

« Pereira prétend » de Didier Bezace, une mise en scène synesthésique ou les parfums de la conscience

di Eve Duca
eveduca@yahoo.it

Smell indeed is rarely stimulated on modern stages, but when it is, the staging is remembered all the more vividly since the memory of smell lasts longer than other memories. In adaptation of *Pereira prétend*, Didier Bezace produces odours which also stimulate tastes, such as lemon, sardines and cigars. This article studies the way the different senses are used in Bezace's staging in order to understand their role, meaning and impact. The article focuses on Didier Bezace's choice to utilize smell which has a strong symbolical impact enabling the audience to achieve a full process of identification therefore leading them to question their own relationship to History.

Si Dominique Paquet dans son ouvrage *La dimension olfactive dans le théâtre contemporain*¹ nous rappelle que celle-ci avait une fonction rituelle dans le théâtre antique puis technique et instrumentale des siècles plus tard, elle souligne aussi le caractère anecdotique et les préoccupations véristes des tentatives contemporaines concernant l'olfactif au théâtre. L'odorat est en effet rarement stimulé sur la scène moderne, mais quand il l'est, le souvenir de la mise-en-scène n'en est que plus profondément ancré, puisqu'il est reconnu que la mémoire olfactive est la plus durable.

C'est le cas de l'adaptation de *Pereira Prétend* par Didier Bezace, qui met en scène des parfums qui se trouvent être aussi pour la plupart révélateurs de goût : citrons, sardines, cigares. Le spectateur fait alors l'expérience de la synesthésie, puisque la vue, l'ouïe et le toucher sont aussi, dans des mesures différentes, éveillés.

Nous nous pencherons donc sur l'utilisation des cinq sens dans cette mise en scène, afin de comprendre leur fonction, leur signification et leur portée, et nous nous interrogerons plus particulièrement sur le choix de Didier Bezace de recourir à l'odeur.

¹Dominique Paquet, *La dimension olfactive dans le théâtre contemporain*, L'Harmattan, Paris 2004.

La vue, textuelle et scénique

L'aspect synesthésique de la mise en scène peut certainement s'expliquer en premier lieu par le choix du texte. Il ne s'agit en effet pas d'une pièce de théâtre, mais d'un roman de l'auteur italien Antonio Tabucchi², adapté pour la scène par Didier Bezace lui-même à partir de la traduction de Bernard Comment³. Or, le roman de Tabucchi est profondément sensuel, corporel. Aucun sens n'est oublié, et chaque sensation provoque un questionnement ou un sursaut du personnage : c'est, comme nous le verrons, ce qui l'aide à réveiller sa conscience et c'est aussi la façon dont se manifeste ce réveil, le signe du bouleversement. Le roman s'ouvre d'ailleurs sur une expérience synesthésique, vécue aussi par le public du spectacle de Didier Bezace, puisque celui-ci commence comme le roman :

NARRATEUR - En ce beau jour d'été, avec la brise atlantique qui caressait la cime des arbres, avec le soleil qui resplendissait, et une ville qui scintillait, oui, qui scintillait littéralement sous sa fenêtre, et un ciel bleu, un ciel d'un bleu...

PEREIRA- Jamais vu

NARRATEUR- Oui, jamais vu, prétend Pereira, d'une netteté qui blessait presque les yeux⁴.

Le lecteur est immédiatement submergé par la couleur grâce à la répétition de « bleu » et à l'hyperbole « jamais vu ». Et en même temps, il peut sentir la douleur physique provoquée par cette couleur (« qui blessait »), ainsi que la caresse de la brise. On comprend que le choix de Didier Bezace de conserver le narrateur⁵ sur scène permettra à celui-ci de garder les descriptions du roman, qui rendent compte des sensations et des sentiments du personnage. Le spectateur ne voit pas directement le Portugal, dans une volonté du metteur en scène de ne pas « reconstruire le lieu dans lequel se déroule l'action », non seulement parce que « le plateau ne permettra pas de reconstituer la réalité que le livre décrit », mais aussi parce que l'on ferait de « l'illustration romanesque et non pas un voyage théâtral au cœur du

² A. Tabucchi, *Sostiene Pereira*, Feltrinelli, Milano 2006 [1994].

