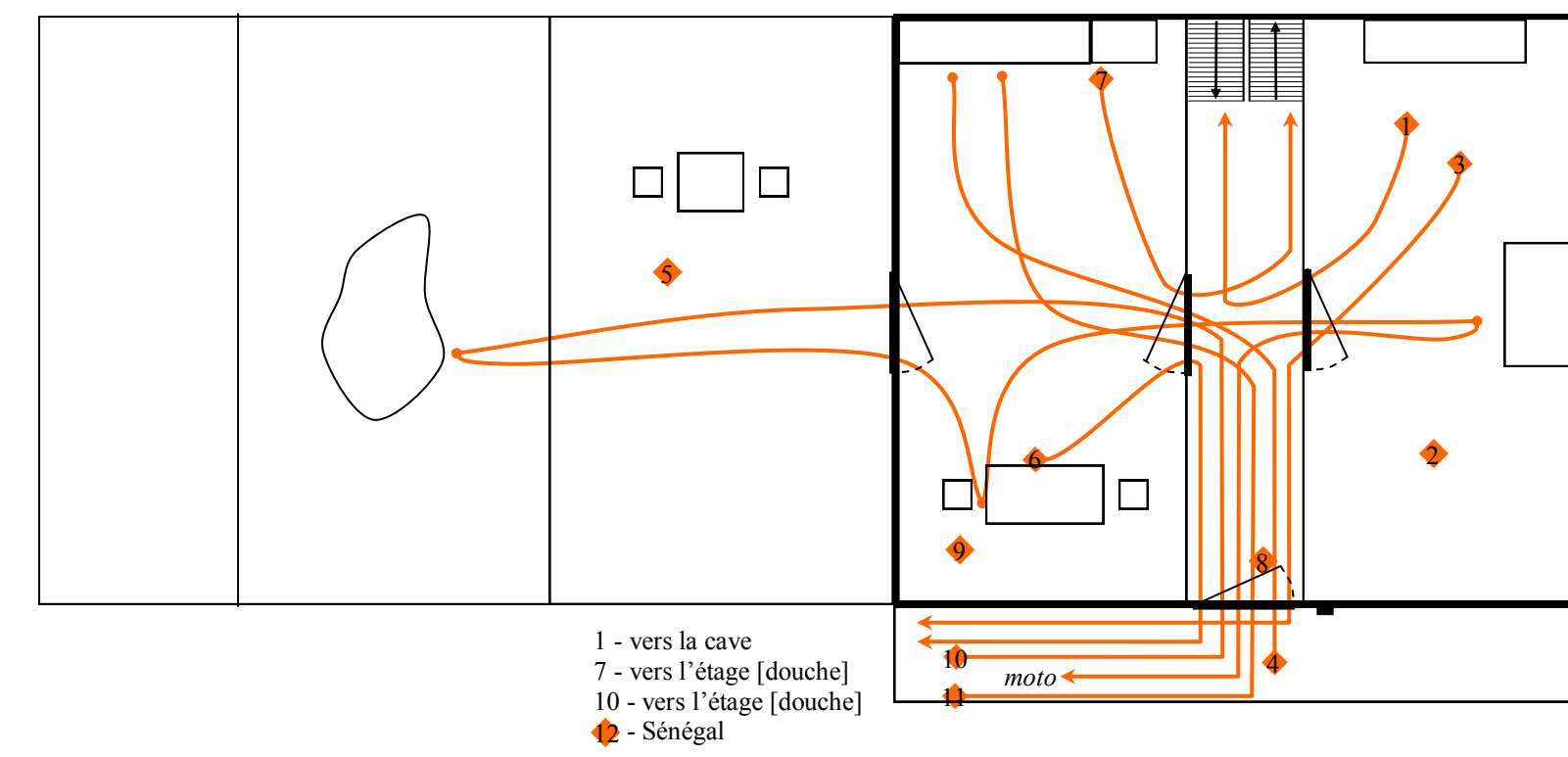
ROSETTE



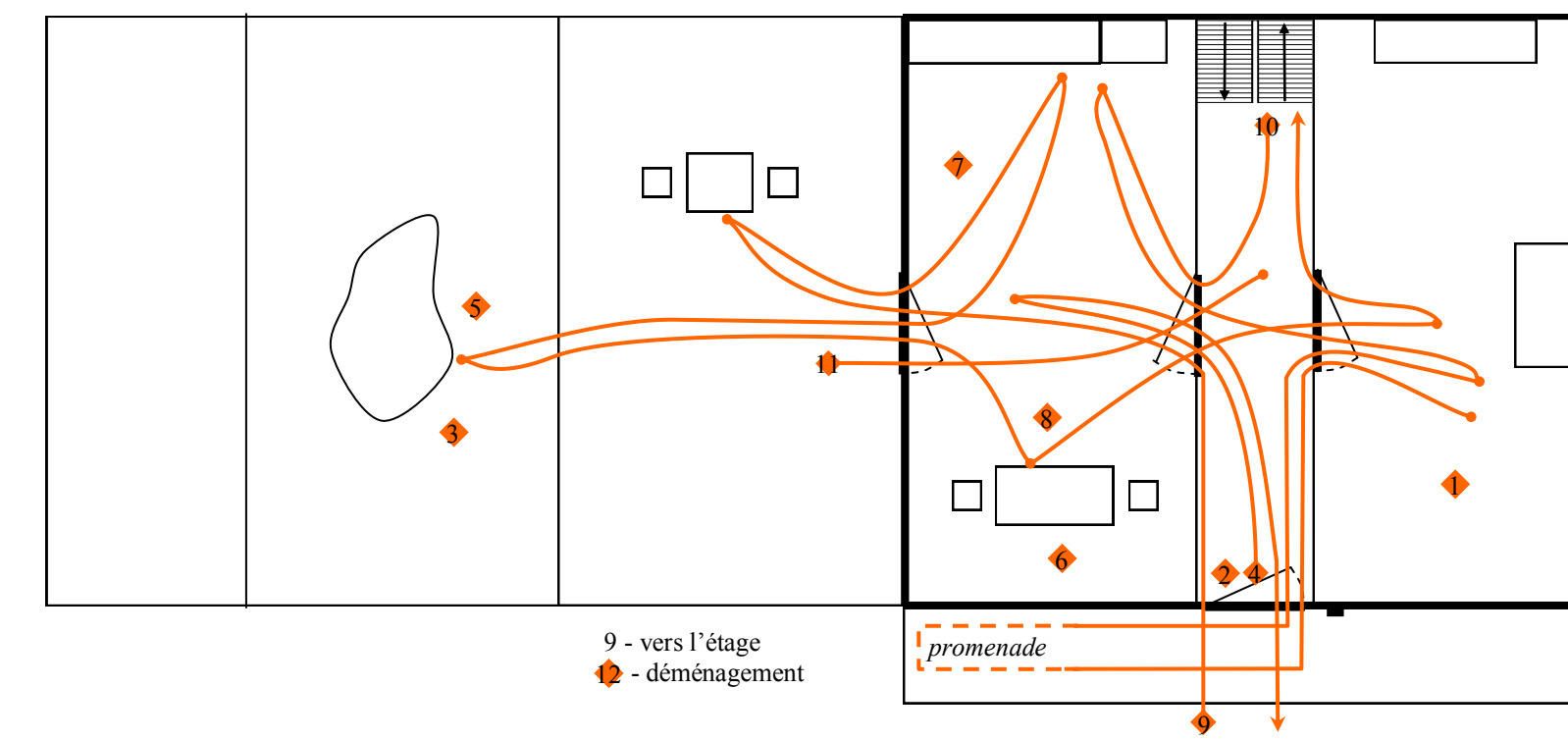
LUCE



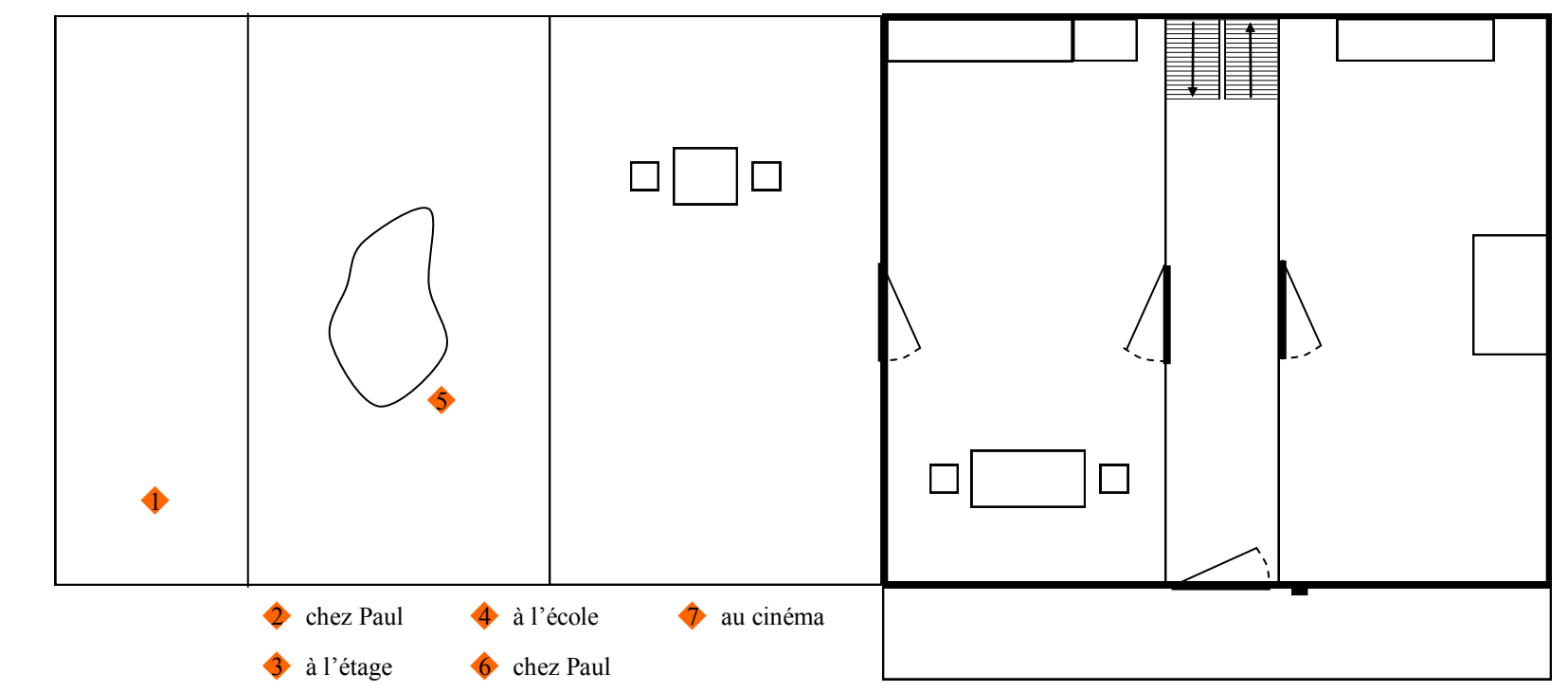
KARL



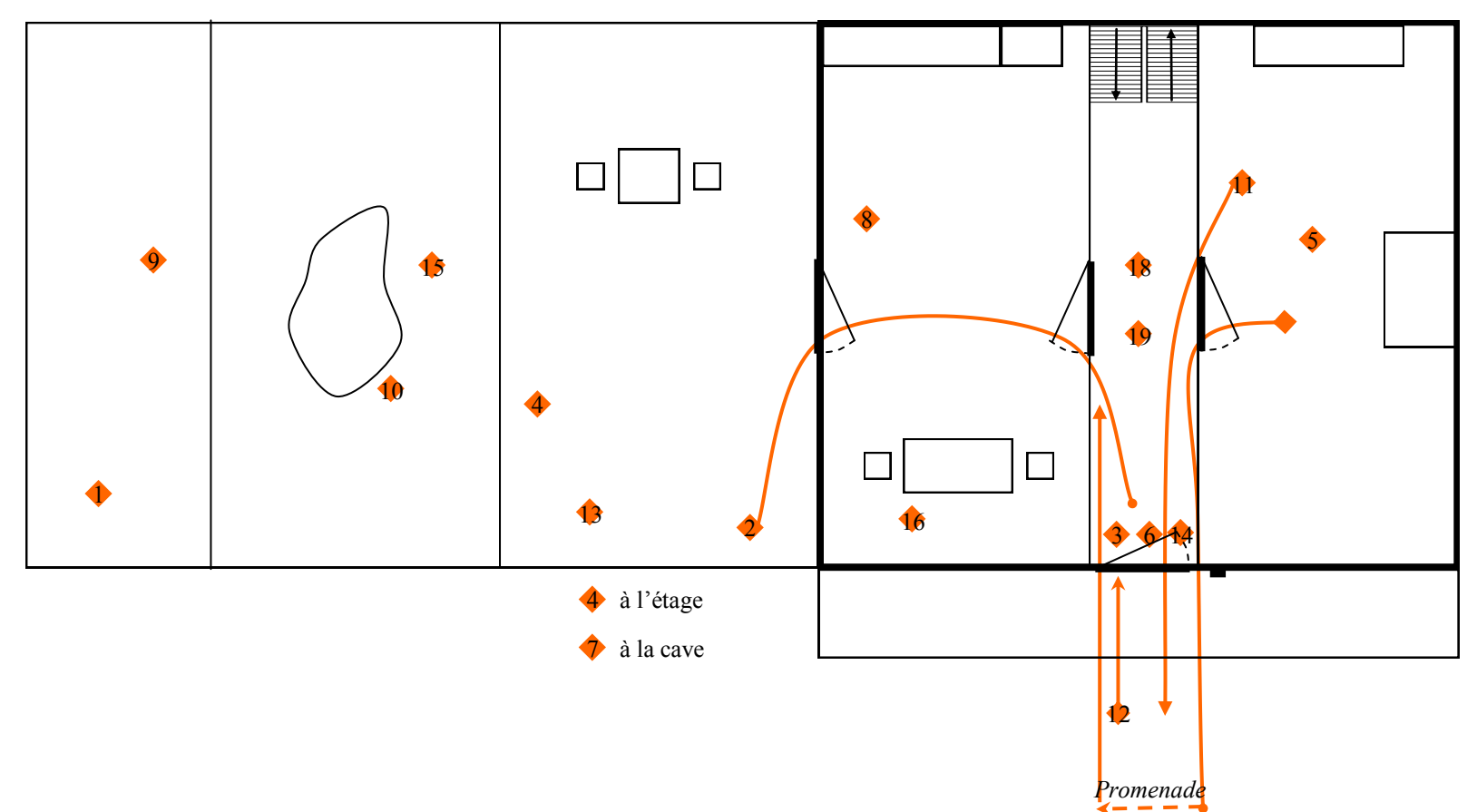
JEANNE



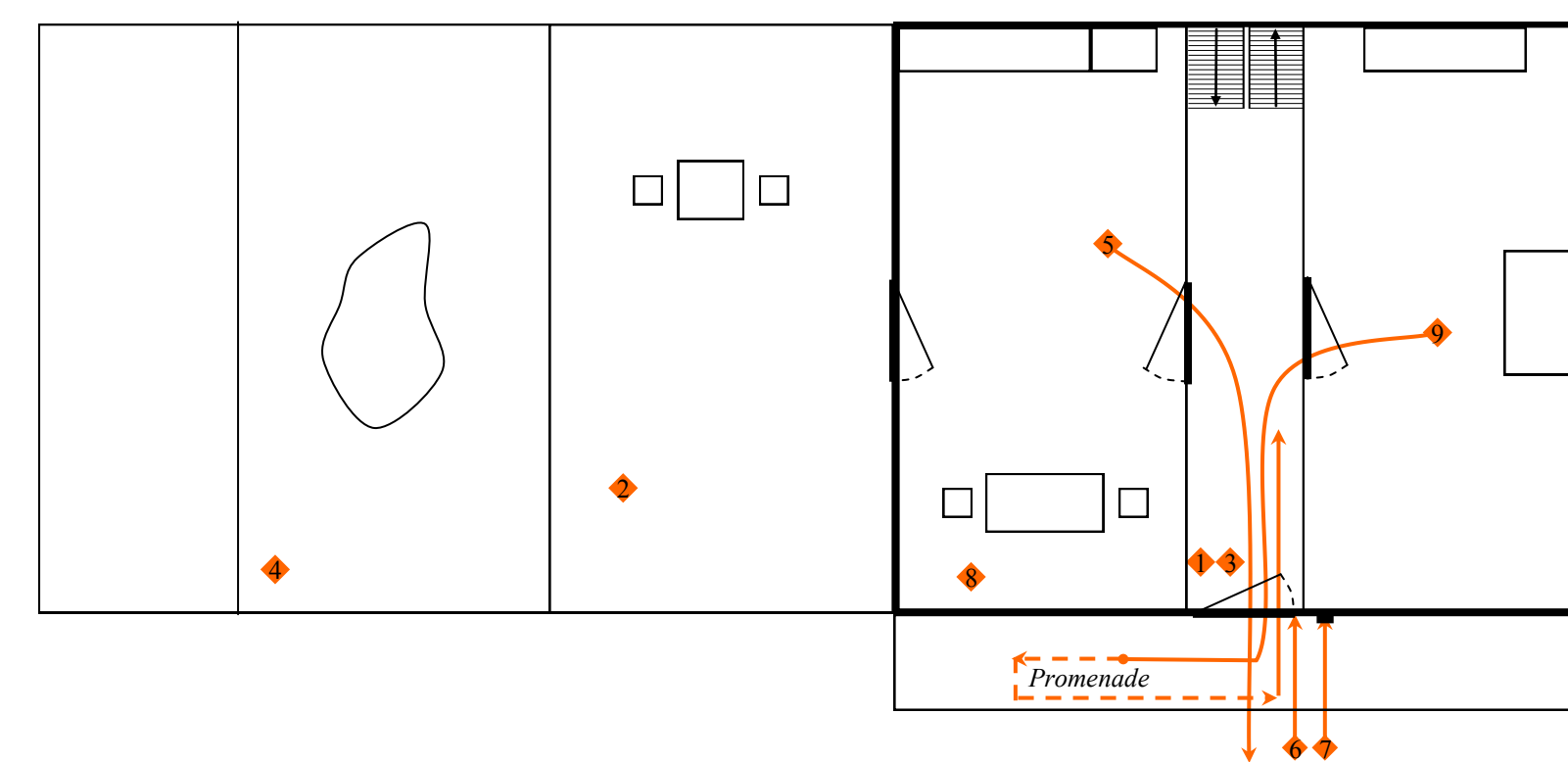