³ A. Tabucchi, *Pereira prétend*, trad. de l'italien par B. Comment, C. Bourgois, Paris 1995.

⁴ D. Bezace, *Pereira Prétend*, Adaptation pour la mise en scène, (Archives privées Didier Bezace) p. 2. Nous remercions Didier Bezace pour nous avoir communiqué ce document.

⁵ C'est le même comédien, Thierry Gibault, qui interprète tour à tour le narrateur, Monteiro Rossi, la concierge, Silva et Cardoso en ne changeant qu'un accessoire ou qu'une pièce de son costume de scène.

livre »⁶. Didier Bezace envisage le théâtre comme « une machine à jouer qui doit faire appel à l'imaginaire pour recréer une réalité, et non pas la reproduire »⁷, et il opte donc pour un plateau nu légèrement incliné, une boîte où les trappes et tiroirs permettront au narrateur de prendre les accessoires nécessaires au jeu, une sorte de tréteau mais aussi de page blanche où Pereira écrira l'histoire de sa prise de conscience.

Le spectateur voit donc comme décor uniquement des planches de bois, mais le texte, donc l'écoute, va lui rendre la vue et créer le paysage : le comédien-narrateur, lorsqu'il décrit le chemin de Pereira pour rentrer chez lui, le fait d'un débit extrêmement lent, en ménageant des pauses et en regardant intensément le public :

NARRATEUR - À travers la fenêtre, il regardait défiler lentement sa Lisbonne, il regardait l'Avenida da Libertade, avec ses beaux immeubles, puis la Praça di Rossio, de style anglais : au Terreiro de Paço, il changea pour un tram qui montait jusqu'au Château. Il descendit à la hauteur de la Cathédrale, car il habitait tout près de là, dans la Rua da Saudade⁸.

La topographie précise de Lisbonne contenue dans les mots, associée au regard des comédiens, permet donc au spectateur de visionner l'environnement, de s'imaginer le décor, jusqu'au nom de la rue où habite Pereira, qui fait basculer la réalité dans le symbolique, car il ramène immédiatement au sentiment de solitude qu'est celui du personnage.

Un autre élément visuel primordial du roman *Pereira prétend* est le portrait de la femme décédée de Pereira, auquel le personnage raconte ses inquiétudes à propos des deux jeunes résistants Marta et Monteiro Rossi. Un portrait qui, comme par magie, grâce à un effet stylistique, semble s'animer dans le roman : « Il ritratto di sua moglie gli sorrise il suo sorriso lontano »⁹. Chez Bezace, le portrait devient véritablement un être animé, une femme portant un cadre, qui effectue des gestes tendres du quotidien : elle tend ses chaussons à Pereira, lui fait son nœud de cravate et endosse

⁶ D. Bezace, Entretiens, Paroles de metteurs en scène, Théâtre de la Commune, Saison 2004/2005, Les petits cahiers de la commune, p. 12.

⁷ Ibidem.

⁸ D. Bezace, *Pereira Prétend*, Adaptation pour la mise en scène, cit., p. 8.

⁹ A. Tabucchi, *Sostiene Pereira*, cit., p. 165.

aussi le rôle du narrateur pour rapporter au spectateur ce que Pereira lui dit.