LE FILS DE ROSETTE



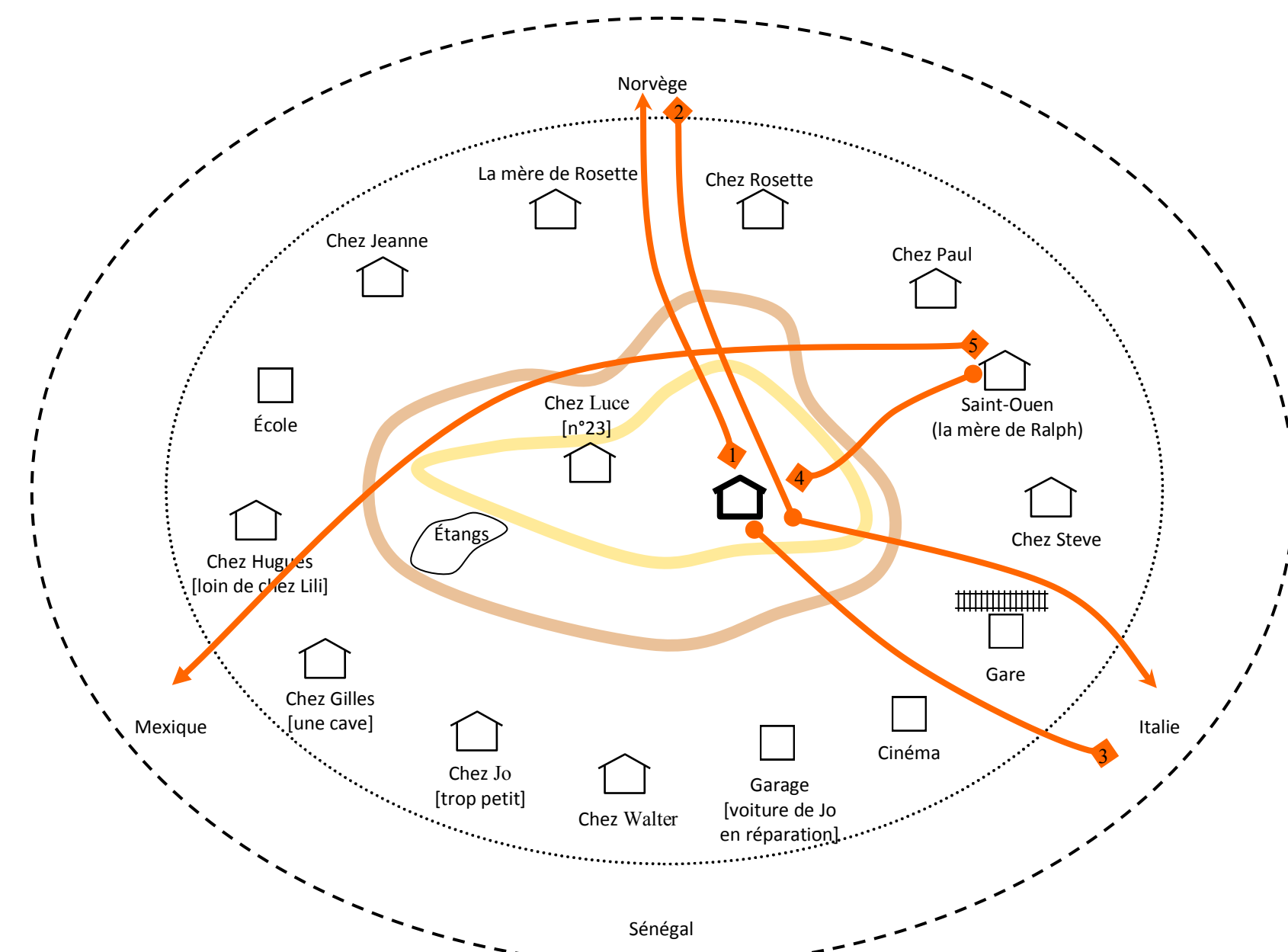
BRUTUS



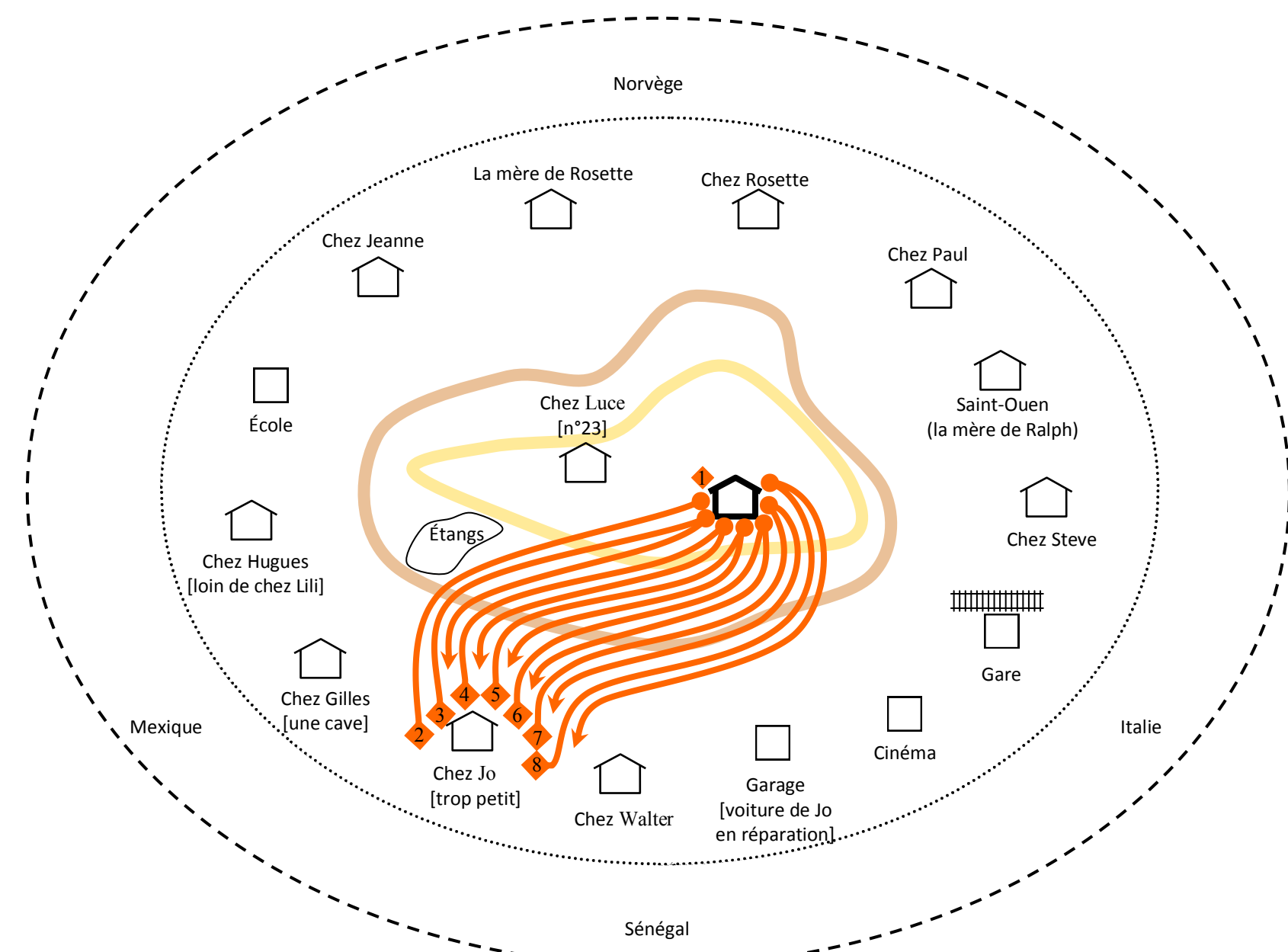
BERTHE



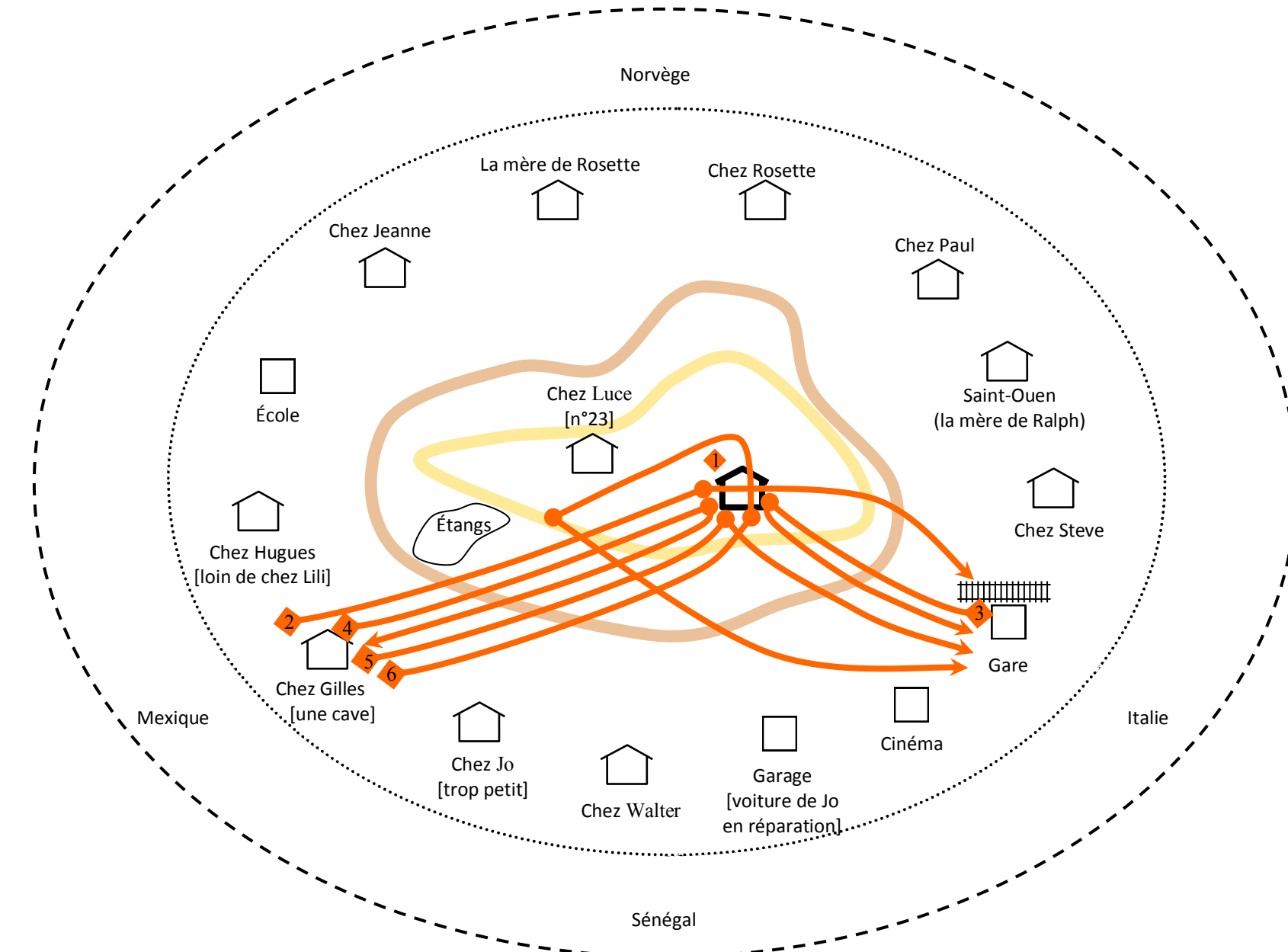
Détail des trajectoires et vue globale sur les données topographiques