Le spectacle de Didier Bezace conserve également les éléments chromatiques du roman, mais il le fait avant tout à travers le langage, offrant une vision au spectateur à travers la parole. Tel est le cas du bleu du ciel, extrêmement important dans le roman, et qui, comme nous l'avons vu précédemment, est mis en valeur dans la mise en scène par le partage de la description entre les deux comédiens, ce qui permet de souligner l'hyperbole « jamais vu ». Ce bleu du ciel est dit plus tard « feroce »¹⁰ (qui a en italien la double signification d'intense et de cruel), lorsque les violences prennent de l'ampleur, et il disparaît au profit de l'orage (dont on entend gronder le tonnerre grâce à la bande-son) lorsque les événements se précipitent. Le bleu est aussi visible, scéniquement cette fois, par l'utilisation des lumières sur le plateau : une lumière bleue pour figurer la mer et donc le décor de la thalassothérapie, mais aussi le bleu de la nuit où Pereira valse tendrement avec Marta, devenant un *alter ego* de Monteiro Rossi. La deuxième couleur du roman et du spectacle est le rouge : tous deux commencent par une image de sang sur des melons et se referment sur l'image du sang de Monteiro Rossi sur la serviette. Le rouge est aussi la couleur de la robe de Marta mentionnée dans le roman et que l'actrice porte sur scène, qui connote bien évidemment la passion et la résistance. Le jaune est présent concrètement dans la lumière chaude qui éclaire le plateau, les citrons et les chaises longues. C'est la couleur de l'été, du Portugal et de la chaleur écrasante dont souffre Pereira qui s'essuie sans cesse le visage et le cou.

Le toucher : sentir le dégoût

La corporalité est très présente dans le texte, tout comme les sensations liées au toucher. La sueur est un élément récurrent qui est mis en scène, traduisant le climat mais aussi la peur et l'inquiétude du personnage. Les sentiments de Pereira passent par ses sensations : la caresse de la brise, un épais rideau de brume qui enveloppe la ville comme un suaire de chaleur, les palmiers qui bougent avec le vent de l'orage. Autant d'indicateurs que le

¹⁰ Ivi, p. 106.

vent tourne et que le monde change, tandis que le malaise de Pereira augmente. Le bain d'algues est en cela significatif. Lors du premier séjour aux thermes de Pereira avec son ami de jeunesse Silva la « vasca di marmo piena di un liquido marrone » suscitait une sensation de bien-être « il fango era tiepido e dava una sensazione di benessere »¹¹. Mais lorsque Pereira discute avec le docteur Cardoso lors du deuxième séjour aux thermes, c'est-à-dire au moment de la prise de conscience du besoin d'agir contre les violences du régime salazariste, les algues sont décrites par trois adjectifs dépréciatifs (« le vasche erano piene di alghe lunghe, lucide e grasse »)¹² et quand Pereira plonge dans l'eau il éprouve du dégoût : « Entrò in acqua cautamente, provando un leggero ribrezzo per tutte quelle alghe che gli si incollavano intorno al corpo »¹³. Le mal-être est rendu scéniquement par la gestuelle de Pereira, qui tente à plusieurs reprises de sortir, bien que le docteur lui conseille de rester car « l'effet bénéfique des bains d'algues s'exerce surtout au contact avec l'épiderme. Il est nécessaire que ces algues vous massent bien le ventre »¹⁴. Une fois Pereira sorti, il enfle un peignoir, dont le tissu agréable évoque enfin au spectateur une idée de bien-être et de délectation : il a quitté son costume et son chapeau dans lesquels il a étouffé et transpiré tout au long du spectacle. Le costume de scène et sa matière, qui participent à recréer le réel du lieu, sont donc aussi avant tout le signe d'une libération, de la sortie du malaise de l'inaction.

L'ouïe : décor, Histoire, nostalgie, ressort dramatique

L'élément sonore a également un rôle important dans le spectacle : il sert à créer l'espace mais constitue aussi un ressort dramatique.

Le gazouillis des oiseaux illustre le parc de la clinique où Pereira fait la première thalassothérapie et discute avec son ami Silva, tandis que les cris des mouettes et le bruit de la mer ouvrent le deuxième séjour aux thermes où il rencontre le docteur Cardoso.

¹¹ Ivi, p. 69.

¹² Ivi, p. 127.

¹³ Ivi, p. 128.

¹⁴ D. Bezace, Pereira Prétend, Adaptation pour la mise en scène, cit., p. 49.

Mais le son peut aussi, comme dans le roman, être révélateur d'un état d'âme de Pereira et a souvent une fonction temporelle. La première musique entendue par Pereira est une musique joyeuse de bal populaire, mais bientôt il s'aperçoit que c'est celle d'une fête en l'honneur du général Franco et s'essuie immédiatement le front : elle devient donc manifestation et témoin de l'Histoire, d'une Histoire qui met Pereira mal à l'aise. Mais cette musique devient à la fin de la séquence fond sonore d'une valse avec Marta, un moment de tendresse, comme si Pereira avait retrouvé sa jeunesse et dansait avec sa femme, une musique douce qui le fait se sentir comme « minuscule, fondu dans l'univers »¹⁵. La musique est toujours ce qui emporte Pereira dans ses souvenirs : la trompette de la caserne l'amène à penser à son enfance, tandis que les chansons sont celles de sa jeunesse à Coimbra, moments suaves du passé en contradiction absolue avec le présent. Dans la mise en scène, Silva entonne doucement les chansons de troubadours qu'ils étudiaient à l'Université, puis la chanson diffusée hors-scène prend le relais de sa voix in. Pereira sourit alors, savourant cette nostalgie, mais les chansons sont celles des femmes pleurant les hommes partis à la guerre : la musique fait donc aussi référence indirectement au présent.

Le son se fait ensuite menaçant : les trompettes de l'enfance deviennent celles de la mort, et c'est encore un bruit qui annonce l'irruption de la Faucheuse: « À ce moment-là, il entendit frapper à la porte, des coups sourds, comme si on allait la défoncer. Pereira se demanda ce que c'était... C'était la police »¹⁶. Le bruit annonce l'entrée de la milice venue tuer Monteiro Rossi.

Les derniers sons perçus par le spectateur sont ceux des touches de la machine à écrire sur laquelle Pereira écrit un article pour rendre hommage à Monteiro Rossi et dénoncer ses agresseurs, défiant la censure du journal, ainsi que la voix off lisant l'article : le son, donc, du geste accompli, de la conscience éveillée, qui se traduit visuellement par l'article s'envolant dans les airs.

¹⁵ Ivi, p. 18.

¹⁶ Ivi, p. 72.

Les parfums de la conscience

Si le son et la vue sont largement utilisés au théâtre, il n'en est pas de même du goût et de l'odorat. Or, chacun des vingt-cinq chapitres du roman *Pereira prétend* s'ouvre sur un repas ou une boisson consommés par Pereira, et la nourriture acquiert une importance capitale. L'écriture de Tabucchi a une épaisseur odorante envahissante, et l'adaptateur n'a pu oublier cette sensorialité lors du passage à la scène, car c'est une sensorialité qui n'est pas seulement décor, ambiance, atmosphère, mais bel et bien déclenchement et bouleversement du personnage, pivot de l'action.

La fiche technique du spectacle, qui peut étonner, révèle ce parti-pris : 4 sardines, 5 kilos de citrons, une barquette de beignets de morue, une bouteille de champagne. Des accessoires que le comédien tire effectivement d'un tiroir placé sous le praticable, ainsi que des verres, des bouteilles de porto, des cigares.

Le roman s'ouvre sur une odeur de friture qui est celle de la conciergerie-espionne, de la collaboration avec le régime salazariste et qui est immédiatement associée chez Pereira à l'idée de mort et de guerre : « annusò ancora una volta l'odore di fritto che aleggiava nell'atrio e uscì finalmente all'aperto. [...] E pensò : questa città puzza di morte, tutta l'Europa puzza di morte »¹⁷. L'adaptation ne manque pas de conserver textuellement cette odeur, et d'insister dessus, avec la répétition de « qui passait son temps à faire de la friture » et l'affirmation par le narrateur que « Cette ville pue la mort, se disait-il, toute l'Europe pue la mort »¹⁸.

Le personnage de Pereira, dans le roman, mange sans arrêt des omelettes et boit des citronnades. Deux éléments révélateurs d'une habitude alimentaire, mais aussi d'une routine et de la solitude du personnage, de son éloignement du reste du monde, de son enfermement dans la littérature étrangère. Il continue de manger et de siroter avec, semble-t-il, indifférence, pendant que Manuel, le garçon de café, lui fait part des plus terribles nouvelles en cet été 1938. Pourtant, ces aliments sont aussi ce qui l'amène au café Orquidea, seul lieu de socialisation du personnage, porte ouverte sur

¹⁷ A. Tabucchi, *Sostiene Pereira*, cit., pp. 13-14.