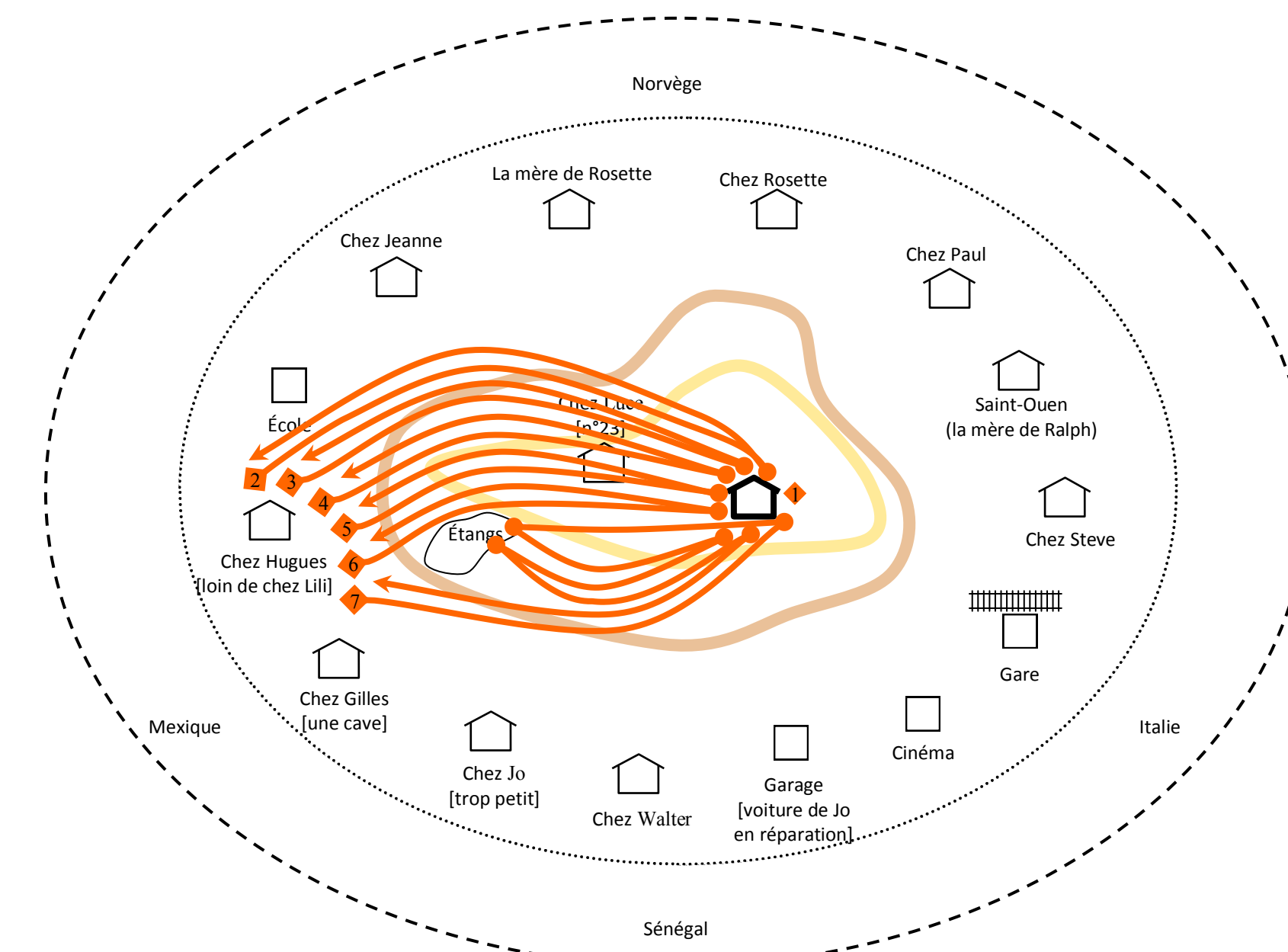
RALPH



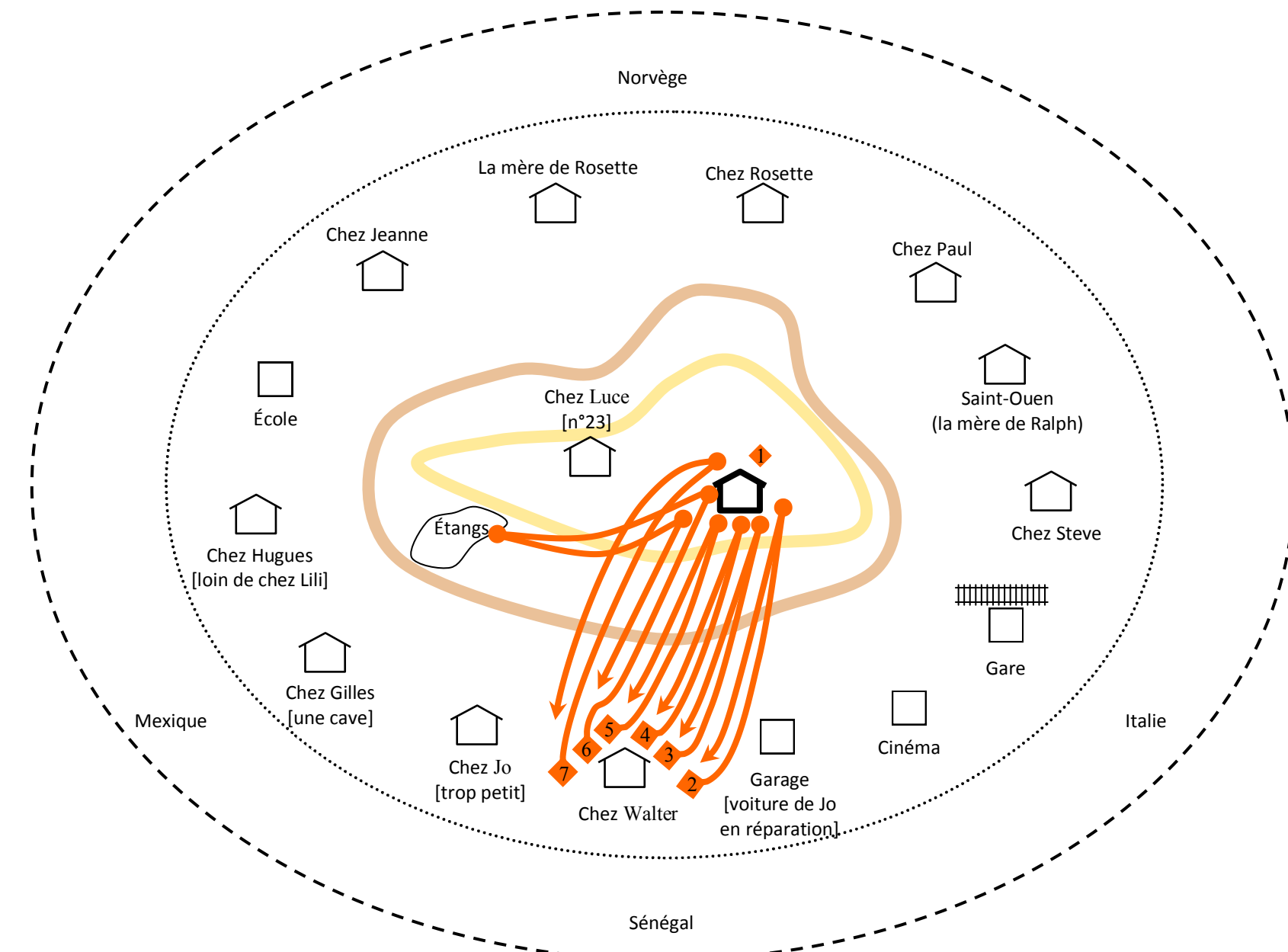
JO