¹⁸ D. Bezace, *Pereira Prétend*, Adaptation pour la mise en scène, cit., p. 7.

l'actualité. L'omelette et la citronnade sont donc paradoxalement à la fois les signes de l'inaction de Pereira et les clés de l'ouverture sur le monde et l'Histoire. Ainsi, il est surprenant que le metteur en scène ait supprimé toute référence aux omelettes, mais dans sa pièce la citronnade demeure bien présente. Elle fait l'objet, à plusieurs reprises, d'un véritable rituel : le narrateur-Manuel sort une cagette de citrons d'un tiroir, coupe les agrumes et les presse sur scène, puis il verse le jus dans un verre, ajoute de l'eau à l'aide d'un pichet, demande à Pereira s'il veut du sucre, en ajoute, mélange, et sert la citronnade à Pereira. À chaque fois, le comédien prend le temps de faire ces actions, et le spectateur sent l'odeur des citrons grâce à des senteurs diffusées, ce qui entraîne aussi immédiatement une sensation gustative à la fois acide et sucrée, puisque Pereira prend 50% de sucre : une sensation douce-amère typique du personnage de Pereira au début et au milieu du roman, qui éprouve une sensation floue et amère de dégoût mais continue de vivre comme si de rien n'était, en ingurgitant du sucre compensateur.

C'est aussi la boisson qui va marquer le premier bouleversement chez le personnage. Pereira ne boit que des citronnades car il prétend que l'alcool n'est pas bon pour sa santé. Pourtant, il déroge à la règle lorsqu'il fait la connaissance de Marta et de Monteiro Rossi. La rencontre des deux jeunes gens bouleverse sa vie, déclenche la prise de conscience et le pousse finalement à agir, à dénoncer. Or, ce bouleversement se manifeste d'abord par un changement alimentaire : il accepte de boire du Porto, ce que n'oublie pas la mise en scène, puisque les personnages le dégustent avec des beignets de morue.

De même, si Pereira consomme des omelettes tout au long du livre, lorsqu'il rencontre le Docteur Cardoso il prend l'habitude de manger du poisson. Or, le Docteur Cardoso est celui qui lui fait prendre conscience que son moi hégémonique se réveille et est celui qui l'aidera à publier son article dénonciateur en se faisant passer pour la censure auprès du typographe. Que le docteur Cardoso fasse prendre conscience à Pereira du besoin de changer ses habitudes alimentaires et que Pereira réduise le sucre au profit du poisson grillé est donc tout à fait symbolique. Sur scène, le docteur ouvre

une trappe dans le praticable et fait griller des sardines sur une petite plancha : l'odeur forte de sardines imprègne toute la salle, et le spectateur fait encore une fois une expérience olfactive et gustative¹⁹.

Certes, les sardines et les citrons peuvent être envisagés comme simples odeurs géographiques, création d'un espace et d'un décor, celui du Portugal où se déroule l'action et qui est très présent dans le roman. Mais il existe un deuxième niveau de lecture : l'arrêt du sucre en faveur du poisson révèle en effet que le personnage a cessé d'édulcorer la réalité, qu'il envisage à présent le monde tel qu'il est, dans toute sa cruauté. Le poisson et le porto sont donc les signes du passage à l'action. Le docteur Cardoso l'affirme d'ailleurs dans le roman : « Dottor Pereira, se Lei comincia a pensare che quei ragazzi hanno ragione [...] forse da ora in avanti la sua vita non Le sembrerà più inutile, si lasci guidare dal suo nuovo io egemone e non compensi il suo tormento con il cibo e con le limonate piene di zucchero »²⁰. Dans l'adaptation, le docteur ne manque pas de souligner qu'il a fait des études de « psychologie et diétologie » et affirme à Pereira « Vous ne pouvez pas imaginer les liens qui s'établissent entre le corps et la psyché »²¹. Le moment où le docteur l'exhorte à ne plus vivre dans le passé mais « à fréquenter le futur », ce qui achèvera le processus interne chez Pereira, le poussant à publier son article contre le régime salazariste, est traité dans la mise en scène comme une véritable épiphanie : on entend le crépitement des sardines qui cuisent, le cri des mouettes, le bouchon de champagne qui saute, les spectateurs sentent l'odeur du cigare que fume Pereira ainsi que celle des sardines et ont en bouche le goût puissant du poisson ainsi que celui du champagne que boivent les deux comédiens. Bande-son, bruit des accessoires et odeurs permettent de mettre tous les sens des spectateurs en alerte, ce qui leur permet de saisir la transformation qui est en train de s'opérer chez Pereira.

L'achèvement de cette transformation s'affirme encore une fois par deux « événements culinaires » à la fin du roman. Juste avant que Monteiro Rossi

¹⁹ Didier Bezace put le faire à Avignon et durant les premières représentations à la Com-mune mais dut arrêter ensuite car l'odeur imprégnait trop les rideaux.

²⁰ A. Tabucchi, *Sostiene Pereira*, cit., p. 124.

²¹ D. Bezace, *Pereira Prétend*, *Adaptation pour la mise en scène*, cit., p. 54.

ne se fasse tuer par la milice, alors que celui-ci se cache chez Pereira, ce dernier décide pour la première fois de sa vie de cuisiner un plat italien, sans, dit-il, savoir pourquoi (mais rappelons que le jeune homme a des origines italiennes). Dans le roman, c'est la seule et unique fois où le lecteur suit Pereira pendant qu'il fait ses courses, et ne peut avoir que l'eau à la bouche devant cette énumération de produits : « Comprò quattro scatole di sardine, una dozzina di uova, dei pomodori, un melone, il pane, otto polpette di baccalà di quelle già pronte [...]. Poi vide un piccolo prosciutto affumicato che pendeva da un gancio, cosperso di paprika, e Pereira lo comprò »²². C'est aussi la seule fois où Pereira cuisine, ce qui souligne l'importance du moment, l'arrivée du dénouement dans toute sa cruauté. Ses gestes sont minutieusement décrits par Tabucchi, ce qui a été maintenu tel quel par Didier Bezace, qui a conservé la traduction mot à mot :

Qui sait pourquoi, l'idée lui vint de faire un plat italien, oui, oui, même s'il ne connaissait pas la cuisine italienne. Il songea à inventer un plat, prétend-il. Il coupa une épaisse tranche de jambon en petits cubes, puis il prit deux œufs, les battit, ajouta du fromage râpé et versa le jambon ainsi que de l'origan et de la marjolaine, fit bien prendre le tout et mit ensuite une casserole d'eau à bouillir pour les pâtes. Quand l'eau commença de bouillir, il y versa les spaghettis²³.

La façon improvisée dont l'idée du plat fait irruption dans l'esprit de Pereira montre sa confusion quant aux événements mais aussi son intuition que quelque chose est en train d'arriver. De plus, le rythme lent de la phrase, ainsi que l'utilisation du langage sectoriel de la cuisine sous forme d'accumulation permettent d'étendre la temporalité de l'événement du repas, qui sera le dernier du condamné. C'est un moment privilégié, la préparation des dernières saveurs que goûtera Monteiro Rossi.

De même, dans le dernier chapitre, avant de se rendre à l'imprimerie pour publier son article dénonciateur, Pereira commande du Porto au café Orquidea alors qu'il est seul, ce que ne manque pas de souligner Manuel : « Una limonata dottor Pereira ?, chiese sollecito Manuel mentre lui si

²² A. Tabucchi, *Sostiene Pereira*, cit., p. 183.

²³ D. Bezace, *Pereira Prétend*, *Adaptation pour la mise en scène*, cit., p. 70.

accomodava al tavolo. No, rispose Pereira, prendo un porto secco, preferisco un porto secco. È una novità, dottor Pereira, disse Manuel [...] »²⁴.