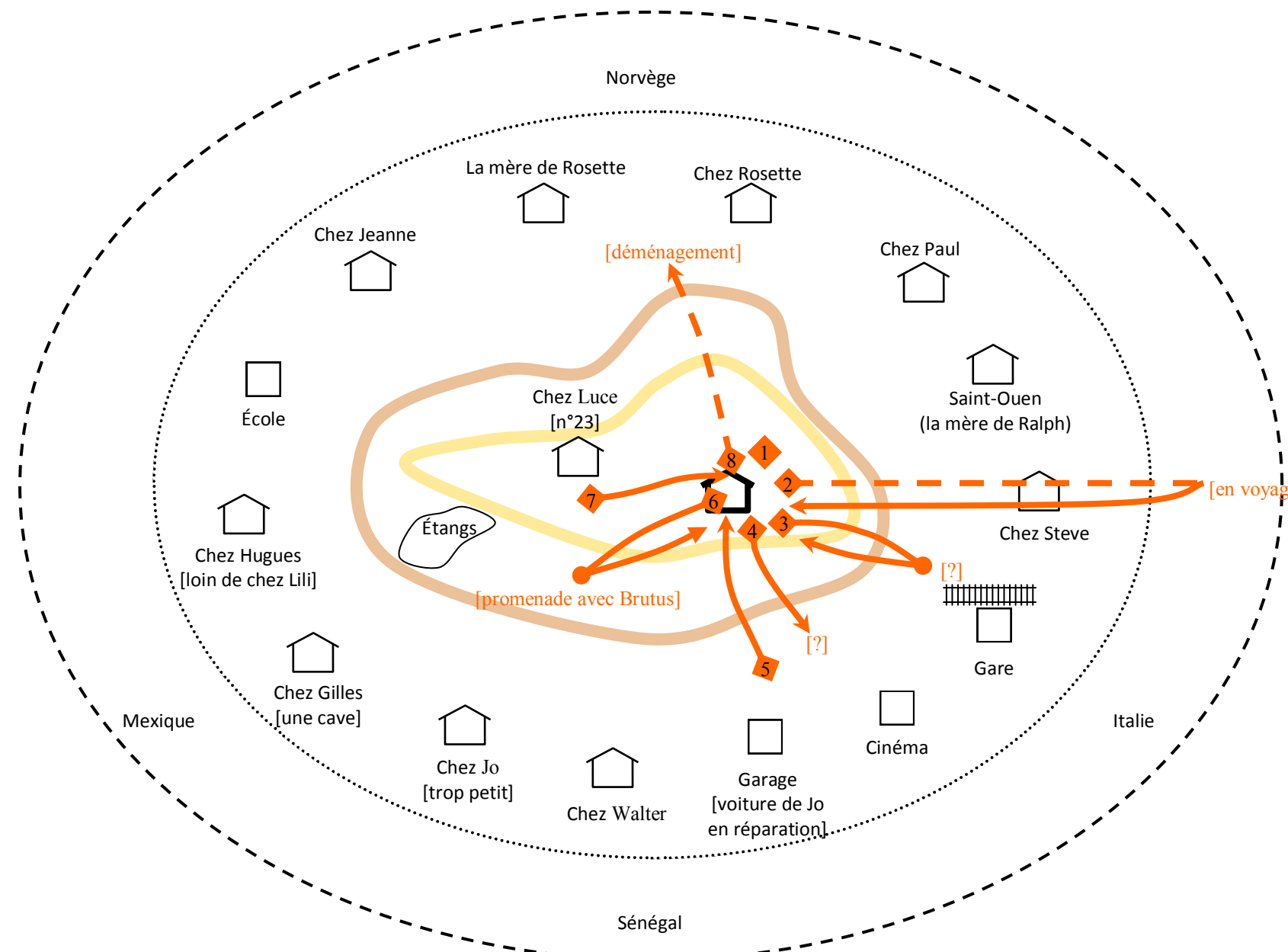
GILLES



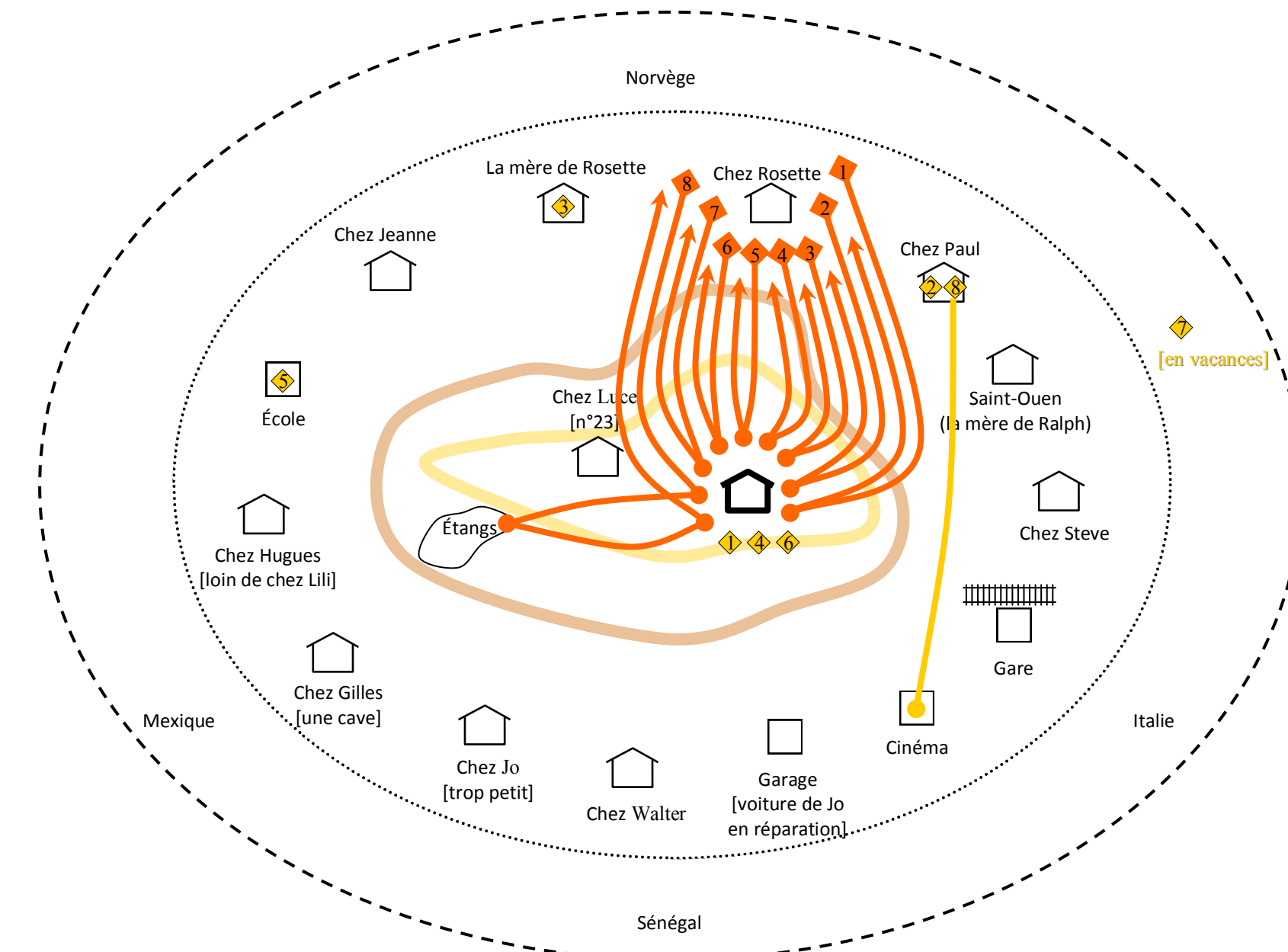
HUGUES