Une autre odeur du roman et du spectacle est celle du cigare, que Pereira fume à plusieurs reprises et dont les effluves parviennent jusqu'aux spectateurs. Le narrateur le lui prépare pour la première fois minutieusement sur un petit plateau qu'il tire d'un tiroir situé sous la scène avant la première rencontre du personnage avec Monteiro Rossi. L'odeur du cigare sur scène et dans la salle se mêle alors à « l'odeur de friture qui flotte dans la cour »²⁵ du récit du narrateur, puisqu'il chauffe le cigare en énonçant cette phrase. Les spectateurs sont submergés d'odeurs fortes, l'une concrète et l'autre évoquée, et chacun fera appel à sa mémoire individuelle pour les interpréter. Ces deux odeurs superposées peuvent provoquer chez un spectateur une sensation de nausée, mais chez un autre spectateur l'odeur du cigare pourra sans doute évoquer une sensation de volupté ou un souvenir agréable. Ce qui est sûr, c'est que pour Pereira le goût et l'odeur du cigare atténuent celle rebutante de friture (et donc du régime salazariste) et lui procurent une sensation d'apaisement. Pereira fume aussi le cigare uniquement textuellement. Lorsqu'il finit de traduire *La dernière classe* de Daudet, c'est-à-dire une apologie de la France, l'odeur du cigare est encore mêlée à celle de friture, mais cette fois-ci le spectateur ne la sent qu'au travers des mots : « Il [...] voulut allumer un cigare ; oui, parce que précisément à ce moment-là, au milieu de l'odeur de friture qui régnait dans la chambre, avec sa chemise qui lui collait à la peau, et malgré le fait que le cardiologue lui avait fortement déconseillé de fumer, il avait envie de tirer une ou deux bouffées, quitte à l'éteindre ensuite »²⁶. Pereira fume lorsqu'il est anxieux, ce qui se manifeste par un mélange d'odeurs et de transpiration, que le spectateur peut aussi saisir puisque le personnage s'essuie constamment. L'odeur du cigare est celle de l'apaisement, la seule qui puisse un peu cacher la puanteur de la friture de la concierge salazariste, ainsi que celle de la mort.

²⁴ A. Tabucchi, *Sostiene Pereira*, cit., p. 204.

²⁵ D. Bezace, *Pereira Prétend*, *Adaptation pour la mise en scène*, cit., p. 5.

²⁶ Ivi, p. 20.

Mais les odeurs, les goûts et les sons ont aussi une fonction comique dans le spectacle. Par exemple, le cri des mouettes est certes paysage sonore, mais il se fait aussi ressort comique : par deux fois Pereira demande au docteur de sortir du bain d'algues, mais à chaque fois qu'il se lève pour sortir et que le docteur lui dit non, on entend les mouettes crier comme si elles se moquaient de lui, et Pereira les regarde irrité. La citronnade aussi assume un rôle plus léger : lorsque Pereira attend Monteiro Rossi et que celui-ci lui parle de son cousin résistant, le narrateur-Manuel, fatigué de préparer la citronnade fraîche, se retourne pour se cacher du journaliste et verse directement un sirop de citron dans le verre, ce qui déclenche le rire des spectateurs, et Pereira, lorsqu'il goûte la préparation, fait une mine de dégoût à chaque gorgée. Par ailleurs, l'odeur et le crépitement des sardines sur scène entraînent la réplique de Pereira « C'est vraiment une clinique très particulière ! »²⁷, suivie des rires du public, tout comme fait sourire le décalage entre la réplique du docteur et son action, qui énonce « Un petit verre d'eau minérale à jeun, c'est l'hygiène la plus élémentaire »²⁸ en faisant sauter le bouchon de champagne.