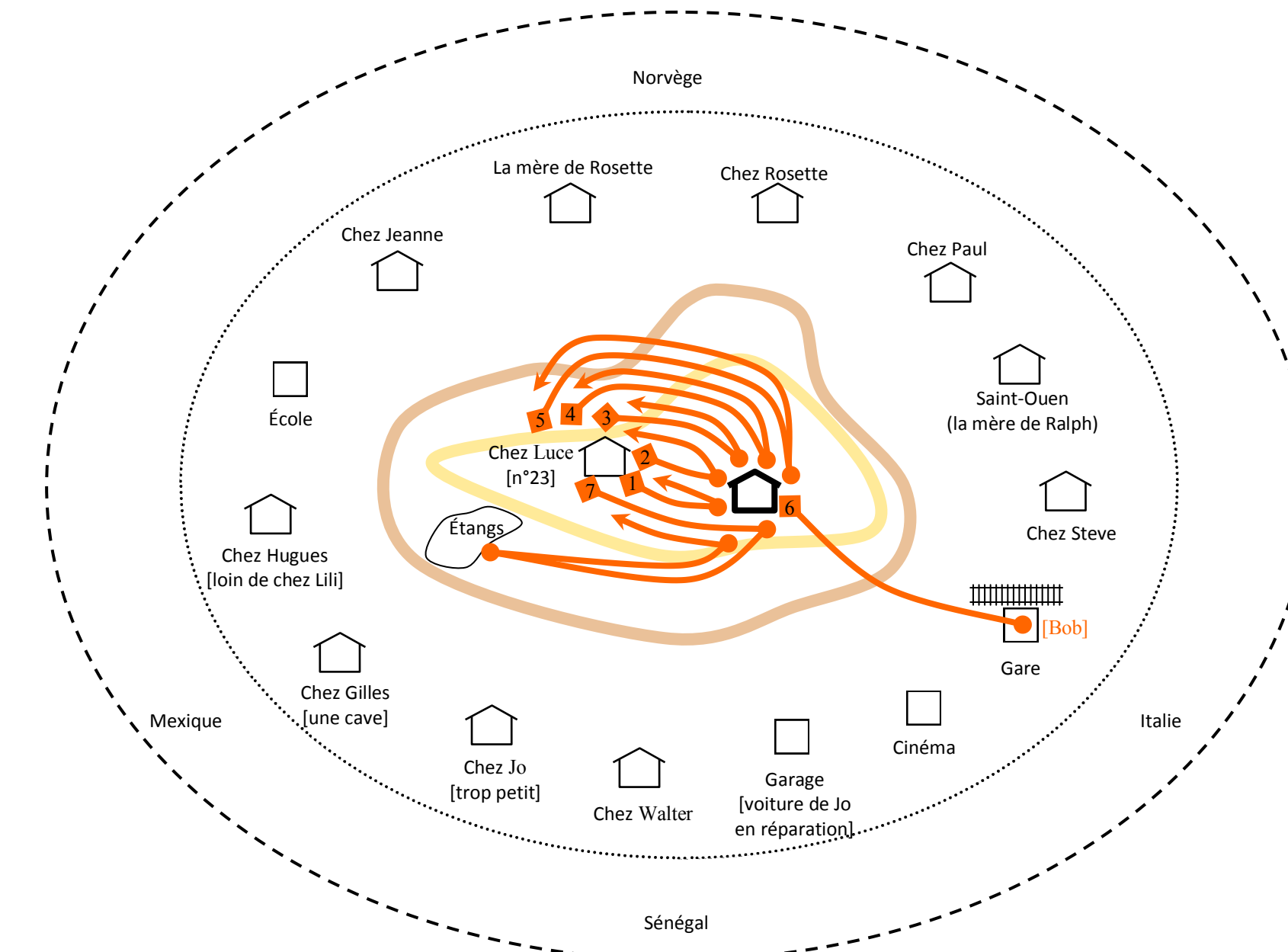
WALTER



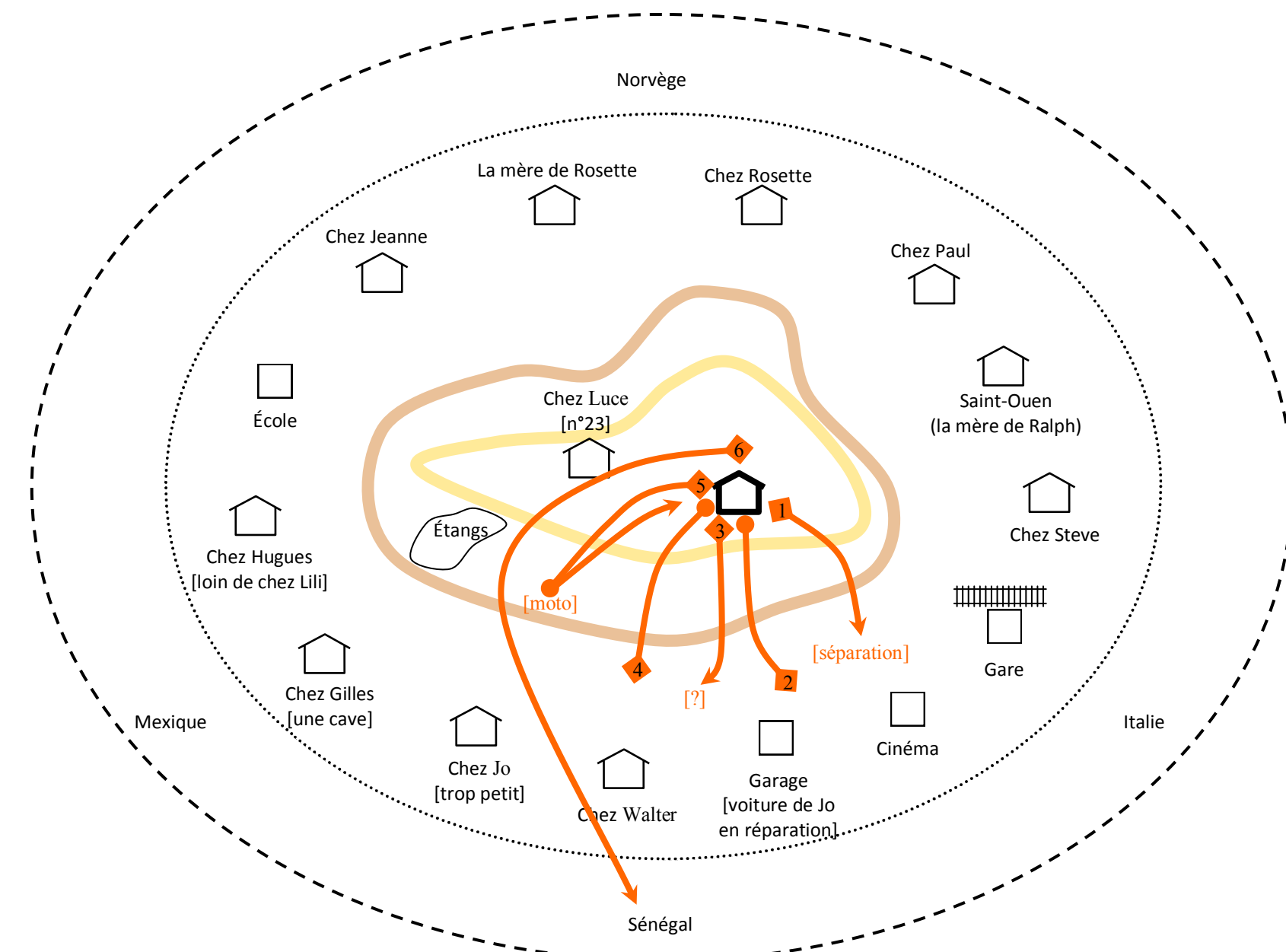
LILI



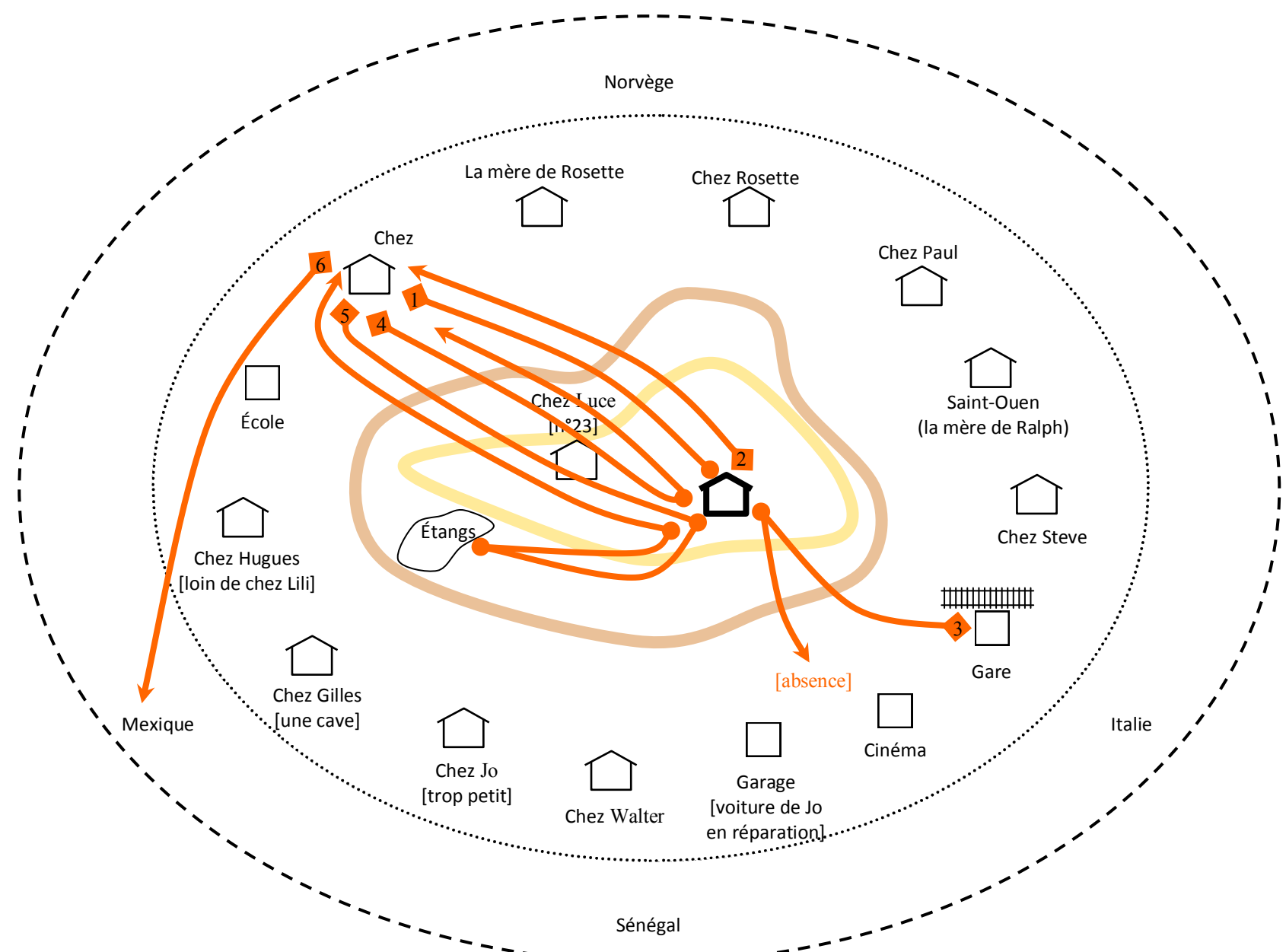
ROSETTE [•] et SON FILS [•]



LUCE



KARL



JEANNE