Didier Bezace, dans sa mise en scène de *Pereira Prétend*, réussit donc à transmettre les sentiments et bouleversements intérieurs du personnage en conservant les références aux cinq sens présents dans le roman. La sensorialité est à la fois le déclenchement de l'action et sa manifestation. Mais il réussit aussi à faire vivre au spectateur l'expérience de la synesthésie vécue par le lecteur du roman, en amplifiant la portée du procédé : car il peut, grâce à l'adaptation scénique, non seulement donner à voir, sentir, percevoir, goûter et entendre à travers l'épaisseur du langage, l'écriture sensorielle, mais il le fait aussi concrètement, scéniquement, en utilisant les images de la représentation et de la scénographie, la bande-son et les bruitages, ainsi que l'odeur. Une odeur rarissime au théâtre, mais qui, comme le rappelle Dominique Paquet, suscite « des réactions physiologiques, corporelles et fantasmatiques parfois incontrôlables »²⁹. L'odeur est

²⁷ Ivi, p. 54.

²⁸ Ibidem.

²⁹ D. Paquet, La dimension olfactive dans le théâtre contemporain, cit, p. 37.

« constituante de l'illusion », « vecteur émotionnel »³⁰ et permet à chaque spectateur de convoquer son espace intérieur propre, sa mémoire individuelle, une subjectivité exacerbée.

Le fait d'utiliser les cinq sens permet de plonger complètement le spectateur dans le monde de Pereira, de partager ses sensations, et donc de s'identifier au personnage et de se poser la même question que lui : aurais-je agi ? pourquoi ? Pour Didier Bezace, « Il s'agissait de s'interroger sur l'Homme face à sa liberté et face à l'Histoire, dans une conscience (ou une inconscience) collective ou individuelle »³¹. Il nous semble que la stimulation de la sensorialité, qui a permis au spectateur de s'identifier au personnage, l'a aussi amené à se pencher sur sa propre conscience, et sur son propre rapport à l'Histoire.

³⁰ Ibidem.

³¹ D. Bezace, in M. Vaïs, « Quand Denis Marleau et Didier Bezace se livrent à l'adaptation », *Jeu : revue de théâtre*, n°96, 2000, pp. 162-172 (162-163).

Corpus iconographique



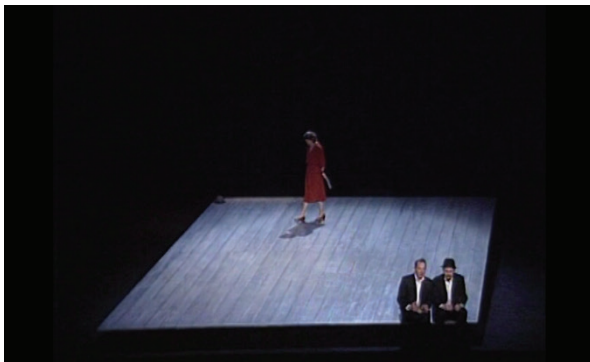
Pereira prétend, mise en scène de Didier Bezace. Copyright : Théâtre de la Commune, 2004/2005



Pereira prétend, mise en scène de Didier Bezace. Copyright : Théâtre de la Commune, 2004/2005



Pereira prétend, mise en scène de Didier Bezace. Copyright : Théâtre de la Commune, 2004/2005



Pereira prétend, mise en scène de Didier Bezace. Copyright : Théâtre de la Commune, 2004/2005



Pereira prétend, mise en scène de Didier Bezace. Copyright : Théâtre de la Commune, 2004/2005



Pereira prétend, mise en scène de Didier Bezace. Copyright : Théâtre de la Commune, 2004/2005



Pereira prétend, mise en scène de Didier Bezace. Copyright : Théâtre de la Commune, 2004/2005



Pereira prétend, mise en scène de Didier Bezace. Copyright : Théâtre de la Commune, 2004/2005



Pereira prétend, mise en scène de Didier Bezace. Copyright : Théâtre de la Commune, 2004/2005



Pereira prétend, mise en scène de Didier Bezace. Copyright : Théâtre de la Commune, 2004/2005



Pereira prétend, mise en scène de Didier Bezace. Copyright : Théâtre de la Commune, 2004/2005



Pereira prétend, mise en scène de Didier Bezace. Copyright : Théâtre de la Commune, 2004/2005